

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Julia Baumfeld Machado

JANELAS DE SI:
QUANDO O ÍNTIMO SE ABRE AO MUNDO

Belo Horizonte

2024

Julia Baumfeld Machado

JANELAS DE SI:
QUANDO O ÍNTIMO SE ABRE AO MUNDO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Artes Visuais

Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Belo Horizonte

2024

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

701.08
M149j
2023

Machado, Julia, 1986-
Janelas de si [recurso eletrônico] : quando o íntimo se abre ao mundo / Julia Baumfeld Machado. – 2023.

1 recurso online.

Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Machado, Julia, 1986- – Teses. 2. Perlov, David, 1930-2003 – Teses. 3. Yoman (Filme : 1983) – Teses. 4. Memória na arte – Teses. 5. Espaço e tempo em arte – Teses. 6. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 7. Gravações de vídeo – Produção e direção – Teses. 8. Arte e filosofia – Teses. I. Veneroso, Maria do Carmo de Freitas, 1954- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **JÚLIA BAUMFELD MACHADO**
Número de Registro **2021699395**.

Título: **“Janelas de si: quando o íntimo se abre ao mundo ”**

Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – Orientadora – EBA/UFMG
Profa. Dra. Ilana Feldman Marzochi – Titular – UFRJ
Prof. Dr. Eduardo Antonio de Jesus – Titular – UFMG

Belo Horizonte, 23 de fevereiro de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Maria do Carmo de Freitas Veneroso, Professora do Magistério Superior**, em 27/02/2024, às 20:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ilana Feldman Marzochi, Usuária Externa**, em 01/03/2024, às 15:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Antonio de Jesus, Professor Titular-Livre Magistério Superior**, em 04/03/2024, às 14:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Professora do Magistério Superior**, em 05/03/2024, às 09:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3053944** e o código CRC **6CD0D475**.

Agradecimentos

À Universidade Federal de Minas Gerais, ao programa de Pós graduação da Escola de Belas Artes, e à CAPES pela bolsa de incentivo.

À orientadora Maria do Carmo de Freitas Veneroso pela condução ao longo do processo.

Aos meus pais, Luiz Márcio Barbosa Machado e Vera Lúcia Baumfeld, por todo afeto, e por filmarem em fitas VHS, nos meus primeiros anos de vida, o material fundamental para esta pesquisa.

À Ilana Feldman pela escrita que cria lindos caminhos para o pensar. À Eduardo de Jesus pelas trocas abertas. Aos dois pela participação na banca de defesa.

À Olívia Viana por fortalecer ideias e laços.

À Ana Sanders e Bárbara Lissa pelas confluências.

À Clarice, Pedro e Sara, colegas inspiradores na pós-graduação e além.

Aos meus preciosos amigos que me acompanham nos caminhos.

À Frederico por me acolher a cada passo.

À David Perlov e Mira Perlov, pelo *Diário* que sempre me encanta.

Aos artistas presentes nesta pesquisa e em minha vida.

*Quando estou sozinho, tenho mais espaço,
mas o barulho continua.*

David Perlov

RESUMO

A pesquisa explora, no âmbito teórico e prático das poéticas visuais, formas em que criações de escritas de si articulam o universo pessoal com questões coletivas, alcançando assim, um teor de alteridade. Ao longo do percurso investigativo, considera-se o caráter fugaz da memória e como ele se apresenta na criação de narrativas formadas a partir da manipulação de arquivos íntimos. O eixo central envolve a pesquisa de Julia Baumfeld com o arquivo de fitas VHS de sua família, filmado durante sua infância na década de 1980, em diálogo com o filme *Diário (1973-1983)*, do cineasta David Perlov. Apresenta-se uma reflexão sobre o olhar do diretor através de suas janelas, aspectos de sua filmagem, montagem e narração em *voice-over*, focada na sua relação com a casa e com seu contexto social. Junto a trabalhos da autora, como o filme *Todas as casas menos a minha* e o livro *Meio Dilúvio Meio Suspiro*, e de obras de outras artistas, o tema da casa é investigado enquanto espaço de intimidade, abrigo para memória, local de formação de aspectos fundadores da identidade e de mediação do sujeito com o mundo. Esses aspectos são tratados a partir de referenciais teóricos da psicanálise, como o conceito de *Infamiliar* de Sigmund Freud; e pensamentos filosóficos como os de Gaston Bachelard e Maurice Blanchot, além de textos escritos no campo das artes visuais de Ilana Feldman, Bárbara Lissa Campos, dentre outros. Por fim, apresenta-se dois trabalhos desenvolvidos por Julia Baumfeld como desdobramentos práticos da pesquisa: A obra *Entre Cantos e Lamentos*, que relaciona questões pessoais e coletivas com fotografias e escritos realizados a partir da incursão da autora a um território de significância autobiográfica, histórica e geopolítica, entre Israel, Palestina e Egito; e a obra *Era*, que apresenta um panorama da produção da autora com seu material de arquivo em fitas VHS, explorando aspectos históricos e materiais dessa mídia em particular. A trajetória deste último trabalho e sua realização em diversos formatos é analisada junto a reflexão sobre como modos de montagem com imagens de arquivos atuam na ressignificação da memória pessoal e coletiva.

Palavras-chave: Autobiografia; Alteridade; Alterbiografia; Arquivo; Memória; David Perlov; VHS; Casa.

ABSTRACT

The research explores, within the theoretical and practical scope of visual poetics, ways in which creations of self-writing articulate the personal universe with collective matters, thereby achieving a level of alterity. Throughout the research, the fleeting nature of memory and how it appears in the creation of narratives by manipulating intimate archives is considered. The main focus concerns Julia Baumfeld's research with her family's intimate VHS tape archive, filmed during her childhood in the 1980s, in dialog with the film *Diary (1973-1983)*, by filmmaker David Perlov. A reflection is presented on the director's gaze through his windows, aspects of his filming, editing and voice-over narration, focusing on his relationship with the house and its social context. Along with works by the author, such as the film *Todas as casas menos a minha* and the book *Meio Dilúvio Meio Suspiro*, as well as works by other artists, the house theme is investigated as a space of intimacy, a shelter for memory, a place where foundational aspects of identity are formed and where the subject mediates with the world. These aspects are dealt with based on theoretical references from psychoanalysis, such as Sigmund Freud's concept of the Uncanny; and philosophical thoughts such as Gaston Bachelard's and Maurice Blanchot's, as well as texts written in the field of visual arts by Ilana Feldman, Bárbara Lissa Campos, among others. Finally, two works by Julia Baumfeld are presented as practical developments of the research: *Entre Cantos e Lamentos*, which relates personal and collective issues with photographs and writings made during the author's incursion into a territory of autobiographical, historical and geopolitical significance, between Israel, Palestine and Egypt; and *Era*, which presents a panorama of the author's production with VHS archive material, exploring historical and material aspects of this particular medium. The path of this last work, and its production in various formats, is analyzed together with a reflection on how editing methods using archive images act in the re-signification of personal and collective memory.

Keywords: Autobiography; Alterity; Alterbiography; Archive; Memory; David Perlov; VHS; House.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotografia do arquivo de fitas VHS, 2019. Autoria própria.....	17
Figura 2 - Filmagens em VHS, 1980. Arquivo pessoal.....	19
Figura 3 - Filme <i>Diário (1973-1983)-Parte I (1973-1977)</i> , David Perlov.....	21
Figura 4 - <i>Desmanche</i> , 2019, Luiza Alcântara. Fonte: website da artista.....	23
Figura 5 - Filme <i>Todas as casas menos a minha</i> , 2018, autoria própria.....	25
Figura 6 - Ilustração <i>O corpo humano como casa</i> , Thobias Cohen, 1708. Fonte: Biblioteca Médica Nacional Berman.....	28
Figura 7 - Instalação <i>A casa é o corpo: Labirinto</i> , Lygia Clark, 1968. Fonte: website Museum of Modern Art - MoMA.....	29
Figura 8 - Livro <i>Meio Dilúvio Meio Suspiro</i> , 2020. Autoria própria.....	31
Figura 9 - Livro <i>Meio Dilúvio Meio Suspiro</i> , 2020, de autoria própria. Fotografia por Daniela Paoliello.....	32
Figura 10 - Desenho da minha infância, Livro <i>Meio Dilúvio Meio Suspiro</i> , 2020.....	33
Figura 11 - Páginas do livro <i>Meio Dilúvio Meio Suspiro</i> , 2020. Autoria própria.....	34
Figura 12 - <i>Frames</i> do filme <i>Diário - Parte I (1973-1977)</i> de David Perlov, páginas iniciais do livro <i>Meio Dilúvio Meio Suspiro</i> , 2020.....	35
Figura 13 - Filme <i>Diário (1973-1983)-Parte I (1973-1977)</i> , David Perlov.....	39
Figura 14 - Filme <i>Diário (1973-1983)-Parte I (1973-1977)</i> , David Perlov.....	41
Figura 15 - Filme <i>Diário (1973-1983)-Parte I (1973-1977)</i> , David Perlov.....	43
Figura 16 - Filme <i>Diário (1973-1983)-Parte I (1973-1977)</i> , David Perlov.....	44
Figura 17 - Filme <i>Diário (1973-1983)-Parte I (1973-1977)</i> , David Perlov.....	45
Figura 18 - Mapa do percurso da viagem ao Oriente Médio, autoria própria.....	49
Figura 19 - Fotografia 35mm, <i>Pirâmides de Gizé</i> , 2019. Autoria própria.....	50
Figura 20 - Fotografia 35mm, <i>Conversa através do olhar</i> , Cairo, 2019. Autoria própria.....	51
Figura 21 - Exposição <i>Entre Cantos e Lamentos</i> , 2023. Autoria própria.....	52
Figura 22 - Exposição <i>Entre Cantos e Lamentos</i> , 2023. Autoria própria.....	52
Figura 23 - Projeto expográfico da exposição <i>Entre Cantos e Lamentos</i> , 2023. Imagem por Ivie Zappellini.....	53
Figura 24 - Exposição <i>Entre Cantos e Lamentos</i> , 2023. Autoria própria.....	54
Figura 25 - Fotografia 35mm, <i>Tríptico Mar Morto</i> , 2019. Autoria própria.....	55
Figura 26 - Fotografia 35mm, <i>Muro das lamentações</i> , 2019. Autoria própria.....	56

Figura 27 - Fotografia 35mm, <i>Palestina</i> , 2019. Autoria própria.....	57
Figura 28 - Vídeo <i>Verde Engano</i> , 2014. Autoria própria.....	62
Figura 29 - <i>Rastro arco-íris</i> em <i>frame</i> do arquivo em VHS. Autoria própria.....	63
Figura 30 - <i>Glitch</i> em <i>frame</i> do arquivo em VHS. Autoria própria.....	64
Figura 31 - Filme <i>Era</i> , 2017. Autoria própria.....	65
Figura 32 - Vera no filme <i>Era</i> , 2017. Autoria própria.....	66
Figura 33 - <i>Rastro arco-íris</i> em <i>frame</i> do arquivo em VHS. Autoria própria.....	68
Figura 34 - <i>Glitches</i> em <i>frame</i> do arquivo em VHS. Autoria própria.....	68
Figura 35 - Programa publicitário da televisão em <i>frame</i> do arquivo em VHS.....	69
Figura 36 - Julia em seu primeiro ano de vida, arquivo em VHS. Autoria própria.....	69
Figura 37 - Livro <i>Meio Dilúvio Meio Suspiro</i> , 2020, de autoria própria. Fotografia por Daniela Paoliello.....	70
Figura 38 - Livro <i>Meio Dilúvio Meio Suspiro</i> , 2020, de autoria própria. Fotografia por Daniela Paoliello.....	70
Figura 39 - Website <i>Era</i> , 2021. Autoria própria.....	71
Figura 40 - <i>A criação do universo</i> em <i>frame</i> do arquivo em VHS. Autoria própria.....	72
Figura 50 - Instalação <i>Era</i> , 2022. Exposição <i>Cosmopolíticas</i> , Galeria Câmera Sete - Palácio das Artes, Belo Horizonte.....	73
Figura 51 - Instalação <i>Era</i> , 2022. Exposição <i>Cosmopolíticas</i> , Galeria Câmera Sete - Palácio das Artes, Belo Horizonte.....	73
Figura 52 - Instalação <i>Era</i> , 2022. Exposição <i>Cosmopolíticas</i> , Festival Solar, Pinacoteca do Ceará, Fortaleza. Fotografia por Pedro David.....	74
Figura 53 - Instalação <i>Era</i> , 2022. Exposição <i>Cosmopolíticas</i> , Belo Horizonte.....	75
Figura 54 - <i>A criação do universo</i> em <i>frame</i> do arquivo em VHS. Autoria própria.....	75
Figura 55 - Instalação <i>Era</i> , 2023, autoria própria. Exposição <i>A memória é uma ilha de edição</i> , 22ª Bienal Sesc_Videobrasil, São Paulo. Fotografia por Pedro Napolitano Prata.....	76
Figura 56 - Instalação <i>Era</i> , 2023. Exposição <i>A memória é uma ilha de edição</i> , 22ª Bienal Sesc_Videobrasil, São Paulo. Fotografia por Ricardo Amado.....	77
Figura 57 - Instalação <i>Era</i> , 2023. Exposição <i>A memória é uma ilha de edição</i> , 22ª Bienal Sesc_Videobrasil, São Paulo. Fotografia por Victor Galvão.....	78
Figura 58 - Instalação <i>Era</i> , 2023. Exposição <i>A memória é uma ilha de edição</i> , 22ª Bienal Sesc_Videobrasil, São Paulo. Fotografia por Victor Galvão.....	79
Figura 59 - <i>A criação do universo</i> em <i>frame</i> do arquivo em VHS. Autoria própria.....	81

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. MIRAGENS DE AFETO	14
2.1 VHS - Sistema doméstico de vídeo.....	16
2.2 Uma caixa de fitas.....	19
2.3 Encontro com o <i>Diário</i>	20
3. TODAS AS CASAS	22
3.1 Todas as casas menos a minha.....	24
3.2 A casa como corpo.....	27
3.3 Meio Dilúvio Meio Suspiro.....	30
4. O OLHAR DE PERLOV	37
4.1 Ausência fundadora.....	38
4.2 Parte I 1973-1977.....	40
4.3 Montagem e memória.....	45
5. ENTRE CANTOS E LAMENTOS	47
5.1 Viagem ao Oriente Médio.....	48
5.2 Exposição <i>Entre Cantos e Lamentos</i>	51
6. ERA	61
6.1 Captura de <i>frames</i>	67
6.2 Colagem digital - Era, 2021.....	71
6.3 Cosmopolíticas - Era, 2022.....	71
6.4 Videobrasil - Era, 2023.....	76
6.5 A memória é uma ilha de edição.....	79
7. Considerações finais	82
Referências	85
Anexo A - Texto curatorial de <i>Entre Cantos e Lamentos</i> , por Ilana Feldman.....	89

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa explora as relações entre o universo íntimo e o mundo na escrita de si, através de uma abordagem teórico/prática no campo das poéticas visuais. O estudo investiga a relação entre memória pessoal e coletiva em construções narrativas realizadas sobretudo com materiais de arquivos íntimos¹. Parto da minha extensa pesquisa com a coleção de fitas em VHS² filmadas por meus pais na década de 1980, com a qual realizei diversos trabalhos. Essa produção artística se iniciou em 2014, quando conheci o filme *Diário (1973-1983)* do cineasta David Perlov (1930-2003), no qual o diretor documenta sua vida cotidiana e seu contexto social ao longo de dez anos, em película 16mm³. Perlov nasceu no Rio de Janeiro, cresceu em Belo Horizonte e passou a juventude em São Paulo, até se mudar para Paris e depois para Tel Aviv, se tornando cidadão israelense. Sua obra abarca fotografias, desenhos, pinturas e uma marcante produção de filmes-diários caracterizados por uma busca de "liberdade estética e política" (Feldman, 2011, p.31) revelada por enquadramentos e narrações precisas. Seu filme *Diário*, dividido em seis capítulos, foi inspiração para que eu desse início à série de trabalhos em que ressignifico as imagens que compõem o arquivo em VHS de minha família. Vários aspectos contidos na obra de Perlov me interessam, como por exemplo a profundidade afetiva de seu testemunho, os registros da sua família, sua relação com a casa como espaço de mediação com o mundo, e questões que conectam o singular ao coletivo, em um movimento no qual a "autobiografia — aberta, como uma janela, ao *Fora* — se torna biografia do outro, ou uma "alterbiografia", biografia de todos nós." (Feldman, 2017, p.5).

O termo *Alterbiografia*⁴ é aplicado como gênero literário, entretanto é pouco encontrado no campo das artes visuais. Esta pesquisa pretende fazer uso desse conceito

¹ Nesta pesquisa o termo *arquivo íntimo* é empregado para se referir a um tipo de arquivo pessoal que evoca significados de carga afetiva.

² As fitas VHS (*Video Home System*) são um meio de gravação e armazenamento analógico de vídeo, que utilizam de um método de sinal magnético em uma fita de plástico revestida de óxido de ferro. O sistema foi desenvolvido pela *Victor Company of Japan* (JVC) por volta de 1950. A VHS começou a ser utilizada de forma caseira nos anos 1970 e alcançou popularidade entre 1980 e 1990.

³ Película com largura de 16mm, o filme foi introduzido pela Kodak em 1923 para o mercado de cinema amador e doméstico. Durante décadas foi a bitola mais utilizada em documentários e filmes experimentais. O formato em 16 mm contribuiria de um modo decisivo para o futuro do cinema direto.

⁴ Segundo o dicionário de termos literários, o gênero alterbiográfico opera a travessia entre o romanesco, o diário e o memorialismo. No diário, o calendário constitui um eixo, ao passo que, no livro de memórias, a categoria do tempo exerce o papel de âncora. Na alterbiografia – simulacro de biografia – *cronos* poderá ser ludibriado no jogo da ficção e da realidade da vida de outrem, não biografado, antes alterbiografado. In.: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/alterbiografia/>

aplicado em um método de criação⁵ nas práticas em poéticas visuais, investigando formas em que a autobiografia alcança um teor de alteridade. Assim, busca-se compreender modos com que narrativas íntimas lidam com o universo externo, como no gesto de abrir as janelas de casa. Considerando o corpo a casa do sujeito, ele abre suas janelas ao mundo.

De início, considero a ideia de que a alterbiografia está situada entre a autoficção e a autobiografia, apesar de compreender que os limites de definição desses termos são maleáveis. Enquanto a autobiografia constrói sua narrativa com base em um pacto de veracidade⁶ e a autoficção faz uso da invenção, sem se prender à fidelidade cronológica e factual, a alterbiografia transita entre esses dois modos de expressão, em uma espécie de "movimento pendular (...) entre a alteridade e a ipseidade⁷, entre ver-se através do outro ou ver o outro através de si." (Bulhões-Carvalho, 2011, p.35). O *eu* só existe em relação ao *outro*. A alteridade é um lugar de encontro com o que está fora de nós, onde a ideia de uma única verdade é dissolvida, sendo sempre uma das infinitas percepções do real. Essa experiência "exige um deslocamento de si, um novo pensamento sobre si mesmo e sobre o outro." (Hilgert, 2014, p.52).

Ao longo da minha trajetória como artista-pesquisadora, a manipulação de arquivos íntimos se apresenta como importante fio condutor. Minha produção artística transita entre múltiplas linguagens que dialogam entre si e se complementam, dentre elas a fotografia, o desenho, a poesia, a música, o vídeo, o cinema, e também a realização de livros. No meu primeiro livro, *Meio Dilúvio Meio Suspiro* (2020)⁸, reúno imagens do arquivo fotográfico e de fitas VHS dos meus pais, *frames*⁹ e frases do filme *Diário* de David Perlov, desenhos da minha infância e fragmentos de escrita dos meus próprios diários. A combinação desse material compõe uma narrativa não-linear entre arquivos pessoais e apropriados. Sem apresentar uma ordem cronológica e um narrador delimitado, o livro alcança um caráter autobiográfico anacrônico e impessoal, atingindo o teor de alteridade que me leva a considerá-lo uma construção alterbiográfica.

⁵ Nesta pesquisa o termo *Alterbiografia* não é empregado como gênero, mas sim como um método de criação nas artes visuais, identificando formas, estratégias ou ferramentas poéticas em que a criação de uma obra visual atinge a alteridade.

⁶ Philippe Lejeune desenvolveu a ideia de pacto de veracidade da autobiografia (*Le pacte autobiographique*, 1975) no qual o autor assume um compromisso com a realidade e é responsável pelo que afirma, enquanto o leitor "toma o texto como a verdade do indivíduo" (Martins, 2014,p.19)

⁷ Segundo o dicionário da língua portuguesa, *Ipsidade* é aquilo que é determinante para diferenciar um ser de outro(s); o atributo próprio, característico e único de um ser, que o difere dos demais.

⁸ O livro *Meio dilúvio Meio Suspiro* foi lançado em 2020 em Belo Horizonte na coleção *Rompe-Mato* pela editora *Fera Miúda* (MG), a convite do artista Erre-Erre (Ricardo Reis).

⁹ *Frames*, ou "Quadros por segundo", são imagens fixas que compõem um vídeo.

O livro *Meio Dilúvio Meio Suspiro* apresenta uma carta que escrevi de forma anônima para Perlov em que conto a história do meu encontro com seu filme *Diário*. A carta se inicia com o relato sobre a doença de Alzheimer que acometeu minha avó paterna na época do meu nascimento, passa pelo meu fascínio com as imagens das fitas VHS da minha infância, até chegar no momento em que visitei, em Israel, a casa onde David Perlov filmou, editou seus filmes e viveu a maior parte da sua vida. Essa viagem ao Oriente Médio, realizada em 2019, aconteceu inicialmente por causa da minha ascendência judaica, por parte de avô materno. Polonês e judeu, nascido em uma pequena cidade ao lado de Auschwitz, ele se exilou no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial. Apesar de me considerar atea e pouco ligada à cultura judaica, realizei a viagem que, surpreendentemente, me levou até a casa de Perlov, também descendente de judeus, fato que o direcionou a Israel. A partir de diversos pontos de aproximação, sejam eles biográficos ou poéticos, esta pesquisa busca encontrar ressonâncias entre os meus trabalhos e o *Diário* de David Perlov.

As reflexões aqui desenvolvidas lidam com o conceito de *Fora*¹⁰ como sendo o lugar da "experiência de desdobrar-se para fora do mundo, [em que] nossos valores e certezas são questionados" (Levy, 2003, p.38), sobretudo quando a linguagem é potência que desmorona a unidade do *eu* e escapa ao controle: indeterminado e aberto à alteridade. Assim, no campo do *Fora*, as expressões transitam da identidade à alteridade. Segundo Blanchot, essa passagem acontece em espaço neutro, como explica Tatiana Levy: "É no movimento de sairmos de nós mesmos que alcançamos a experiência do que é inteiramente fora de nós e alteridade absoluta: o próprio fora. A subjetividade do escritor passa, então, para fora de si, tornando-se estrangeira a si mesma" (Levy, 2003, p.40).

Direcionar o olhar ao passado, através de imagens que abrem janelas voltadas para o universo íntimo, é também uma maneira de conhecer o mundo, uma mediação que conecta o sujeito com o tempo e também com o espaço do *Fora*. Desse modo, esta pesquisa busca relacionar o pessoal e o coletivo em direções que transpassam o espaço entre o *eu* e o *outro*, entre a casa e o mundo, entre a memória e suas lacunas.

Essas reflexões são desenvolvidas ao longo de cinco capítulos. No primeiro deles, *Miragens de afeto*, abordo a relação entre memória e arquivo íntimo. Investigo o caráter fugaz da memória e a disparidade temporal do material de arquivo, amparada por

¹⁰ O *Fora*, conceito elaborado por Blanchot, fundamental em seu pensamento sobre a literatura, foi expandido por Foucault e Deleuze para outros campos de expressão. O *Fora*, como experiência estética, funda-se com base no estremeamento do sujeito cartesiano, movimento que se inicia com o pensamento de Nietzsche.

pensamentos de Walter Benjamin, Jaime Baron, dentre outros. O capítulo relata o início da minha pesquisa com arquivo, realizada a partir da coleção de fitas em VHS da minha família, e a forma que meu encontro com o filme *Diário 1973-1983* de David Perlov inspirou o início da minha produção.

No segundo capítulo, *Todas as casas*, investigo as relações entre casa e memória e seu papel em aspectos fundadores da identidade e da mediação do sujeito com o mundo, criando, a partir disso, uma associação entre casa e corpo. Para tal, analiso dois de meus trabalhos autorais realizados com imagens de arquivo, o filme *Todas as casas menos a minha* e o livro *Meio Dilúvio Meio Suspiro*, além de obras de outras artistas que também tratam do tema: *Desmanche* de Luiza Alcântara e *A casa é o corpo: Labirinto, corpo* de Lygia Clark. Como referencial teórico, abordo o livro *A poética do espaço* de Gaston Bachelard e alguns estudos da psicanálise, dentre eles o texto sobre fantasia e testemunho no cinema autobiográfico, de Ana Britto e Olívia Viana, e o conceito de *Infamiliar* em Sigmund Freud.

No terceiro capítulo, *O olhar de Perlov*, apresento o filme *Diário 1973-1983*, de David Perlov, a partir da análise do primeiro dos seis capítulos o compõem. Descrevo cenas e observo como o diretor trata a questão da casa, retratando o espaço interno e externo, registrando sua mudança e visitando casas que habitou no passado. Junto a isso, desenvolvo reflexões sobre o olhar do cineasta através de suas janelas, seus deslocamentos entre os diferentes países que morou, aspectos de sua filmagem, montagem e o uso de recursos sonoros, em especial sua narração em *voice-over*¹¹. Esse capítulo traz como principal referência teórica a pesquisadora Ilana Feldman.

Como parte do desenvolvimento prático desta pesquisa, me dediquei à elaboração de dois trabalhos. O primeiro deles foi realizado a partir de registros que fiz ao longo da viagem ao Oriente Médio em 2019, compondo a exposição individual *Entre Cantos e Lamentos* (2023)¹². Este processo é apresentado no quarto capítulo, em que descrevo a exposição, suas séries fotográficas, textos e criação expográfica. Junto a isso, analiso questões íntimas e coletivas contidas no trabalho, decorrentes da minha viagem a um território de grande importância histórica, origem principal da cultura patriarcal e berço do monoteísmo da sociedade que vivemos.

¹¹ *Voice-over* é um recurso sonoro usado em produções audiovisuais no qual uma gravação de narração de voz é colocada em camada sobreposta a faixa de áudio que se encontra em segundo plano.

¹² A exposição *Entre Cantos e Lamentos* foi realizada através do Prêmio Décio Noviello de fotografia, na Galeria Câmera Sete em Belo Horizonte, do dia 10.03.2023 a 20.05.2023.

Por fim, o quinto capítulo apresenta a trajetória do trabalho *Era* em seus diversos formatos, culminando na versão que também integra a parte prática desta pesquisa: a instalação realizada na exposição da 22ª Bienal Sesc_Videobrasil¹³. A obra apresenta um panorama da minha produção com material de arquivo em VHS até então, reunindo imagens de uma vasta pesquisa de *frames* e cinco vídeos produzidos com a coleção de fitas. Junto a pensamentos de Maria do Carmo Veneroso, Bárbara Lissa Campos e Raphael Fonseca, o texto investiga modos como a montagem de materiais de arquivo se relaciona com a memória em âmbitos pessoais e coletivos, reflete sobre o início da VHS no Brasil - que marca o momento de popularização da produção caseira e independente de vídeo no país - e também analisa a materialidade da mídia VHS, considerando suas características particulares que se assemelham a aspectos da memória humana.

¹³ A exposição da 22ª Bienal Sesc_Videobrasil, intitulada *A memória é uma ilha de edição*, foi realizada no Sesc 24 de maio em São Paulo, de 18.10.2023 a 24.02.2024.

2. MIRAGENS DE AFETO

Entrar em contato com imagens de arquivos íntimos possibilita o acesso a memórias do campo afetivo que, quando relacionadas com a infância e história pessoal, se referem a questões fundamentais do sujeito associadas à sua origem e identidade. Trabalhar com esses materiais de arquivo e ressignificá-los em obras de poética visual, é um exercício de formulação de narrativas a serem construídas dentro de um amplo espectro entre a autobiografia e a autoficção. Podemos observar que a realização de escritas de si construídas a partir de imagens de arquivo lidam com o tempo em camadas: o tempo em que o registro foi realizado; o tempo em que ele foi assimilado, o tempo que foi manipulado; e o tempo que será absorvido pelo espectador. A disparidade desses tempos ativam memórias dispersas na temporalidade. Nesse processo, imagens realizadas no passado são deslocadas de sua finalidade original no tempo presente, criando uma nova narrativa com "seus nós de coerência, sua inserção no real" (Foucault, 1999, p.28).

O encontro com o material de arquivo proporciona a experiência de descoberta de rastros, denotados em fragmentos de imagens de um outro tempo. Quando de origem íntima e familiar, ele incita memórias afetivas de um profundo campo de interpretações do sujeito. Como um detetive que procura pistas, buscamos identificar sinais e simbologias para as imagens que remetem ao imaginário de seu passado e história pessoal. O sujeito se espelha, ou ao menos se encontra em exercício de identificação e pertencimento, na ausência que se depara: algo não está mais ali, mas se apresenta como comprovação de que em algum momento existiu. Dessa forma, o referente fotográfico se encontra sempre no tempo passado, que segundo a ideia de "*isso-foi*" barthesiano, se mostra como "a imagem viva de uma coisa morta" (Barthes, 1984, p.118). Nesse contato do presente com o passado, experienciamos camadas do tempo.

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela (Barthes, 1984, p.121).

O processo de manipulação do acervo íntimo pode provocar sensações que são fruto da construção imagética e da noção de verdade, que acometem o sujeito quando ele sente as marcas da própria memória. A busca instigante por um sentido de real é motivo para a

identificação e conexão entre os sinais descobertos na imagem, mas de todo modo, são percepções que misturam lembranças e invenções. De modo que, durante a experiência, pode ocorrer uma espécie de *miragem* constituída de carga afetiva acumulada ao longo da vida de quem possui relação íntima com o material. "A expressão *miragens*, utilizada por Walter Benjamin, sustenta a ambiguidade do que é observado: é algo que pode ser visto, mas ao mesmo tempo é uma ilusão de ótica" (Ginzburg, 2012, p.109).

O distanciamento dessas miragens afetivas viabiliza a criação de narrativas que não se limitam às percepções automáticas geradas pelas imagens de afeto. De modo que podemos olhar para o arquivo na posição de observador, criando uma barreira aos ímpetos emocionais. "Ser um observador, nessa perspectiva, não é pensar de modo cartesiano ou linear. Ao contrário, trata-se de construir a percepção em uma subjetividade descentrada, em um pensamento dissociativo" (Ginzburg, 2012, p.111). Partindo do princípio da impossibilidade de absorção de uma imagem em sua completude - tanto no que está posto em seu enquadramento, quanto em relação às definições sobre seus significados - observamos seus elementos como rastros que, apesar de suas circunstâncias determináveis, são essencialmente imprecisos. Essa indefinição da imagem está contida na ausência evidente do que já foi, do que não se vê, do que é impossível de saber.

Podemos considerar que o encontro com o arquivo pessoal, por exemplo, com nossa imagem quando bebês, produz uma sensação singular: somos nós ali, mas não somos nós mais. Observamos traços do nosso rosto para nos identificar, e é quase inevitável o questionamento sobre o que não lembramos daquele espaço e tempo que vivemos. Mas o que guardamos da experiência? Todos os pequenos detalhes da imagem podem ser significativos: a arquitetura do espaço, os móveis e os objetos da cena, quem estava ao nosso lado... Ao mesmo tempo, a construção imagética do que estaria fora do quadro da imagem é também relevante. As interpretações estão sempre no tempo presente, na percepção que cada um exerce no momento de encontro com os rastros.

Em um universo de eterna fugacidade, um rastro é uma chave de conhecimento: Ele está ambigualmente em ausência e em presença. Sendo um resto, ele já não é mais o que foi vivido. Sua presença é indicação de uma convergência entre o que está ausente e o que está diante dos olhos (Ginzburg, 2012, p.112).

Imagens de arquivo de família costumam gerar efeitos de cunho afetivo para seus integrantes. Elas carregam histórias de um percurso, apresenta imagens de pessoas que não se

encontram mais em vida, e trazem significados importantes para a compreensão da trajetória pessoal e familiar. Esses efeitos de carga afetiva se manifestam também em pessoas que não têm relação íntima e direta com o material, sensação chamada de "*afeto* arquivo" pelo pesquisador Jaime Baron. Segundo ele, um acervo de imagens é denominado como arquivo quando se apresenta em disparidade temporal, causando assim um "*efeito* arquivo". São imagens que, ao serem assimiladas, trazem a sensação de deslocamento do tempo entre a época do registro e o momento de sua exibição, bem como a percepção de distinção sobre intenção do uso do material em relação à sua criação original. Dessa forma, trabalhos realizados com imagens de arquivos íntimos provocam o "*efeito* arquivo" junto ao "*afeto* arquivo", como descreve Baron:

A produção de disparidade temporal frequentemente gera não apenas o *efeito* arquivo, mas também o que eu chamo de "*afeto* arquivo". Quando somos confrontados por essas imagens da inscrição do tempo em corpos humanos e lugares, há não somente um efeito epistemológico, mas também emocional, baseado na revelação da disparidade temporal. Em outras palavras, não apenas dotamos os documentos de arquivo da autoridade do passado "real", como também da sensação de perda (Baron, 2020, p.143).

Um arquivo íntimo é guardado na tentativa de preservar lembranças. O que acessamos ao abrir essa caixa? O material carrega potência afetiva relativa à carga simbólica elaborada pelo sujeito. Ou seja, o arquivo não carrega a memória, ele incita a memória no presente por meio de uma experiência de encontro entre tempos, na qual vivenciamos "a relação entre passado e presente como indissociável" (Ginzburg, 2012, p.116).

2.1 VHS - Sistema Doméstico de Vídeo

Na década de 1980, a grande maioria das imagens domésticas produzidas em VHS (*Video Home System*, ou "Sistema Doméstico de Vídeo", em português) tinham meramente a função de registros a serem assistidos pela própria família. É comum observar, nessas gravações caseiras, imagens de eventos sociais e rituais culturais familiares, como festas de aniversário e cerimônias de natal. Diferente do enorme volume e veloz disseminação dos arquivos íntimos atuais, onde a internet possibilita a divulgação incessante de dados pessoais

para qualquer ponto do mundo, na época do auge das fitas magnéticas o acesso à produção e visualização das filmagens se limitava a um grupo restrito de pessoas. Certamente são formas muito diferentes de absorção de informações da intimidade, bem como maneiras distintas das pessoas se relacionarem com a câmera e com o gesto de serem filmadas. Diferente do momento atual, a imagem de VHS gerada de forma caseira tinha como fim a grande circulação, ou seja, não carregava consigo a possibilidade iminente de ser vista por várias pessoas, em qualquer hora ou lugar do mundo.

Ao longo do meu percurso como artista-pesquisadora, realizo uma pesquisa contínua com o acervo de fitas VHS do meu núcleo familiar. Não é possível dizer quando meu contato com essas imagens se iniciou, mas certamente se mistura com minhas memórias mais antigas. Algumas lembranças que considero as primeiras da minha vida se confundem com as imagens que assisti, do mesmo modo as memórias que guardo se formam em paisagens semelhantes às imagens do arquivo. Os dispositivos de uma época carregam aparências e características específicas. Dessa forma, a textura da fita VHS remete aos meus primeiros anos de vida, nos anos 1980. Todo o aspecto do conteúdo visual do arquivo de fitas da minha família, que contém imagens gravadas diretamente da televisão e registros de caráter doméstico, se mostra como estética definidora daquele tempo. A marca temporal do dispositivo de filmagem se torna tão potente que posso afirmar que memórias dos anos iniciais da minha vida têm características de cor e forma das fitas VHS. Ao passo que, registros visuais em película de 16mm ou 8mm me remetem automaticamente ao imaginário da década de 1950 e 1960, mesmo quando produzidos em momento atual.



Figura 1- Fotografia do arquivo de fitas VHS, 2019. Autoria própria.

Ainda que não seja possível mensurar como e quando foram meus primeiros contatos com as imagens filmadas por meus pais, a sensação que elas causam ao serem vistas por meus olhos é de um campo afetivo singular. Por mais que essas imagens sejam revisitadas em momentos muito diferentes da minha vida, um afeto particular é invariavelmente ativado. Trata-se de um lugar onde um tipo particular de memória é habitada, que muitas vezes se mostra de maneira involuntária e emotiva, com raízes profundas em emoções e traumas da trajetória pessoal. A experiência também se refere a questões coletivas, como o medo da morte e o mistério da vida, e está inserida em camadas culturais que perpassam a individualidade e o sentimento do mundo. "Conteúdos do passado individual entram em conjunção, na memória, com os do passado coletivo, fazendo a subjetividade saltar para uma significação que a ultrapassa, ganhando uma dimensão ao mesmo tempo individual e social, íntima e histórica" (Benjamin, 1980, p.38). Arquivos pessoais são também registros históricos. De forma implícita, eles carregam dados importantes sobre o momento de uma cultura e sociedade, de forma que "documentos amadores e outros geralmente excluídos dos arquivos oficiais podem ter tanto potencial histórico e valor social quanto aqueles armazenados em um arquivo oficial" (Baron, 2020, p.137). Obras que utilizam de arquivos pessoais lidam com a mediação entre a memória afetiva e a memória coletiva. Assim, a manipulação do material de arquivo íntimo pode ser uma ferramenta para a reconstrução de narrativas coletivas.

A cada visita ao meu arquivo pessoal descubro algum novo detalhe ou informação, tanto de caráter objetivo ou imagético, quanto de compreensão histórica. O exercício de retorno amplia as maneiras de percepção do material. Se por um lado eu me aproximo de possibilidades de associações simbólicas internas, por outro me distancio da narrativa criada por minha individualidade e me encontro no lugar de observadora, o que permite uma maior relação de alteridade com o material e reflete no modo que realizo as edições e produções de obras visuais.

2.2 Uma caixa de fitas

Era uma caixa com aproximadamente 30 fitas VHS, que após a separação dos meus pais ficou esquecida em algum canto da casa. Com a umidade, as fitas começaram a mofar, causando distorções nas imagens. Eu me tornei a única integrante da família com interesse nas VHS. Nos meus incontáveis retornos à assistir as filmagens, perguntava aos meus pais se eles se lembravam do local ou data dos acontecimentos ali presentes. Eles pareciam não querer se envolver muito com aquelas lembranças. Na minha adolescência, resolvi realizar o processo de decupagem e digitalização das fitas. As imagens se alternavam entre os cenas do cotidiano da família dentro de casa, registros de eventos de família como aniversários ou encontros na sala de jantar, filmagens mostrando ruas do trajeto cotidiano, paisagens e vizinhanças, e imagens gravadas diretamente da televisão contendo programas, filmes, novelas, conteúdo publicitário, e debate de eleição presidencial.



Figura 2 - Filmagens em VHS, 1980. Arquivo pessoal.

Ao longo dessa primeira decupagem eu não tinha o objetivo de realizar um trabalho de ressignificação com o material, mas me parecia importante zelar por ele como se estivesse cuidando de lembranças que se desfaziam. Ao mesmo tempo eu percebi que a lida com aquelas imagens me colocava em contato com uma memória dolorosa. Durante essa experiência, a "disparidade temporal nos obriga a reconhecer que o passado é irrecuperável, mesmo que seus traços sejam visíveis" (Baron, 2020, p.143). Ao assistir essa

"matéria-memória", a constatação de que tudo se perde, se transforma e tem um fim, fica evidente diante dos nossos olhos.

Com o tempo, meus encontros com as imagens das fitas tomaram um maior teor de elaboração, se transformando em um processo investigativo. Junto ao estudo e processo de psicanálise, identifiquei nas imagens cenas que se conectavam com alguns de meus traumas. A complexa teia de relações, projeções e dinâmicas da junção e separação dos meus pais se revelou para mim através das filmagens, que pareciam retratar a trama familiar. Ao mesmo tempo, as imagens capturadas diretamente da televisão se mostravam cada vez mais como vestígios da construção de padrões sociais e estéticos de uma época marcante para o Brasil, o momento de redemocratização do país na década de 1980.

2.3 Encontro com o *Diário*

O filme *Diário 1973-1983*, do artista e cineasta David Perlov (1930-2003), foi um ponto determinante da transformação da minha relação com as fitas em VHS que, além de ser um processo de observação, se tornou desejo de criação com o material. Me identifiquei rapidamente com o cinema de Perlov. Era como se eu tivesse proximidade com as pessoas e histórias retratadas em sua obra. Revi várias vezes os capítulos do *Diário* e em uma delas, enquanto meu HD estava ligado na televisão, as imagens do meu arquivo em VHS começaram a ser exibidas automaticamente. Nesse momento entendi o motivo da minha afinidade com a obra de Perlov e as semelhanças entre os materiais de seus filmes-diários e o arquivo da minha família.

Apesar de pertencerem a campos diferentes, sendo o *Diário* construído a partir de imagens capturadas pelo próprio autor em película 16mm com a finalidade de realização cinematográfica, e as fitas VHS do meu arquivo apresentarem imagens domésticas feitas sem pretensão inicial de formarem um trabalho audiovisual, ambos os materiais carregam um teor de afetividade semelhante, pertencente ao universo pessoal e familiar. Me refiro também a um teor autobiográfico que potencializa relações de alteridade, na qual a memória media questões entre o "eu" e o "outro" na esfera familiar, e entre o "eu" e o mundo ao redor. A

marcante narração de voz de Perlov em seus diários insere nos filmes uma carga íntima e política de modo profundo e consistente. Esses aspectos do *Diário* me instigaram a iniciar o processo de elaboração de narrativas e montagem com meu material de arquivo em VHS, com o qual eu havia criado intimidade ao longo do tempo.

Em seus filmes-diários, Perlov se relaciona com o mundo através das janelas de casa, de automóveis e da televisão. A casa é elemento marcante ao longo de sua narrativa. Ao retornar aos diferentes países que morou, o diretor sempre busca o reencontro com as casas que habitou. No meu arquivo familiar, a grande maioria das imagens também foram filmadas em mediação com a casa, por dentro e por fora de seus espaços e, inclusive, ao longo de seu processo de construção. Diante disso, minha primeira experiência de composição narrativa realizada com o material de arquivo em VHS se baseou na edição das imagens que mostram a construção da casa da minha infância. A simbologia desse espaço de intimidade, de abrigo para a memória, local de formação de aspectos fundadores da identidade e de mediação do sujeito com o mundo, se tornou tema de investigação, que abordarei nos próximos capítulos¹⁴.



Figura 3 - Filme *Diário (1973-1983)-Parte I (1973-1977)*, David Perlov.

¹⁴ No capítulo II investigo a simbologia da casa abordando memória e psicanálise em alguns de meus trabalhos com arquivo e obras de outras artistas. No capítulo III faço uma análise do *Diário (1973-1983)*, de David Perlov, com foco em sua relação com a casa.

3. TODAS AS CASAS

A casa abriga a memória em um sentido fundador. Ambas, casa e memória, se relacionam com a formação da identidade do sujeito. O espaço de intimidade possibilita formulações imaginárias e psíquicas. A memória da casa se dá em diferentes camadas. Há lembranças relativas ao espaço físico, que por vezes aparecem nos cenários dos sonhos, e há também o conjunto do imaginário simbólico. Na casa, as lembranças se impregnam no espaço e os pensamentos encontram abrigo. Ela "é nosso canto no mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos" (Bachelard, 1989, p.24). Como as memórias da casa permeiam nosso inconsciente?

No trabalho *Desmanche* (2019), a artista mineira Luiza Alcântara reproduz, em argila, miniaturas das casas que morou ao longo de sua infância e as coloca submersas em água. A obra consiste no registro das pequenas esculturas se desmanchando no meio líquido. A matéria da argila se desfaz em uma espécie de poeira, cujos fragmentos se movimentam, se espalham e também se juntam. O conjunto de vídeos mostra o processo de dissolução de cada uma das casas, que remete ao caráter fugaz da memória. Como o tempo age sobre a matéria e a memória? As réplicas das casas de Luiza são simplificadas, como o são também desenhos infantis que retratam casas. Os desenhos de casas feitos por crianças evocam lembranças e criações de um lugar relevante para sua formação. No espaço de intimidade da casa é onde acontece os devaneios, onde memória e imaginação se misturam, como aponta Bachelard:

A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, na sequência de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem (Bachelard, 1989, p.25).



Figura 4 - *Desmanche*, 2019, Luiza Alcântara. Fonte: website da artista¹⁵

O desfazer da matéria terrosa das pequenas casas de argila em contato com a água, tem efeito semelhante ao movimento da poeira que se espalha no ar em uma demolição. As partículas da poeira de uma casa que se desfaz se separam e se agregam, formando outras imagens. Os registros foram mostrados por meio de vídeo-instalação realizada na exposição individual de Luiza, chamada *Tudo é casa, casca, escasso, ocaso, corpo*¹⁶. Projetadas em paredes, em grande dimensão, as casas ganham uma escala arquitetônica. Neste trabalho, a dimensão da casa se transforma de diversas formas: a experiência do corpo nos espaços da casa em sua dimensão real, as imagens formadas por lembranças e imaginário, a representação materializada em miniatura de barro, a escala ampliada das filmagens projetadas. Em *Desmanche*, a ação do tempo ganha uma velocidade onírica, na qual as transformações graduais das formas são percebidas de modo sutil e gradual. A transmutação dos significados da casa é representada por diferentes dimensões, enquanto a característica maleável da memória é associada à dissolução da matéria, acometida pela ação do fluxo do tempo.

¹⁵ O vídeo *Desmache* está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xfJ3wf7OcsY>

¹⁶ A exposição *Tudo é casa, casca, escasso, ocaso, corpo* foi realizada no Memorial Minas Gerais Vale, de setembro a outubro de 2019, em Belo Horizonte.

3.1 Todas as casas menos a minha

A manipulação de materiais de arquivos íntimos por meio de montagem e construção narrativa é uma maneira de ressignificar a memória e de realizar elaborações psicanalíticas. O curta-metragem *Todas as casas menos a minha*¹⁷, primeiro filme que realizei com as fitas VHS do meu arquivo familiar, retrata o processo da construção da casa da minha infância. Nesse contexto, a casa simboliza a consolidação da estrutura familiar e também sua ruína, por representar um motivo de conflito durante a separação dos meus pais, anos depois. O filme mostra etapas da estruturação da casa realizada nos anos 1980, incluindo cenas da compra do terreno, fundação, alicerce, estruturas, até chegar ao telhado. Os registros acompanham a construção da casa, que se iniciou na época em que eu nasci, enquanto mostram também meu crescimento. Junto a isso, tramas familiares se desvendam através da narração em *off* do filme, que consiste em registros de áudio retirados de uma consulta astrológica realizada por mim, na qual a astróloga realiza uma leitura sobre a posição dos planetas em suas casas astrológicas no momento do meu nascimento: "É como se eu estivesse entrando na sua casa nesse exato momento pela primeira vez, descrevendo pra você o que eu estou vendo, a diferença é que eu entro pelo teto, eu não entro pela porta", ela diz.

O diálogo entre as imagens e a narração se desenvolve na associação do mapa astral ao contexto familiar por meio da ambiguidade da palavra *casa* (enquanto espaço físico e enquanto termo para indicar a posição no mapa astrológico) ao passo que traumas são anunciados. "Deem à palavra casa todas as ressonâncias que quiserem, inclusive astrológicas. O homem encontra sua casa num ponto situado no outro para além da imagem de que somos feitos. Esse lugar representa a ausência em que estamos" (Lacan, 2005, p.58).

¹⁷ O filme *Todas as casas menos a minha* (Belo Horizonte, 2018, 28") foi estreado no Festival de Cinema de Tiradentes - Minas Gerais, em janeiro de 2018, e posteriormente foi exibido em diversas mostras no Brasil e no exterior.



Figura 5 - Filme *Todas as casas menos a minha*¹⁸, 2018, autoria própria.

No texto *A fantasia e o testemunho: A infamiliar narrativa no cinema autobiográfico* (2021), as psicanalistas Ana Britto e Olívia Viana fazem uma reflexão sobre a fantasia inerente ao testemunho no cinema autobiográfico, tomando como objeto de análise o curta-metragem *Todas as casas menos a minha*. Apesar do filme se enquadrar no gênero autobiográfico, no qual o relato de si se direciona a ideia de "princípios de veracidade e de identidade entre Autor, Narrador e Personagem-protagonista" (Faedrich, 2014, p.19), a camada ficcional e imaginária se mostra como caráter incontornável da construção narrativa. Segundo as autoras do referido texto, o testemunho é uma representação fantasiosa do sujeito, de modo que a narração do filme se depara com as "(im)possibilidades de representação do real da experiência, no jogo de suspensão do estatuto de verdade à narração de um fato vivido" (Britto; Viana, 2021, p.183).

O texto aponta que, de acordo com a psicanálise, o sujeito realiza sua elaboração subjetiva a partir da linguagem e, ao realizar a construção simbólica para transformá-la em narrativa, ele tem a possibilidade de criar outras dimensões e significados. Ou seja, no desenvolvimento do testemunho sobre um trauma ou um fato ocorrido é criada uma fantasia que reinventa a posição do sujeito. O relato consiste na elaboração de si por via discursiva realizada pelo "eu" em direção a um outro. De forma análoga, "a montagem do filme *Todas as casas menos a minha* é tida como um trabalho de elaboração e de memória da cineasta."

¹⁸ O filme *Todas as casas menos a minha* está disponível em: <https://vimeo.com/248602282>

(Britto; Viana, 2021, p.191). Em síntese, a construção narrativa do filme pode ser associada à elaboração do sujeito e sua montagem associada à elaboração da memória.

As autoras Ana Britto e Olívia Viana também evocam o conceito de *Infamiliar* em Freud para discutir sobre a sensação inquietante de se colocar diante de cenas tão familiares, aspecto também observado no filme. Nesse sentido, elas apontam que,

No curta-metragem, as narrativas sobre as relações familiares são justapostas às cenas do que é referente ao lar. Assim, as camadas audiovisuais provocam um tensionamento infamiliar entre si: a representação visual simbólica da presença da família no espaço destinado para a obra da casa da família; os elementos imagéticos de construção civil; a explicação para as casas astrológicas; os relatos discursivos sobre a constituição atual de ruptura dos membros da família; a narrativa dos conflitos entre a artista e sua família. Estrutura sintetizada pela astróloga: “São quatro casas e quatro pessoas”. A analogia estabelecida entre o sujeito e a casa é reiterada pela artista de diversas formas ao longo do filme (Britto; Viana, 2021, p.186).

O conceito de *Infamiliar* (*Unheimlich*), criado por Freud, pode ser observado de diversas maneiras em *Todas as casas menos a minha*. O Infamiliar, ou O estranho é descrito como "uma manifestação específica da angústia que remete ao muito íntimo." (Britto; Viana, 2021, p.191). Em suas primeiras buscas sobre a palavra *Heimlich* nos dicionários alemães em 1919, Freud encontra o significado de "pertencente à casa" para a palavra, e o prefixo de negação *Un-* traz então o sentido ambivalente para o conceito. Partindo dessa ideia, o gesto de se colocar diante de cenas familiares possibilita o contato com "algo estranho que é colocado à luz nas camadas do que é reconhecido e familiar da própria constituição do sujeito e do reconhecimento de si. O íntimo surge como algo *de fora*, êxtimo" (Britto; Viana, 2021, p.192). A palavra-conceito *Infamiliar* carrega em si mesma a ambivalência da palavra familiar, em outras palavras, quando algo que soa familiar nos remete também a algo estranho, oculto ou esquecido em nós. Essa sensação inquietante pode ser percebida no filme tanto em relação ao relato do personagem-autor quanto em relação ao espectador, que pode se identificar com uma narrativa que não é sua, se reconhecendo através da carga íntima exposta na obra. A ambivalência do conceito é também descrita como uma "impossibilidade de nos sentirmos em casa em casa" (CASSIN, 2004, p.548), sendo esse um sentimento paradoxal no qual a intimidade tensiona um tipo de angústia que remete ao desconhecido. A ambivalência de *Infamiliar* é "também evocado pelo título do filme em foco: *Todas as casas menos a minha*. Esta marca referente à casa, ao lar, e ao familiar, é colocada em tensionamento exatamente por seu oposto, que a nega em condição de exceção" (Britto; Viana, 2021, p.191).

No filme, a construção da casa é relacionada com a própria formação do indivíduo. A criança cresce junto à construção do edifício. O símbolo da casa pode ser visto também como um lugar de identificação e localização do sujeito no mundo. Diante disso, as estruturas da casa podem ser comparadas a estruturas do corpo e o espaço da casa ao lugar de construção da intimidade do ser. Assim, a casa é um conceito significativo para pensar a relação entre o universo íntimo, de dentro do corpo, com o mundo externo a ele. A casa como símbolo do corpo propicia investigações sobre as relações do sujeito com a sociedade, tanto no sistema da estrutura familiar, quanto em questões da identidade do "eu" em relação ao outro. Considerando a alteridade atributo presente no ato de se expandir ao *Fora* e no modo do sujeito se relacionar com o mundo, abro aqui uma janela para reflexões acerca da associação da casa como corpo.

3.2 A casa como corpo

A casa media o espaço íntimo com o mundo. Está localizada em um lugar, tempo e espaço. A relação com seu entorno se apresenta com tantas outras casas, ruas, pessoas, significados. Em meio a diversas realidades, a casa é um espaço habitável onde o ser experiencia a ideia de lar. Segundo Bachelard, a casa “é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem.(...) É corpo e é alma; É o primeiro mundo do ser humano” (Bachelard, 1989, p.26).

Nosso corpo pode ser associado a uma casa, em meio a tantas. Ambos: casa e corpo, trazem a definição de uma unidade singular que contém subdivisões conectadas dentro de si e entre outras unidades ao seu redor. Em uma associação do corpo humano com a casa, é possível comparar os órgãos do corpo aos cômodos da casa. No corpo, os órgãos se conectam através de artérias e veias e, na casa, os cômodos se interligam através de corredores e passagens. A casa habita várias formas de vida, assim como o corpo contém inúmeros tipos de células e bactérias. O sistema elétrico e hidráulico distribui pelos cômodos a potência de água e de energia necessárias para a vida na casa, assim como os sistemas do corpo humano trabalham em conjunto para possibilitar sua vitalidade. Através de portas e janelas entram os

raios do sol, as pessoas e o ar. Entra a vida em suas diversas formas. As janelas são modos de mediação da casa com o mundo externo. No corpo, as janelas seriam os olhos e os ouvidos, que absorvem do ambiente os acontecimentos que perpassam ao seu redor quando estão atentos ou abertos. As portas são vias de entrada e saída do espaço íntimo com o fora, e no corpo podem ser associadas com a boca, o nariz, e a pele. O ar transita pelos espaços da casa e do corpo. Sua passagem requer movimento e proporciona a vida. Como é o espaço de uma casa quando está fechada, sem entrada ou saída de ar em movimento? Seria uma casa sem vida? O que é um espaço vazio, quando nada nem ninguém está nele? Uma casa inabitada é uma casa morta? São as relações que proporcionam a vitalidade.

Em 1964, Carl Jung associou o símbolo da casa com o corpo em uma interpretação de sonhos na qual um sujeito que, enquanto sofria com uma febre mortal, sonha que sua casa pega fogo. Ao analisar o caso, Jung cita o desenho de uma enciclopédia hebraica do século XVIII, na qual "um corpo humano e uma casa são comparados detalhadamente - os torreões são as orelhas, as janelas os olhos, um forno o estômago etc" (Jung, 2016, p.74).



Figura 6 - Ilustração *O corpo humano como casa (Ma'aseh Tuviyah)* Thobias Cohen, 1708.

Fonte: Biblioteca Médica Nacional Berman¹⁹

A interação do corpo com obras de arte foi amplamente explorada e discutida na arte de vanguarda brasileira da década de 1960/1970. Dentre as importantes artistas deste

¹⁹ Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2175063/#fn2>

movimento, Lygia Clark investigou a noção do corpo através da arte sensorial. Em seus trabalhos "o participante é o espectador-autor. Clark buscou na inversão de polaridades a descoberta do *eu* e do *outro* como limites da corporeidade e da subjetividade" (Bortolon, 2015, p.89). Na instalação *A casa é o corpo: Labirinto*, criada por Clark em 1968, a artista investiga identificações arquitetônicas-corporais. A obra apresenta uma arquitetura labiríntica e sensorial que simula órgãos do corpo. Montada no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, o corpo-labirinto formou uma estrutura plástica de oito metros de comprimento. A obra representa compartimentos de órgãos corporais, remetendo a um imenso útero a ser penetrado pelo visitante, que conhece o espaço por meio de sensações com objetos táteis de matérias diversas, como balões, tecidos, fios e luzes. São quatro compartimentos denominados com nomes de fases da geração de um organismo vivo: penetração, ovulação, germinação e expulsão. Nessa obra os conceitos de corpo e casa são invertidos, de forma que órgãos do corpo formam uma casa na qual o corpo adentra. Experiência que Clark descreve da seguinte forma: "O processo exploratório da noção de si mesma(o) envolve participantes a reencontrar seu próprio organismo por meio dos estímulos sensoriais dos objetos. Ele inverte os conceitos casa corpo. Agora o corpo é a casa" (Clark. 1969. p.132).



Figura 7 - Instalação *A casa é o corpo: Labirinto*, Lygia Clark, 1968.

Fonte: website do Museum of Modern Art - MoMA²⁰

²⁰ Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2425>

A casa se apresenta como um possível abrigo enquanto "adquire as energias físicas e morais de um corpo humano" (Bachelard, 1989, p.62). Ela representa o espaço onde o sono acontece, enquanto a vulnerabilidade descansa e o sonho pode existir. Esse espaço é também local de formação da identidade e, assim como o corpo, reúne características fundadoras do sujeito, que se relaciona com o mundo e se abre ao fora. A estrutura da casa é experienciada como um "lugar de estimulação dos sentidos, do imaginário, fluxo de experiências sensoriais: noite e dia, intimidade e abertura, dentro e fora, verso e reverso" (Justino, 2011. p.108).

3.3 - Meio Dilúvio Meio Suspiro

Ao investigar maneiras que criações autobiográficas relacionam o universo íntimo com o mundo de *Fora*, considerando suas dimensões ficcionais e documentais, decido compor uma forma narrativa, de escritas de si, em que identidades são misturadas. Proponho um trabalho que reúne materiais de arquivo pessoal de sujeitos e tempos diferentes. Essa abordagem compôs uma obra onde um "eu" é elaborado como um "outro", em diálogo com a alteridade. Desse modo, parto da ideia do que chamo aqui de método *alterbiográfico* para trabalhar com a montagem de fragmentos de imagens de afeto de identidades múltiplas, e realizo meu primeiro livro de artista²¹, intitulado *Meio Dilúvio Meio Suspiro* (2020)²².

O livro combina arquivos íntimos meus e de meus pais junto a fragmentos do filme *Diário*²³ do cineasta *David Perlov*. A composição do material compõe uma narrativa não linear entre arquivos pessoais e apropriados. *Meio Dilúvio Meio Suspiro* reúne *frames* de imagens de fitas VHS filmados por meus pais na década de 1980, *frames* de imagens de 16mm do filme *Diário* de Perlov, fotografias em slide do arquivo da minha família da década 1970, desenhos e materiais da minha infância da década de 1990 e fragmentos de escrita retirados dos meus diários e do filme-diário de Perlov. Essa composição se apresenta como um trabalho autobiográfico, de teor íntimo, porém composta em modo de identidade múltipla,

²¹ Os livros de artista são obras de arte concebidas na estrutura de um livro, geralmente realizadas em edições limitadas e por vezes criados como peças únicas.

²² O livro pode ser visualizado em: <https://vimeo.com/672570357>

²³ A obra cinematográfica *Diário 1973-1983* de David Perlov é tema do capítulo III desta dissertação.

característica a qual identifiquei como *alterbiográfica*. A pesquisadora Barbara Lissa Campos comenta, em sua dissertação, a presença deste conceito no livro *Meio Dilúvio Meio Suspiro*:

"A *alterbiografia*, conceito proposto por Ana Maria Bulhões-Carvalho em sua Tese de Doutorado (2011), é uma forma miscigenada de discurso em que o autor usa provas factuais suficientes para garantir sua identificação ao mesmo tempo em que torna-se narrador de uma autobiografia de outro, criando-o como um alter de si mesmo. "Me reconheço mais em palavras que não são minhas", diz o livro de Baumfeld" (Campos, 2022, p.47).

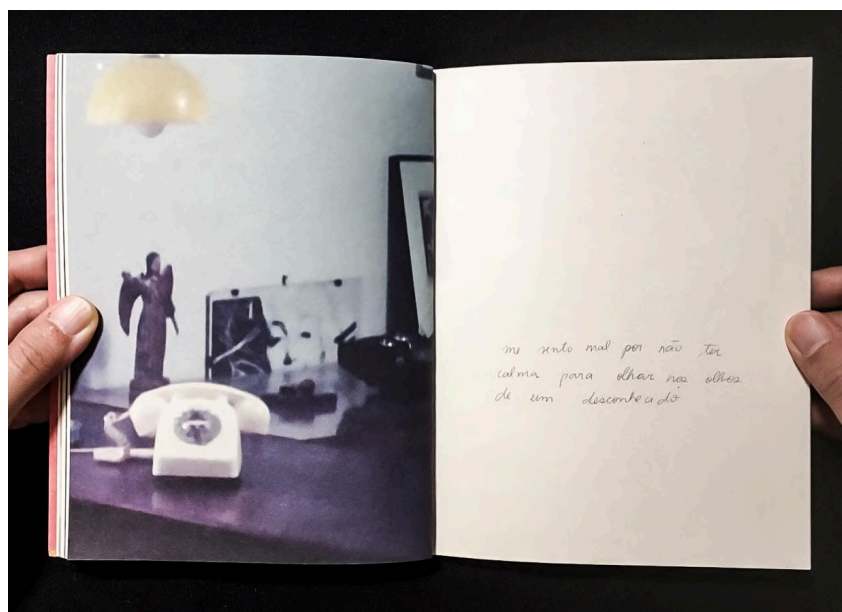


Figura 8 - Livro *Meio Dilúvio Meio Suspiro*, 2020. Autoria própria.

Página esquerda: *frame* do filme *Diário* de David Perlov.

Página direita: caligrafia com frase de meu diário.

O caráter *alterbiográfico* do livro é observado em seu método de criação e em sua construção narrativa. Sem representar uma ordem cronológica ou uma identidade delimitada, a obra forma uma autobiografia anacrônica, unindo materiais de diversos tempos, e impessoal, atingindo, assim, um teor de alteridade. O "eu" se apresenta através da reunião de fragmentos íntimos e se reflete como um outro.

O entendimento de si através de identificação com o outro pode ser percebido no Estádio de espelho, teoria a qual Lacan identifica como "o momento da constituição do eu mediante a identificação com a imagem do outro" (Greco, 2011, p.2). A identificação e relação com o outro é parte do reconhecimento de si. São os reflexos entre os sujeitos que

constituem as noções de identidade. No livro, a reunião autobiográfica se reflete em uma outra narrativa, que questiona as noções de verdade e de sujeito, como observa Lissa:

As fotografias da infância de Julia Baumfeld são apresentadas ao lado de *frames* de filmes de David Perlov, desenhos de Galileu e gravações de programas de televisão, criando uma terceira narrativa, ficcional, para além das particularidades de cada fotografia e de suas histórias. Se a identidade é uma construção em permanente reformulação, a fotografia apresenta o aparecimento do eu como um outro: o sujeito refletido, é, assim, uma ilusão, um fantasma, um sujeito borrado e, portanto, aberto a tensionar realidade e ficção e a questionar as noções de verdade e de sujeito (Campos, 2022, p.51).



Figura 9 - Livro *Meio Dilúvio Meio Suspiro*, 2020, de autoria própria. Fotografia por Daniela Paoliello.

Página da esquerda: *frame* do filme *Diário 1973-1983* de Perlov.

Página da direita: *frame* de VHS de um programa de televisão sobre o universo dos anos 1980, arquivo pessoal.

A narrativa escrita do livro é formada principalmente pela alternância de frases de meus diários pessoais junto às palavras de Perlov no filme *Diário*. Essa mistura intenta um modo de desidentificação do "eu" único, pluralizando o singular encontrado em ambos os diários. A montagem dos fragmentos de imagens e palavras foi realizada de modo semelhante à edição de um filme, inserindo frases como uma narração em *voice-over*. O livro apresenta características relativas às múltiplas identidades, por meio dos escritos, legendas e também imagens que retratam o espaço de intimidade da casa. Observa-se cenas da casa de Perlov e também representações da casa da minha infância, o mesmo chalé retratado em construção no filme *Todas as casas menos a minha*. O chalé é representado de diversas formas no livro: em desenhos realizados na minha infância, em frames das filmagens em VHS dos anos 1980, e também em uma fotoperformance realizada por mim e fotografada por minha mãe em 2019.



Figura 10 - Desenho da minha infância presente no Livro *Meio Dilúvio Meio Suspiro*, 2020. Autoria Própria.

Também no ano de 2019, estive na casa onde David Perlov filmou, editou seus filmes e viveu a maior parte da sua vida, em Tel Aviv, Israel. Nesta ocasião me encontrei com a única moradora que permanece no apartamento, Mira Perlov, sua companheira por toda vida e produtora do *Diário 1973-1983* e me deparei com sinais de sua perda de memória em decorrência do seu envelhecimento. Esta visita à casa de Perlov foi possibilitada pelo meu contato com Ilana Feldman, pesquisadora e crítica da obra de Perlov e referência nesta pesquisa. Ilana escreveu um ensaio chamado *Não entender*, no qual descreve sua visita a Israel e seu encontro com Mira, publicado na revista *Serrote*²⁴ 27 (2017). Levei um exemplar desta revista até Mira, a pedido de Ilana. Algumas das fotografias que realizei durante minha visita à casa de Perlov estão presentes no livro *Meio dilúvio Meio suspiro*. As imagens retratam sua sala com uma estante de livros. Essa mesma sala é também representada no livro através de *frames* do filme *Diário*, que mostram a mesma vista da sala fotografada por mim em 2019, e se encontra no livro em página espelhada junto ao *frame* de uma filmagem em VHS de 1980 onde apareço neném.

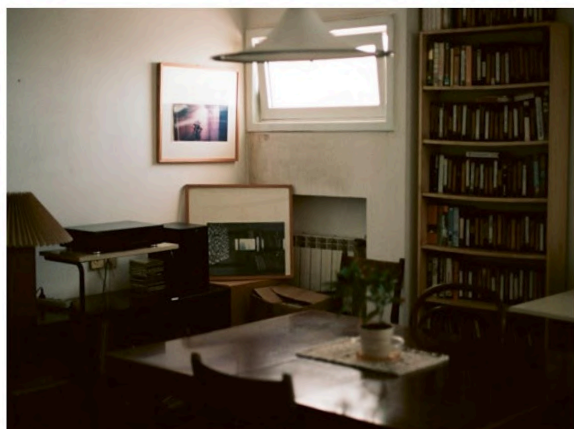
²⁴ Serrote é uma revista quadrimestral publicada pelo Instituto Moreira Salles (IMS), dedicada a ensaios, artes visuais, literatura e cultura. Iniciou sua publicação em 2009.



Frame 16 mm
David Perlov filmando
sua casa em 1980



Frame de VHS
filmado por minha mãe em 1987



Minhas fotografias em 35mm
na casa do Perlov em 2019



Figura 11 - Páginas do livro *Meio Dilúvio Meio Suspiro*, 2020. Autoria própria.

A viagem para Israel aconteceu devido ao programa *Birthright*²⁵, no qual descendentes de judeus recebem a oportunidade de conhecer a terra de origem do seu povo. Meu avô materno²⁶ era Polonês e judeu, nascido em uma pequena cidade próxima a Auschwitz. Aos seus 19 anos ele se exilou no Brasil. Apesar de eu não o ter conhecido e de não me conectar pessoalmente com a religião judaica, realizei a viagem ao Oriente Médio em 2019²⁷, que surpreendentemente me levou até a casa de Perlov, também descendente de judeus, fato que o direcionou a imigração para Israel em 1958.

Ilustrando camadas afetivas sobrepostas, *Meio Dilúvio Meio Suspiro* cria um universo imagético plural com imagens de arquivo domésticas e de programas de televisão da década de 1980, imagens de ruas através de janelas de casa e em trânsito pelas cidades e vilas, algumas em Tel Aviv e Jerusalém da década de 1970, e outras por Belo Horizonte e Brumadinho na década de 1980. O livro se inicia com uma sequência de imagens que Perlov filmou em sua casa logo antes de se mudar, cena que é início também da *Parte I* do filme *Diário 1973-1983*. Os *frames* mostram a janela e o espaço vazio do quarto de suas filhas.

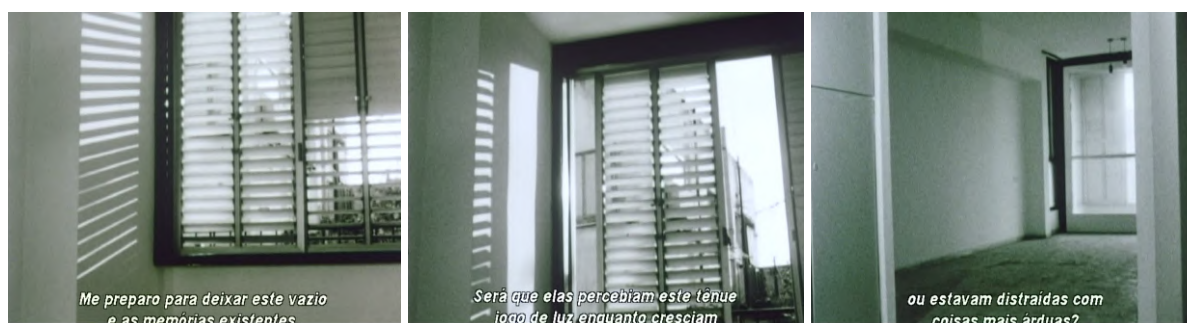


Figura 12 - *Frames* do filme *Diário - Parte I* (1973-1977) de David Perlov, presentes nas páginas iniciais do livro *Meio Dilúvio Meio Suspiro*, 2020, de autoria própria.

²⁵ Taglit-Birthright é uma organização educacional iniciado em 1994 que patrocina viagens para jovens adultos de origem judaica conhecerem Israel. *Taglit* é a palavra hebraica para 'descoberta'. O objetivo do programa é que seus participantes se conectem com a cultura e história judaica.

²⁶ Pinkwas Baumfeld chegou ao Brasil de navio no dia 19 de dezembro de 1922, no porto Mauá, Rio de Janeiro. Se exilou para fugir da Segunda Guerra Mundial. Todos de sua família que estavam na Polônia foram perseguidos por serem judeus.

²⁷ Nessa mesma viagem produzi as fotografias que compõem o trabalho *Entre Cantos e Lamentos* (2023), o qual realizei como parte prática desta pesquisa, apresentado no Capítulo IV.

Entre suas aberturas, portas e janelas, a casa produz memória e permeia sonhos. De acordo com as pesquisas relatadas no livro *Sonhos Confinados* (Dunker, 2021), a palavra *casa* é a mais associada ao sonho em relatos e pesquisas da internet. Observa-se a maior ocorrência da palavra *sonho* junto a palavra *casa*, se comparada a qualquer outra. Além disso, o significante "casa" simboliza as relações do indivíduo no coletivo, ou seja, "diz respeito a nossa inserção social e política, e especialmente ao momento histórico que recorta nossa experiência individual e coletiva." (Dunker, 2021, p.40). Imagens da janela, da televisão e da rua criam campos imagéticos potentes para pensar as dinâmicas entre o singular e o coletivo. Elas também contribuem com o valor documental de uma época e de um lugar. A casa cria uma ponte entre o dentro e o fora, tem o potencial de operar memórias e de mediar relações do sujeito consigo mesmo e com o mundo.

4. O OLHAR DE PERLOV

David Perlov (1930-2003) foi cineasta e artista visual. Judeu laico, Perlov nasceu no Brasil e se exilou em Israel, país onde viveu grande parte de sua vida, atuou como professor de cinema na universidade de Tel Aviv e se tornou nome referência do cinema do País. O filme *Diário 1973-1983*, dividido em seis partes, é resultado de filmagens realizadas por Perlov ao longo de dez anos. As imagens mostram registros de seu cotidiano, dentro e fora de casa, retratos de seus familiares, de seus amigos e a da sociedade ao seu redor, capturados através de pontos de vistas de janelas, ruas e telas de televisão.

O filme *Diário 1973-1983* se caracteriza principalmente pelo teor pessoal e singular em mediação com o universo de fora, executados junto a narração marcante e o olhar crítico e sensível do diretor sobre o mundo. Ao longo do filme, Perlov realiza diferentes formas de deslocamentos. Ele transpõe seu olhar entre o âmbito pessoal e o político através dos recursos de filmagem, sonoridade e testemunho, e também realiza deslocamentos geográficos por lugares de cunho afetivo. Em suas viagens entre Israel, Europa e Brasil, o diretor visita as cidades que morou ao longo da vida.

As imagens capturadas por Perlov ao longo de dez anos seguidos foram posteriormente editadas em seis partes, cada uma com a média de uma hora de duração. A montagem do *Diário* adiciona um elemento fundamental na construção do filme: a narração em *voice-over* do cineasta. Seus comentários conduzem o filme de forma precisa e íntima. Ao adicionar essa camada, Perlov constrói, "posteriormente à captação, uma memória para as imagens, ou para as suas "anotações" visuais" (Eduardo; Feldman, 2006, p.1). A voz narrativa do diretor apresenta características marcantes observadas na constância de seu tom de voz, no ritmo pausado de suas frases e no conteúdo de atmosfera sincera, aproximando o espectador da personalidade do cineasta e das circunstâncias íntimas e políticas retratadas no filme.

4.1 Ausência fundadora

David Perlov nasceu em 1930 no Rio de Janeiro, passou a infância em Belo Horizonte e se mudou para São Paulo aos 10 anos, cidade onde se integrou ao movimento juvenil socialista-sionista Dror²⁸ e conheceu Mira Perlov, sua companheira de vida e produtora do *Diário*. Aos 22 anos ele se mudou para Paris, onde estudou pintura e, ao se aproximar da cinemateca francesa, teve seus primeiros contatos com o cinema. Em 1958 imigrou para Israel, se estabelecendo em Tel Aviv junto a Mira. O casal teve duas filhas, as gêmeas Yael e Naomi. Ao longo das seis partes do seu filme-diário, Perlov retorna a cada uma das cidades que viveu, filma locais que lhe são familiares e que evocam lembranças, como casas e ruas que habitou. Dessa forma, o cineasta realiza um movimento de retorno aos seus locais de origem, trazendo, por meio de sua narração, questionamentos que exprimem uma inquieta busca por fragmentos de memórias. Filho de mãe iletrada e de pai mágico itinerante, os deslocamentos de Perlov proporcionam o encontro com lembranças despedaçadas e cicatrizes espalhadas por lugares que viveu. Apesar de ter vivido em diversas cidades, o diretor parece ter se sentido um estrangeiro em todas elas. Ao visitá-las e registrá-las, com um olhar frontal e uma fala sincera, o cineasta se coloca em estado de busca, observando as mudanças dos locais e se deparando com as dores do sentimento de ausência de pertencimento, aspecto observado pela pesquisadora Ilana Feldman como a "busca por uma ausência fundadora", em suas palavras:

(...) nesses diários, a errância, o trauma na infância, a sensação de estar exilado no país que voluntariamente escolheu como lar, a necessidade do luto, o engajamento político no cotidiano e a busca por uma ausência fundadora – que é sempre a busca por uma origem, seja no cinema, seja na vida – são figuras de uma enunciação subjetiva e de uma narrativa em trânsito constante, para as quais o deslocamento, não sendo apenas geográfico, faz a passagem da identidade à alteridade, da casa à rua, do singular ao coletivo, do trauma ao luto, do privado ao político. Nesse movimento, sua autobiografia – aberta, como uma janela, ao Fora – se torna biografia do outro, ou “alterbiografia”, biografia de todos nós (Feldman, 2017, p.5).

No filme *Diário* a autobiografia acontece de maneiras em que o autor se propõe, a todo tempo, a se relacionar com o *Fora*, com o desconhecido e com o acaso. Assim, o cineasta dialoga com o mundo com alteridade e aproxima o pessoal do coletivo, exercendo

²⁸ O Habonim Dror Brasil é um movimento juvenil socialista sionista brasileiro, integrante do Habonim Dror mundial e do movimento *kibutz*. A organização é formada a partir de dois movimentos de jovens sionistas trabalhistas judeus que se fundiram em 1982.

um modo de criação *alterbiográfica*. Os planos de Perlov são capturados com a câmera na altura de seu olhar. Sua forma frontal de filmar, de enquadramentos precisos, apresenta seus diferentes ângulos e perspectivas. Essa execução filmica expressa a relação de mediação do *eu* com o *Fora* a partir de enquadramentos frontais e ritmos calmos. "Nos diários de Perlov, a imagem é política na medida em que, através das janelas, a alteridade do mundo vem rebater sobre o eu" (Feldman, 2017, p.13). As janelas simbolizam o modo do cineasta olhar para fora com a consciência de quem observa sem se impor. Por meio delas, o autor se abre ao mundo e captura a potência dos gestos cotidianos.



Figura 13 - Filme *Diário* (1973-1983)-*Parte I* (1973-1977), David Perlov.

Quando mira de suas janelas, Perlov, longe de se abrir inteiramente ao acaso, procura o extraordinário de uma imagem qualquer, não o ordinário de qualquer imagem. As janelas são ainda uma forma de propor a convivência entre a vida de dentro (o cotidiano em movimento da família) e a de fora (o movimento diversamente repetitivo da rua). Esta relação também se estabelece com o uso de um mesmo som ambiente de cidade, ruidoso e carregado de buzinas, em ambientes domésticos (Eduardo; Feldman, 2006, p.3).

No diário audiovisual de Perlov a sonoridade se associa à afetividade. O desenho sonoro do filme é marcado pela composição de camadas sobrepostas, por vezes assíncronas. No desenvolvimento das cenas, o som ambiente toma corpo aos poucos, enquanto a narração em voice-over se mantém sempre em primeiro plano, sendo guia principal da narrativa do filme.

Em seus comentários, o cineasta usa palavras pautadas na afetividade e em relatos críticos e cotidianos. Suas falas complementam as cenas, integrando palavra, som e imagem. Dessa maneira, o filme compõe um conjunto de fragmentos onde o amálgama está na capacidade de observação do diretor, como descreve Ilana:

No plano da narração, Perlov postula seu manifesto estético: um cinema sem trama, sem intrigas, calcado na observação dos espaços, públicos e privados, na observação do movimento de corpos como fluxos no tempo, na captação de fragmentos do cotidiano, de pequenos gestos e expressões de rostos anônimos situações ou instantes cuja riqueza está tanto nas experiências apreendidas quanto no modo de se olhar para elas (Eduardo; Feldman, 2006, p.1).

Essas marcantes características do cinema de Perlov se estendem ao longo de toda a sequência de seis partes do filme *Diário*. A seguir, apresento uma análise da *Parte I*, com a intenção de pensar sobre esses aspectos de forma detalhada. Para isso, realizo a descrição de cenas, refletindo sobre o olhar do cineasta, a maneira que ele se relaciona com a casa e seus deslocamentos geográficos e narrativos. Observo seus recursos de filmagem, montagem e sonoridade, em especial sua narração em *voice-over*:

4.2 Parte I 1973-1977

A *Parte I (1973-1977)* do *Diário* se inicia com uma imagem da janela de Perlov, filmada a partir do ponto de vista do interior de sua casa. Na cena, ele comenta que o cinema profissional não o atrai mais, e afirma que quer se aproximar do cotidiano. O diretor começa a filmar a paisagem da rua de sua vizinhança, outras casas, outras janelas, e adiciona camadas sonoras. Sua nova câmera portátil em 16mm marca o início de seu cinema autobiográfico. É a primeira vez, na cinematografia Israelense, "que a enunciação na primeira pessoa toma forma" (Feldman, 2017, p.4). Entre 1963 a 1972, o diretor realizou filmes que tentavam se ajustar à produção audiovisual de Israel, cenário em que o país voltava sua produção cinematográfica para a comunicação de ideais. Mas Perlov não se restringia a esses moldes. Com seu filme-diário, o cineasta realiza uma ruptura no cinema israelense, e exercita um movimento em duplo com sua câmera. Através de seu olhar preciso, o diretor se volta para fora e para dentro, filmando ângulos do seu espaço de intimidade e da sociedade ao seu redor.

Esse direcionamento, que transita entre o íntimo e o político, pode ser entendido como um espelho, onde a forma de observar o mundo é também um modo de dizer sobre si mesmo, e vice-versa. Por vezes Perlov filma seu próprio reflexo em espelhos e também a imagem de membros da sua família espelhada. Em uma das cenas da *Parte I*, ele filma sua filha Yael se arrumando ao se olhar no espelho. Com a câmera em posição frontal, ele narra que ambos estão ali refletidos, em diferentes ângulos. Perlov diz que filma os *ângulos ativos* de sua casa. São pontos de vista de onde consegue avistar suas filhas, Yael e Naomi, na mesa da cozinha, ou sua esposa Mira entrando e saindo de seu quarto, após trocar de roupa rapidamente.



Figura 14 - Filme *Diário (1973-1983)-Parte I (1973-1977)*, David Perlov.

Guerra televisionada

Era dia 6 de outubro de 1973, a guerra de Yom Kippur²⁹ se iniciava em Israel. Isolado em casa, o cineasta procura entender o que está acontecendo. Com sua câmera, observa os movimentos e manifestações da rua. Ele diz que filma como se fosse uma janela. Pela primeira vez em Israel imagens de guerra foram transmitidas pela televisão e, dessa maneira, nas palavras de Perlov, a guerra "pode ser vista em todas as casas". No filme, as imagens da

²⁹ A guerra de Yom Kippur, foi um conflito entre Israel, Egito e Síria com duração de 20 dias. Iniciado em 6 de outubro de 1973, o episódio começou com um ataque do Egito e da Síria contra Israel, planejado para o dia do feriado judaico Yom Kippur. Após 50 anos, no dia 7 de outubro de 2023, outra guerra se iniciou na região, com ataques entre o Hamas (grupo extremista de Gaza) e Israel.

televisão são sobrepostas a sonoridades do conflito e do noticiário. A voz do cineasta completa a narrativa: "É a primeira vez que os pais podem ver seus filhos combatendo".

Em plena guerra de Yom Kippur, Perlov reivindica a liberdade de um escritor e a precisão de um atirador para filmar e mirar a realidade do mundo exterior através dos enquadramentos de suas janelas - janelas do apartamento, janelas da televisão. Relacionando a escritura de um diário filmado a um ato de guerra, assim como de desespero, Perlov confere ao gênero uma radicalidade que não existia no cinema israelense até então. Em *Diário 1973-1983* é a primeira vez, nessa cinematografia, que a investigação sobre si e sobre o olhar político daquele que filma se torna uma questão cinematográfica (Feldman, 2017, p.13).

São Paulo

Em 1974, Parlov viaja para São Paulo. São vinte anos sem visitar a cidade e dez anos de ditadura militar no Brasil. Pela primeira vez no filme, uma música ganha espaço junto às imagens, é a icônica *Suíte nº 3 para orquestra*, de J. S. Bach. A dramaticidade da música clássica ganha volume enquanto Perlov diz: "Parecia que meu país caminhava para a destruição". Durante a visita, o cineasta registra o interior da casa de seu irmão, e a partir da janela do carro em movimento, filma também antigas casas de seus amigos de escola, observando as obras da rua que reviram a calçada, como se a mutilasse. A música de Bach se afasta e retorna ao filme, junto a sonoridade dos carros, enquanto o diretor exprime seu sentimento de melancolia diante às mudanças que percebe na paisagem. Com um plano demorado, Perlov filma também sua antiga casa e diz: "Minha casa, meu quarto, minha janela", como quem se aproxima do tempo passado, se estranhando e se reconhecendo. Na região central da cidade, ele filma a rua movimentada e afirma que ali escutou Bach pela primeira vez.

Nessa melancólica visita ao passado, enquanto segue em direção ao seu antigo bairro, as imagens feitas através da janela do automóvel mostram a rua, enquanto o cineasta relata sua sensação *Infamiliar*, citando a canção de Odetta³⁰: "Estranho aqui, estranho lá, estranho em todo lugar. Eu poderia ir para casa, querida, mas ainda sou um estranho lá". A música de Bach chega ao fim e, nesse momento, Perlov confessa: "Essa é uma visita difícil".

³⁰ Odetta Holmes (1930– 2008), foi cantora, atriz, compositora e ativista dos direitos humanos norte-americana. Importante figura do folk dos anos 1950 e 1960, foi influência musical e ideológica para figuras chave do renascimento do folk nesse tempo.



Figura 15 - Filme *Diário (1973-1983)-Parte I (1973-1977)*, David Perlov.

Nesse meticuloso trabalho de se aproximar do que é estranho e de se distanciar do que é extremamente próximo, Perlov faz da escrita de si uma experiência não de intimidade, mas de *extimidade*: aquilo que, segundo a psicanálise, sendo tão próprio aos sujeitos, só poderia apresentar-se fora deles, no âmbito da cultura, no âmbito da relação com o outro, no âmbito da exterioridade da linguagem (Feldman, 2017, p.13).

Mudança

De volta a Tel Aviv, o cineasta documenta seu processo de mudança de casa. Perlov filma a construção do novo apartamento através de sua janela, avistando o crescimento do edifício no quadro da paisagem. Por conta do isolamento forçado pela guerra Yom Kippur, e por não querer realizar filmes de caráter ideológicos tradicionais de Israel, Perlov afirma que o cinema está estéril e trivial. Durante o tempo de isolamento em casa, no exercício do ócio e da observação, o diretor filma documentos antigos de seu arquivo familiar, identidade de seus avós, cartas e fotografias. Quando está sozinho em casa, os ângulos e filmagens do espaço ganham movimentos mais lentos, que se alternam entre um cômodo e outro. As cenas mostram objetos de forma central, como o telefone ou a televisão.

Ao visitar a obra do apartamento, sua futura casa, Perlov filma o espaço em movimento circular, girando junto de sua câmera em um eixo fixo, criando um gesto ritual da imagem. Ele afirma que começou a dominar a câmera com aquela manobra, em que seu corpo e a filmadora experimentam juntos um mesmo movimento. É uma nova técnica: filmar girando, até ficar tonto. A cena mostra as janelas do apartamento em movimentos rápidos. A luz da paisagem, recortada por quadros das janelas, dançam no plano em contraste com o

ambiente escuro em construção. Ao colocar seu próprio corpo em movimento com a câmera, ele insere seu gesto na imagem, criando um panorama visual e rítmico do espaço que será seu novo lar.

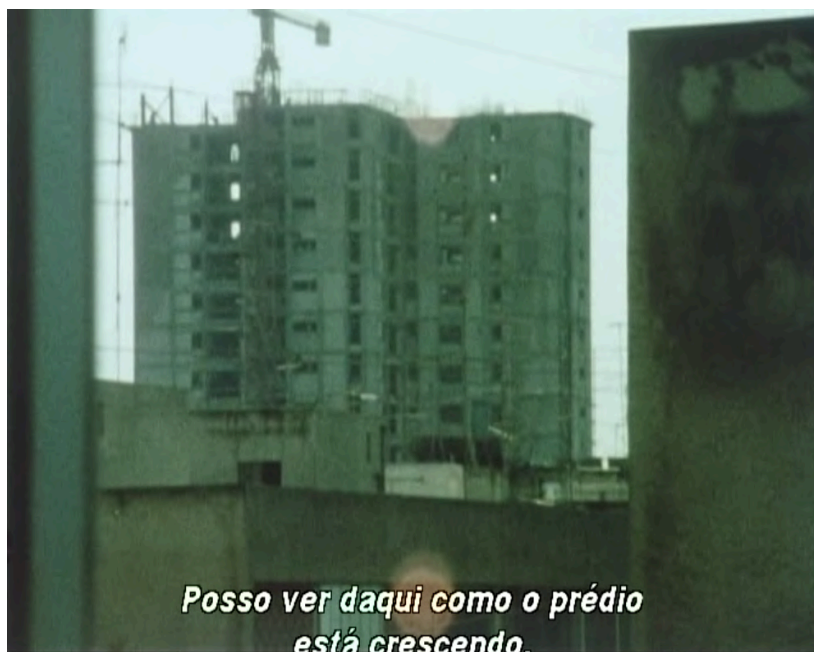


Figura 16 - Filme *Diário* (1973-1983)-*Parte I* (1973-1977), David Perlov.

Em maio de 1977 Perlov e sua família se mudam para o novo apartamento. Em uma altura mais elevada que sua casa anterior, seu ponto de vista se torna mais amplo. A cidade se mostra aos seus pés e o céu ganha o horizonte. Com maior distância da rua e outro campo de visão, Perlov pode observar de uma nova forma as vistas das janelas. No lugar de carros e esquinas em planos próximos, entra em cena o céu: prédios no horizonte, mar, sol, lua e aviões em trânsito se tornam elementos presentes nas filmagens. Ele avista uma grande chaminé de fábrica cortando a vista, em diferentes horários do dia. À noite, os faróis dos carros brilham "como uma procissão", ele diz. Agora instalado no 19º andar, o som ambiente também ganha outros ruídos: aviões que cruzam o céu, pássaros que sobrevoam as árvores. Os sons de vozes que vinham da rua, antes tão frequentes, desaparecem. Enquanto filma a paisagem, o cineasta afirma: "Novas oportunidades para a lente e para os olhos".



Figura 17 - Filme *Diário (1973-1983)-Parte I (1973-1977)*, David Perlov.

No final da *Parte I*, Perlov mostra imagens filmadas por ele antes da guerra Yom Kippur. São cenas de uma praia no verão, cheia de visitantes ao sol. Ele conta que no período pré-guerra desejava fazer um filme sobre os mares: mediterrâneo, galileia, mar morto e mar vermelho. Os oceanos dividem continentes, mas também os une em um mesmo horizonte.

4.3 Montagem e memória

A montagem de *Diário 1973-1983*, realizada com um hiato de tempo em relação a captura das imagens, é fator determinante na construção da obra, que se configura como um filme de montagem de arquivos pessoais. Como observa Ilana, "a narração e a montagem se impõem como fundamentais instrumentos de trabalho e construção da linguagem" (Feldman, 2017, p.14). Ao acompanhar a narrativa do filme de longa duração, que alcança o total de 330 minutos, nos aproximamos cada vez mais do que assistimos, sendo possível, por exemplo, acompanhar o crescimento de Yael e Naomi, as filhas de Perlov e Mira, e também nos envolver com as questões políticas relatadas no filme. A linguagem da obra se estabelece de tal maneira que a experiência de assistir *Diário* nos permite compartilhar das memórias

construídas pelo próprio filme, causando no espectador a sensação de *afeto arquivo*, descrita por Jaime Baron (2020) como o efeito de carga afetiva que se manifesta também em espectadores que não têm relação direta com o material. Diante disso, é possível perceber uma "paradoxal relação entre imagem e memória, pois, ao mesmo tempo em que as imagens, captadas durante a filmagem, evocam memórias, essas mesmas memórias são também produzidas pela articulação das imagens na montagem" (Eduardo; Feldman, 2006, p.2).

A disparidade temporal entre a captura das imagens e o momento da montagem, proporciona a dilatação de tempo necessária para a existência do *efeito arquivo*³¹ do material usado por Perlov em seu filme-diário. A distância entre a feitura do material e sua montagem também abre espaço para uma elaboração da memória. De modo que, a edição dos arquivos pessoais é também a montagem de uma memória. Nesse processo, o autor lida com fragmentos - de memória e de imagens- e cria um novo significado, elaborado em formato de uma obra autobiográfica. O tempo altera a carga simbólica das imagens, que se tornam matérias guardiãs de um período e documento histórico de uma era.

³¹ Segundo Jaime Baron, o *efeito arquivo* acontece quando o acervo de imagens apresenta uma disparidade temporal, sendo assim denominado como um arquivo. Os conceitos de *efeito arquivo* e *afeto arquivo* são abordados nesta dissertação no capítulo I: Miragens de afeto.

5. ENTRE CANTOS E LAMENTOS

(...) vê-se aqui uma busca avizinhada, um desejo frontal de voltar à origem, de sair da casa conhecida, para encontrar nesse êxodo particular o outro (ou a outra) que se é.

Ilana Feldman

Manipular arquivos é um gesto de escavar o passado³² e de ressignificar memórias. Esse processo pode ser observado em obras autobiográficas cujo autor se vale de arquivos de afeto apropriados, adicionando camadas a formar um trabalho de escrita de si (caráter presente no meu filme *Todas as casas menos a minha*, apresentado no capítulo II). E também pode ser visto em filmes-diários, onde o autor realiza montagens com registros de seu cotidiano e narração, algumas vezes inserida após um hiato de tempo relativo à data das filmagens (como observa-se na montagem e inserção de narração *voice-over* dos *Diários* de Perlov, realizada dez anos após as filmagens). Esses exemplos, cada um a seu modo, tratam também de questões relacionadas à origem do autor. No filme *Todas as casas menos a minha*, eu vasculho um passado familiar, recorrendo a filmagens feitas por meus pais para investigar questões de minha origem pessoal relacionada com a construção da casa, com a formação da família, e com o mapa astrológico de meu nascimento. Já no filme *Diário*, analisado no capítulo anterior, David Perlov filma sua casa em mediação com o mundo e registra seu deslocamento geográfico em "busca por uma ausência fundadora – que é sempre a busca por uma origem, seja no cinema, seja na vida" (Feldman, 2017 p.5), retornando ao seu país de origem, Brasil, ou experienciando o país que escolheu como lar, Israel.

No trabalho *Entre Cantos e Lamentos*, que apresento a seguir, eu também me submeto à experiência de deslocamento, a partir da minha terra natal em direção a um território de significado histórico e biográfico. Neste devir, direciono meu olhar ao âmbito político, investigando sobre questões de origem que fundaram aspectos culturais da civilização na qual estou inserida. Para tal, realizei registros documentais em fotografia e vídeo. Em método diferente ao observado nas produções com arquivos apropriados, aqui trabalho com imagens feitas por mim. Enquanto nas obras feitas com o arquivo de fitas VHS eu me direciono ao passado das imagens, aqui meu corpo se desloca em direção a um passado histórico.

³² Walter Benjamin, em seu aforismo intitulado *Escavando e recordando*, relaciona o gesto de se aproximar de imagens do passado como um homem que escava, acessando assim camadas profundas que aparecem por uma exploração cuidadosa (Benjamin, 1987, p.239).

5.1 Viagem ao Oriente Médio

Em 2019 visitei algumas regiões do Oriente Médio. A viagem aconteceu inicialmente por causa da minha ascendência judaica por parte de meu avô materno, de quem herdei o sobrenome "Baumfeld", que significa "Campo de árvore". Apesar de eu não ter ligação com a cultura judaica e me considerar ateia, fui até aquelas terras conhecidas por conflitos complexos e símbolos sagrados e me deparei com a geografia, história e berço das três grandes religiões patriarcais abraâmicas: judaísmo, cristianismo e islamismo. Representantes principais do monoteísmo do mundo ocidental moderno, essas grandes religiões têm origem na bíblia hebraica, a qual narra a história do primeiro patriarca bíblico e fundador do monoteísmo judaico, Abraão. O contato com lugares de grande significado para os pilares da sociedade que vivemos motivou a busca por um maior entendimento sobre essas narrativas religiosas que influenciam o modo de vida ocidental, suas crenças e relações, em dimensões da micro e macropolítica. Essa busca ultrapassou o lugar do íntimo e pessoal - sobre minha origem judaica - e se direcionou à observação de regiões e religiões que sustentam a narrativa que proporcionou e proporciona dinâmicas de controle e poder, guerras, e cultura colonial que se perpetua até os dias atuais.

Ao longo do percurso, tracei um caminho que atravessou algumas fronteiras complexas da região, registrando meu deslocamento e meu encontro com culturas e crenças diversas. A viagem, que realizei em solitude, perpassou locais em Israel e Palestina, e também comportou uma travessia do deserto do Sinai por terra, até chegar ao Egito. Realizando o caminho oposto à peregrinação do povo judeu rumo à terra prometida, fui ao encontro de Cairo e das Pirâmides de Gizé, me deslumbrando com os rastros e monumentos da grande civilização do Egito Antigo, a qual acreditava em diversos deuses e deusas.

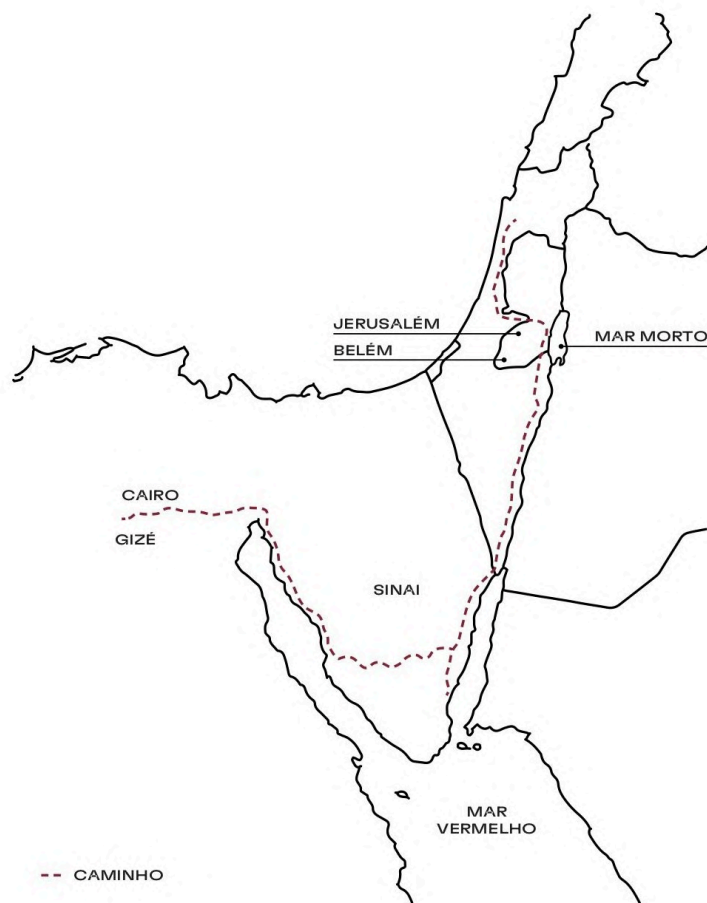


Figura 18 - Mapa do percurso da viagem ao Oriente Médio, autoria própria.

O encontro com as pirâmides de Gizé³³, monumentos impressionantes do mundo antigo, remetem a uma civilização de outro tempo. Avistar a magnitude das grandes pirâmides significou estar diante do desconhecido, aberto a imaginários de uma outra forma de sociedade, que não a predominante colonial monoteísta originada das religiões abraâmicas. Apesar do antigo Egito também apresentar características patriarcais e escravocratas, sabe-se que havia espaço de posições de poder para as mulheres, como a existência de lideranças faraós femininas e o culto a deusas.

³³ Sítio arqueológico localizado nas proximidades na cidade de Cairo, Egito, e inclui o complexo de pirâmides construídas como tumbas reais por volta de 2.550 a.C no auge do antigo reinado do Egito. (3.100 a.C- 30 a.C)



Figura 19 - Fotografia 35mm, *Pirâmides de Gizé*, 2019. Autoria própria.

Durante a jornada voltei meu olhar, pesquisa e registro fotográfico para as mulheres das diferentes culturas que encontrei. Na experiência de troca com elas, me questionei sobre o papel das mulheres nas narrativas da sociedade patriarcal. Apesar das diferenças significativas entre as religiões abraâmicas, "as três afirmam, no fundo, os mesmos princípios: o tribal monoteísmo patriarcalista, o moralismo fundado em regras estritas, [e] a intransigência" (Leminski, 2013, p.161).

A desigualdade entre gêneros é também um forte fator de semelhança entre as religiões abraâmicas. O papel das mulheres nessas culturas está sujeito a várias formas de restrições. Em menor ou maior escala, as repressões chegam a níveis preocupantes de violência. Realizar essa viagem sendo uma mulher sozinha e estrangeira, e passar por situações de medo e vulnerabilidade, despertou em mim um intuito maior em observar as mulheres que cruzavam meu caminho. A nossa curiosidade foi recíproca. Diferente do meu contato com os homens, que me abordaram de formas invasivas, as mulheres se conectaram comigo com gentileza e cuidado. Mesmo sem saber falar uma língua em comum, nossa troca foi bonita. Algumas pediram para me fotografar com seus celulares, e só então, eu pedi para realizar um retrato com minha câmera analógica.



Figura 20 - Fotografia 35mm, *Conversa através do olhar*, Cairo, 2019. Autoria própria.

5.2 Exposição *Entre Cantos e Lamentos*

Em 2022 fui selecionada no Prêmio Décio Noviello de Fotografia, proporcionado pelo Palácio das Artes, Fundação Clóvis Salgado. Este prêmio trouxe a possibilidade de materializar uma das facetas do trabalho³⁴. Focada nos registros fotográficos da viagem, a exposição esteve em cartaz na Galeria Câmera Sete³⁵ do dia 10 de março ao dia 20 de maio de 2023.

³⁴ Algumas fotografias e textos do trabalho foram publicados no site da revista Zum em 2023, disponível em: <https://revistazum.com.br/ensaios/entre-cantos-e-lamentos/>

³⁵ A galeria Câmera Sete - Casa de fotografia de Minas Gerais encontra-se em um edifício histórico localizado na praça Sete, em Belo Horizonte. É um espaço importante para a fotografia no país e já foi sede do Instituto Moreira Salles na cidade.



Figuras 21 e 22 - Exposição *Entre Cantos e Lamentos*, 2023. Autoria própria.

A elaboração da expografia, realizada em parceria com a arquiteta Ivie C. Zappellin, foi um ponto importante para pensar a exibição das fotografias no espaço. Desenvolvemos o projeto expográfico com a intenção de trazer para o espaço da galeria a experiência de deslocamento entre as regiões e, ao mesmo tempo, criando aproximações entre as paisagens

de locais de grande valor simbólico, como por exemplo o Mar Morto em posição frontal com o Mar Vermelho. Alguns painéis foram posicionados no centro da galeria, estabelecendo a sensação de fronteiras e também criando pontos de vista inusitados em frestas e quinas.

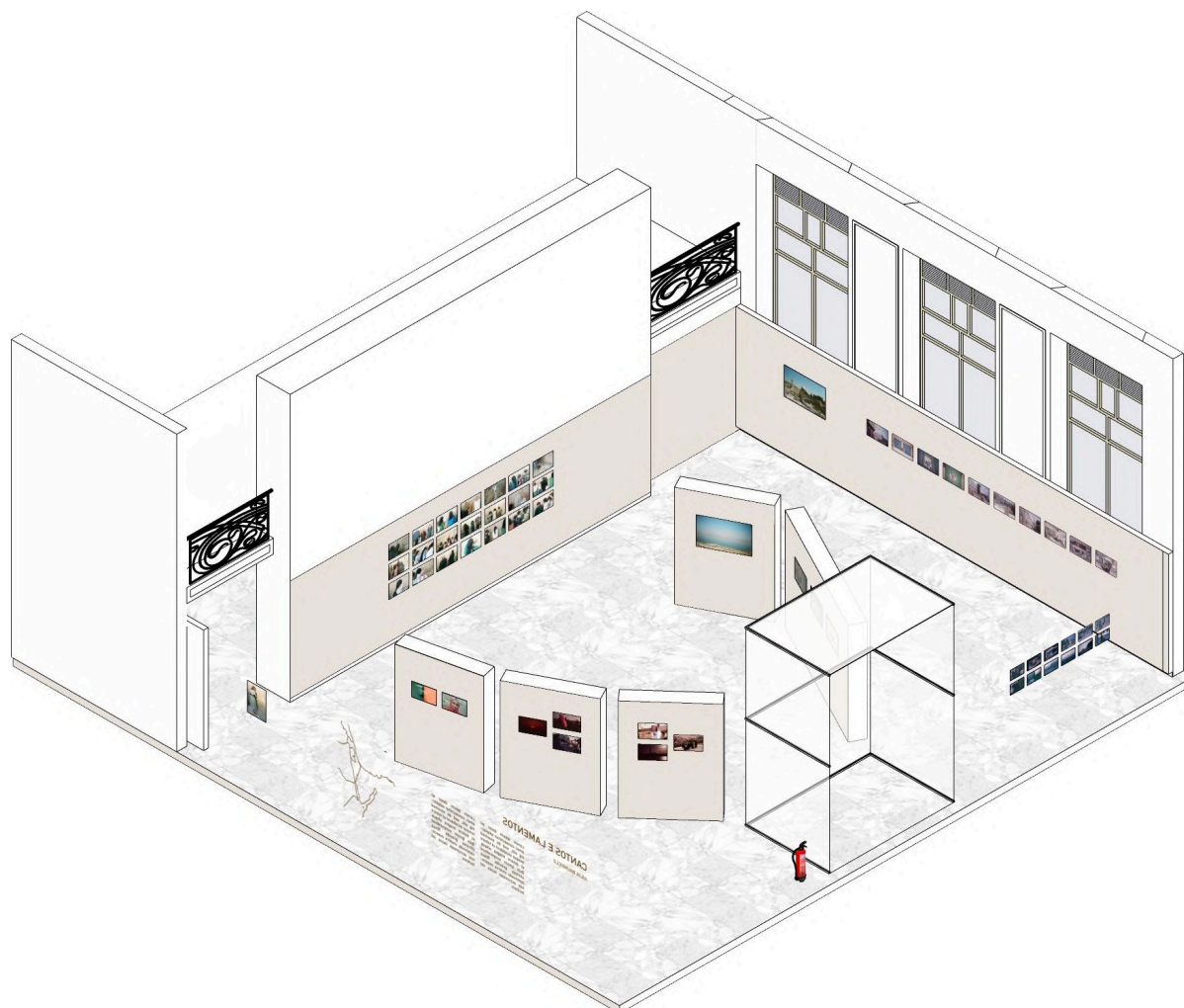


Figura 23 - Projeto expográfico da exposição *Entre Cantos e Lamentos*, 2023. Imagem por Ivie Zappellini.

O texto curatorial³⁶ foi realizado pela pesquisadora Ilana Feldman, referência nesta pesquisa. Ilana descreve camadas íntimas e políticas do trabalho enquanto aponta questões da ética e estética do olhar. O texto acompanha a exposição, plotado na parede e no catálogo impresso. Feldman inicia o texto dizendo que em "Entre Cantos e Lamentos existe sempre algo que se interpõe ao olhar". Como entender e registrar um lugar que nos é desconhecido, mas de significados históricos e motivo de fé para tantos outros?

³⁶ O texto curatorial realizado por Ilana Feldman em março de 2023 para a exposição *Entre Cantos e Lamentos* encontra-se em anexo.



Figura 24 - Exposição *Entre Cantos e Lamentos*, 2023. Autoria própria.

A exposição apresentou um total de 78 fotografias organizadas em 10 séries que apresentam características de tipos diferentes de película fotográfica, compondo um universo singular de cores, tons, granulação e porosidade. A própria matéria do filme 35mm participa essencialmente como uma espécie de pele do trabalho, Ilana descreve: "face a essa pele da película, aquilo que se interpõe ao olhar transforma-se em sua própria condição de possibilidade" (Feldman, 2023, p.1). As fotografias foram impressas em papel *Hahnemuhle Stúdio Enhanced 210* com pigmento *Lucia EX Pro* e fixadas, sem vidro e sem molduras, em pôsteres de madeira com recuo da parede.

A série *Belém, Palestina* apresenta tons de rosa e areia, que trazem a sensação de um tempo passado, levemente amarelado. Já a cidade de Cairo é representada em três séries diferentes que carregam em seu nome as cores características de cada conjunto: *Cairo vermelho* é uma série em Slides³⁷ avermelhados, *Cairo azul* é feito em película de cores mais frias e azuladas, e *Cairo Roxo* realizada em filme de cinema, junto a ruídos propositais feitos a partir da técnica de retirada desigual da camada de cera contida na película.

³⁷ O filme em Slide colorido é um tipo de película com cores vibrantes e contrastadas. Tem grande diferenciação em relação ao filme negativo no processo de revelação e também de visualização, que no Slide é vista de forma positiva, ou seja, pode ser projetado diretamente na parede.

Tomando distância da atual tirania do digital, primado da transparência, da nitidez e da previsibilidade, o emprego da película 35mm, com suas luzes vibrantes (quentes ou frias) e imprevisíveis (a câmera analógica como caixa-preta do acaso), restitui densidade, textura e granulação a paisagens que passam então a ser acessíveis em cada um de seus poros (Feldman, 2023, p.1).



Figura 25 - Fotografia 35mm, *Triptico Mar Morto*, 2019. Autoria própria.

As fotografias de *Entre cantos e Lamentos* mostram um teor atemporal proporcionado pelo filme 35mm. Elas apresentam características de imagens de um outro tempo, de alguma década passada, ou até de um possível futuro. A sensação de anacronismo é análoga ao que a região do Oriente Médio representa, onde profetas clamam sobre o futuro, fiéis reafirmam o passado, e a história se confunde com a mitologia. Essa mistura entre realidade e fantasia faz parte do próprio caráter fotográfico, que é sempre um recorte do olhar, onde "seu valor como informação é da mesma ordem que o da ficção" (Sontag, 1983, p.32). Estar ciente da ausência de uma única verdade, tanto religiosa quanto política, me possibilitou criar fotografias que procuram o olhar frontal e antropológico, exercitando uma postura de alteridade diante do que presenciei, na intenção de não prevalecer um ponto de vista sobre o outro. Perante a impossibilidade de alcançar a realidade ou respostas em imagens, elas trazem, em si mesmas, interrogações.

Diante daquilo que nos aparece como uma opacidade absoluta, experiência de alteridade radical apoiada em mais de cinco mil anos de história e mais de dez mil quilômetros do Brasil, a câmera da fotógrafa parece se interrogar: Como ver? Como posicionar o olhar? É possível compreender o que se vê? Seria o visível aqui também legível? Se tomarmos apenas a via da razão, e não do modo como sentimos e somos afetados por essas imagens, a resposta a essas questões seria talvez um hesitante e inquietante não (Feldman, 2023, p.1).



Figura 26 - Fotografia 35mm, *Muro das lamentações*, 2019. A autoria própria.

O ato de fotografar implica uma espécie de autoridade do fotógrafo sobre o que é fotografado. Segundo Sontag, o gesto de "usar uma câmera é uma forma de participação" (Sontag, 1983, p.22). Como transformar um ato de autoridade com um olhar com alteridade? Nesse caso, me propus ao *dispositivo documental*, no qual ocorre "um modo de abordagem da alteridade, elaborado pelo artista documentarista a cada aproximação de um novo universo social" (Van Steen, 2008 p.14), na intenção de compreender uma nova cultura sem emitir o juízo de valor ou preconceitos, sendo possível entender melhor, não só a cultura do outro, como também a nossa de forma mais ampla. O olhar em exercício de alteridade se reflete nas fotografias de *Entre Cantos e Lamentos*. Nelas observamos de forma plural os universos de crenças distintas que se interpõem em um mesmo lugar (a terra santa) e a uma mesma lógica religiosa (um único deus, o deus de Abraão). Neste trabalho busco equalizar os diversos lados dessas culturas que vivem em conflitos históricos e disputas por um mesmo território. Essas

religiões são guardiãs de uma verdade social predominante que determina diversas regras de construção da moralidade que conhecemos. O Oriente Médio representa a base de uma lógica moral acolhida pela sociedade ocidental, como aponta Leminski, "nesta região surgiram os mitos mais fundantes que informam o imaginário do Ocidente até hoje" (Leminski, 2013, p.161). A busca por imparcialidade neste trabalho é também demonstrada no aspecto frontal das fotografias e na disposição das imagens no desenho expográfico, que forma paisagens no espaço de maneira equilibrada e horizontal. Essa visão opera em um modo de olhar de observadora, o qual desempenho na minha prática como documentarista, tanto na fotografia como no cinema. Esse exercício se mostra como um espelho, onde o olhar para fora é também uma maneira de olhar para si. Ilana identifica este olhar no trabalho, o relacionando a busca de uma origem fundadora, associada à obra de David Perlov:

É justamente ficando-se nesse assombro do olhar, amparado por uma ética e estética da frontalidade, que Julia Baumfeld pode se conectar e se relacionar com o outro, mulheres e paisagens. Como nas fotografias e *frames* de David Perlov, cineasta brasileiro considerado o precursor do cinema moderno em Israel, vê-se aqui uma busca avizinhada, um desejo frontal de voltar à origem, de sair da casa conhecida, para, como em uma viagem de formação (por que não dizer também abraâmica), encontrar nesse êxodo particular o outro (ou a outra) que se é (Feldman, 2023, p.1).



Figura 27 - Fotografia 35mm, *Palestina*, 2019. Autoria própria.

Papéis fixados com alfinetes, recuados da parede, se espalharam ao longo da exposição. Neles trago textos de minha autoria com fragmentos de narrativas junto a informações sobre alguns dos lugares retratados, frases poéticas e relatos da viagem. Um dos papéis apresenta a seguinte frase: "Verdade é uma palavra/Palavras não são verdades", que transmite a sensação diante da complexidade de se deparar com tantas camadas políticas e religiosas contidas no tema do trabalho. São sete textos que se apresentam como uma forma de costura narrativa na exposição. Os escritos permitem o movimento criativo que denomino nesta pesquisa como *alterbiográfico*, no sentido de que eles expõem o campo pessoal e exploram questões sociais. A seguir, apresento os textos que acompanham as fotografias, contendo um relato político, pessoal e poético:

Mar Morto

Três aviões de caça sobrevoam o mar de sal.

Camadas de azul, uma cordilheira ao fundo. Cores claras, borda branca. Muito calor. Os pés doíam na dureza da margem salgada. A água também está bem quente. Passos curtos, com o cuidado para não se machucar. Qualquer corte na pele pode arder muito naquela água densamente mineralizada. Em vez de afundar, o corpo é convidado a se sentar e depois a se deitar no mar. Um zumbido alto e forte surgiu. Eram aviões de caça sobrevoando as nossas cabeças. Precisamente três. O barulho assustador fez com que muitas pessoas corressem para se esconder no abrigo possível. O ruído dos aviões, em extrema velocidade, trouxe para o corpo a sensação de alerta, de pânico instantâneo, que logo passou.

Enquanto o GPS do celular apontava que eu estava em terras da Cisjordânia, várias bandeiras de Israel sinalizavam sua dominação na região. O mapa não se atualiza na medida da realidade.

Muro das lamentações

O maior espaço do muro das lamentações, exclusivo aos homens, se encontrava vazio. Já a área menor, reservada para as mulheres, estava cheia, movimentada, repleta de papéis com desejos que já não cabem nas frestas.

Jerusalém

Jerusalém foi destruída pelo menos duas vezes, sitiada vinte e três vezes, atacada cinquenta e duas vezes e capturada e recapturada outras quarenta e quatro vezes. A parte mais antiga da cidade foi estabelecida no IV milênio a.C. Ali se concentram os locais de maior valor religioso para as grandes religiões abraâmicas. Cada bairro, em separado, carrega sua cultura, suas cores, sua forma de acreditar no mundo. Eu, que não consigo ter certezas na vida, sempre me espantei com as convicções.

Cairo Vermelho

Ao fotografar e filmar o trânsito em uma rotatória, fui detida por um guarda e conduzida ao prédio de segurança nacional de Cairo, que estava ao meu lado sem que eu soubesse. Minhas câmeras foram revistadas e, após ser questionada sobre as fotos, fui liberada. Mais tarde, descobri que no dia anterior houve um atentado com carro bomba na cidade.

Deserto do Sinai

O deserto de tantos significados simbólicos une dois continentes, África e Ásia, e separa dois mares, Mediterrâneo e Vermelho. Terra estratégica, com poços subterrâneos de ouro e petróleo.

Quando em Israel eu comentava que iria sozinha para o Egito, me diziam que não seria possível, que era perigoso e complicado de chegar. Realmente, o transporte de Israel até Cairo é difícil e limitado. Eu não conseguia informações precisas sobre como chegar até lá. Decidi começar aos poucos, atravessando o Sinai, beirando o Mar Vermelho, passando alguns dias por lá. Atravessar essa fronteira de guerras foi demorado. Muitas horas de tensão e apenas homens nas divisas.

A língua muda, os olhares também mudam, e sem entender como chegar no local onde eu dormiria, entrei na van que me levaria até meu destino. Nela também entraram dois homens portando metralhadoras. Nesse momento, o sol se pôs e refletiu a cordilheira da Arábia Saudita no mar cristalino. A água se avermelhou. Sentindo medo e deslumbre, percorri a beira do deserto.

Cairo Roxo

Fui em um parque que tem vista 360 graus de Cairo. O sol se põe na atmosfera poluída, junto aos cantos de oração islâmica, em camadas arroxeadas. Ali várias pessoas pediram para me fotografar, era nossa troca de curiosidade. Me senti muito viva.

Pirâmides de Gizé

Verdade é uma palavra.

Palavras não são verdades.

6. ERA

Sempre me fascinei com as imagens em VHS capturadas por meus pais durante a década de 1980, época que nasci. Meu interesse por esse material de arquivo íntimo³⁸, contido em uma conjunto de fitas magnéticas, me acompanha ao longo da vida. A possibilidade de olhar para imagens do passado me intriga desde cedo. Ver e rever as filmagens em VHS me permitiu identificar a transformação de pessoas e lugares, percebendo de forma mais direta a passagem do tempo. Essa sensação, ao mesmo tempo nostálgica e mágica, motivou desde o princípio minha relação com o material e provocou minha pesquisa e produção com o arquivo. Em 2014 iniciei o processo de elaboração e ressignificação com as imagens da coleção de fitas, criando novas narrativas a partir da edição do material bruto. Essa imersão deu origem a trabalhos realizados em diversas mídias dentre vídeo, livro e instalação, alguns já abordados nesta dissertação.

A primeira obra desse conjunto, intitulada *Verde Engano* (2014), consiste em um vídeo de 4 minutos no qual eu me aproprio de filmagens realizadas por meu pai Luiz Márcio durante um voo de helicóptero sobre a cidade de Belo Horizonte³⁹, contidas no arquivo em VHS. As imagens apresentam um marcante tom monocromático verde, distorção característica da fita magnética, decorrente de seu envelhecimento. O vídeo foi exibido em uma pequena TV de tubo e exposto na Assembleia Legislativa de Minas Gerais⁴⁰ em alusão ao "Escândalo do helicóptero"⁴¹.

³⁸ A relação entre memória e arquivo íntimo é abordada mais profundamente no Capítulo I.

³⁹ Meu pai Luiz Márcio era, na época, dentista da Polícia Militar de Minas Gerais, e por isso teve acesso ao voo de helicóptero realizado por policiais sobre a cidade de Belo Horizonte.

⁴⁰ De agosto a setembro de 2015, a Galeria de Arte da Assembleia Legislativa de Minas Gerais recebeu a exposição de trabalhos premiados na XIV Mostra Interna da Escola Guignard-UEMG. Foi a primeira vez que a exposição, realizada há 14 anos, foi organizada fora da escola.

⁴¹ No dia 24 de novembro de 2013 a Polícia Federal do Espírito Santo apreendeu 450 kg de cocaína em um helicóptero da empresa do deputado estadual por Minas Gerais Gustavo Perrella. Poucas horas antes da apreensão a aeronave pousou em uma pista pertencente à família de Aécio Neves, construída com 14 milhões durante sua gestão no governo de Minas Gerais. Ninguém foi preso ou julgado.



Figura 28 - Vídeo *Verde Engano*, 2014. Autoria própria.

Em 2016 iniciei a montagem do curta-metragem *Todas as casas menos a minha* (2018)⁴² no qual edito imagens que documentam as etapas de construção da casa da minha infância junto ao áudio de uma consulta astrológica. Nesse filme eu construí uma narrativa íntima, explorando e expondo questões familiares, que se estabelecem de acordo com uma suposta verdade pessoal. Ao rever o trabalho em exposições de mostras e festivais de vídeo e cinema, minha percepção sobre a construção narrativa produzida por minha própria noção de "eu" começou a se dissolver, dando "conta de algo que antes não era possível dizer, pois o estranhamento de escrever sobre si produz, ou desloca, o "eu" enquanto um "outro" (Campos, p.3, 2023). Esse distanciamento provocou em mim o desejo de realizar um vídeo que trabalhasse a desconstrução do que acredito ser a minha história e identidade refletida naquelas imagens, procurando lacunas e falhas nas memórias ativadas por esse arquivo íntimo.

O exercício de retorno às imagens proporcionou a elaboração e construção da memória, ao passo que rever os trabalhos produzidos a partir disso gerou um efeito quase reverso de desidentificação com as narrativas criadas. De alguma forma percebi que elas eram, inevitavelmente, uma fantasia do "eu", que ao se expor para o *Fora*, se evidenciou

⁴² O filme *Todas as casas menos a minha* é abordado no Capítulo II.

como uma *miragem de afeto*⁴³. A memória se deslocou do sentido do real, apoiado na ideia de veracidade ancorada no tempo linear, e mostrou seus aspectos de invenção. A partir disso, surgiu o desejo de experimentar outras maneiras de manipular as imagens, procurando trabalhar com seus ruídos. Comecei a buscar as falhas da própria fita magnética, ocorridas nos momentos de *rec* e *stop* das filmagens, observando a cenas capturadas se desfazerem até se transformarem em ruído P & B. Investiguei esses rastros de forma minuciosa, utilizando de uma velocidade de reprodução do vídeo extremamente baixa e assistindo o movimento de *frame a frame* se modificar. Recortei e colecionei esses trechos de distorção da imagem. Observei que entre a nitidez da cena completamente colorida e sua dissolução em ruído preto e branco por vezes ocorre um tipo de transição que expõe rastros em coloração de arco-íris sobre a imagem prestes a se desintegrar, que perde sua coloração. Quando o ruído se apresenta em completa ausência de cor, os *pixels*⁴⁴ em movimento constante começam a criar paisagens visuais abstratas, em uma espécie de dança dos *glitches* a formar outras imagens possíveis.

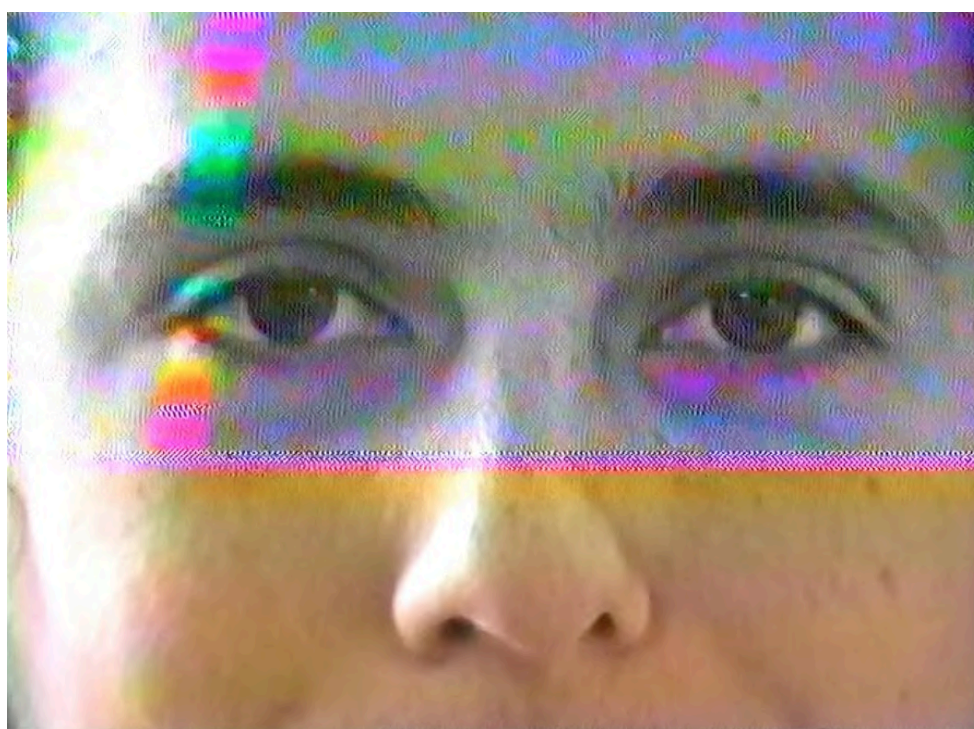


Figura 29 - Rastro arco-íris em *frame* do arquivo em VHS. Autoria própria.

⁴³ O efeito de *miragem* ocasionado pelo contato e manipulação com imagens de arquivos de carga afetiva é elaborado no Capítulo I.

⁴⁴ *Pixel* é o menor elemento em um dispositivo de exibição, ou o menor ponto que forma uma imagem digital. A expressão "pixel" pode ser usada de diversas maneiras, aqui ela se refere a pequenas unidades que formam a imagem de uma fita VHS.



Figura 30 - *Glitch em frame do arquivo em VHS. Autoria própria.*

Esses fragmentos de vídeos em distorção foram material para a elaboração do curta-metragem *Era*⁴⁵ (7', 2017), construído inteiramente com o recurso de velocidade lenta, tanto em seus aspectos visuais quanto sonoros. O áudio do filme consiste em uma narração *voice over* na qual minha mãe, Vera Baumfeld, declama uma poesia junto a música *O trenzinho do caipira*, de Heitor Villa-Lobos, ambos distorcidos no filme pela baixa velocidade de reprodução. A narração em de voz foi retirada de um vídeo experimental, contido no arquivo de fitas VHS, realizado por minha mãe e seus colegas de turma durante uma disciplina de criação de vídeo da UFMG, na década de 1980. O filme também mostra ações performáticas dos alunos, contidas no vídeo experimental. Dessas cenas, apenas o rosto de minha mãe aparece. O texto declamado por ela consiste em uma colagem feita com poemas de Adélia Prado, Paulo Leminski, e versos escritos pela própria turma⁴⁶:

⁴⁵ O filme *Era* foi exibido pela primeira vez em uma televisão de tubo na exposição *Ninguém me dirá quem sou, nem saberá quem fui*, coletiva com texto curatorial de Eduardo de Jesus e participação dos artistas: Dayane Tropicacos, Desali, Francisco Pereira, Julia Baumfeld, Randolpho Lamonier, Sara Não Tem Nome e Victor Galvão, realizada de 22 de junho a 07 de julho de 2017, em Belo Horizonte. Após a exibição de estreia, o filme foi exibido em diversos festivais de vídeo e cinema nacionais e internacionais. O filme *Era* está disponível em: <https://vimeo.com/221839661>

⁴⁶ A aula de vídeo e a gravação de cenas pela turma aconteceram no Museu Mineiro, em Belo Horizonte, e foi conduzida pelo professor Walter Lockmann.

Apagar-me
diluir-me
desmanchar-me
até que depois
de mim
de nós
de tudo
não reste mais
que o charme⁴⁷

O que existe são coisas,
não palavras. Por isso
te ouvirei sem cansaço recitar em búlgaro
Desenharei montanhas durante horas,
ou nuvens⁴⁸

Os sinais valem palavras
Palavras valem coisas
Coisas não valem nada



Figura 31 - Filme *Era*, 2017. Autoria própria.

⁴⁷ Poema *Apagar-me* de Paulo Leminski.

⁴⁸ Trecho do poema *O nascimento do poema* de Adélia Prado.



Figura 32 - Vera no filme *Era*, 2017. Autoria própria.

Ao usar do efeito de *slow motion* em todo seu conteúdo, o filme provoca a sensação de dissolução, criando a percepção de um tempo que "passa devagar, como se procurasse encontrar, nessas pequenas histórias, algo novo, antes não percebido" (Campos, 2023, p.1). Esse tempo dilatado abre possibilidades de invenção a partir do que se desfaz. As falhas e distorções que ocorrem nas imagens das fitas magnéticas apresentam características que se assemelham com a constituição da memória humana. Uma cena filmada em VHS pode se degradar em décadas, assim como a memória de um indivíduo. Diante disso, me interessa entender os processos de desintegração dessas imagens, os momentos de transição entre o início e fim de sua captura, suas formas de distorções e alterações de cor, partindo da ideia de que esses elementos me aproximam do entendimento sobre modos de esquecimento para, assim, construir algo novo.

No artigo⁴⁹ "Em nós, o outro ausente: a memória e seus traços em *Era*, de Julia Baumfeld", a pesquisadora Bárbara Lissa Campos aponta formas em que a narrativa do filme

⁴⁹ O texto "Em nós, o outro ausente: a memória e seus traços em *ERA*, de Julia Baumfeld", de Bárbara Lissa Campos, se encontra no em anexo.

é amparada nas falhas das fitas VHS, enquanto cria uma linguagem própria a partir de *glitches* e ruídos em relação direta com os lapsos da memória. Em suas palavras:

Ao fazer uso dessas imagens, a autora acentua os ruídos, as interferências e os glitches inerentes da gravação destes equipamentos, de modo que tais elementos estéticos, associados às imagens registradas, ganham potência, pois enfatizam o próprio caráter ruidoso da memória. Diante da fragilidade do arquivo e de suas lacunas, cabe à nossa imaginação costurar tempos, lembranças e dar voz aos esquecimentos (Campos, 2023, p.1).

Em *Era*, a *matéria-memória*⁵⁰ se desfaz. A velocidade do tempo se dilata enquanto imagem e áudio se desconfiguram. A experiência do vídeo materializa a característica fugaz da memória e o aspecto elástico de sua temporalidade: o que vemos é dissolvido e transformado em códigos que se conformam em lacunas do tempo.

6.1 Captura de *frames*

A coleção de fitas VHS do meu arquivo consiste em imagens capturadas por meus pais no período entre 1986 e 1990, e apresenta três naturezas distintas de material: filmagens domésticas, gravações realizadas diretamente da televisão - através de videocassete - e imagens de *glitches*. As filmagens caseiras mostram registros do cotidiano familiar, da rua, de paisagens do interior de Minas Gerais, e cenas inventivas, como as criadas durante a aula de vídeo experimental frequentada por minha mãe Vera. As imagens capturadas diretamente da televisão retratam a mídia televisiva da década de 1980, seu conteúdo publicitário, noticiário, novelas, filmes, debates políticos e programas de abordagens variadas, como um especial sobre a criação do universo. Os *glitches* aparecem em momentos de transição entre as gravações ou de distorção e falhas da fita magnética. Eles formam figuras geométricas em movimentos constantes, ora em pequena escala, se assemelhando a ruídos e chiados de televisão, ora em formatos que delimitam figuras abstratas bem definidas em preto e branco. Na transição entre a imagem ilustrada e o *glitch* abstrato formam-se, por vezes, os "rastos de arco-íris".

⁵⁰ Imagem de um material de arquivo que desperta a memória afetiva. Ideia desenvolvida no Capítulo I.

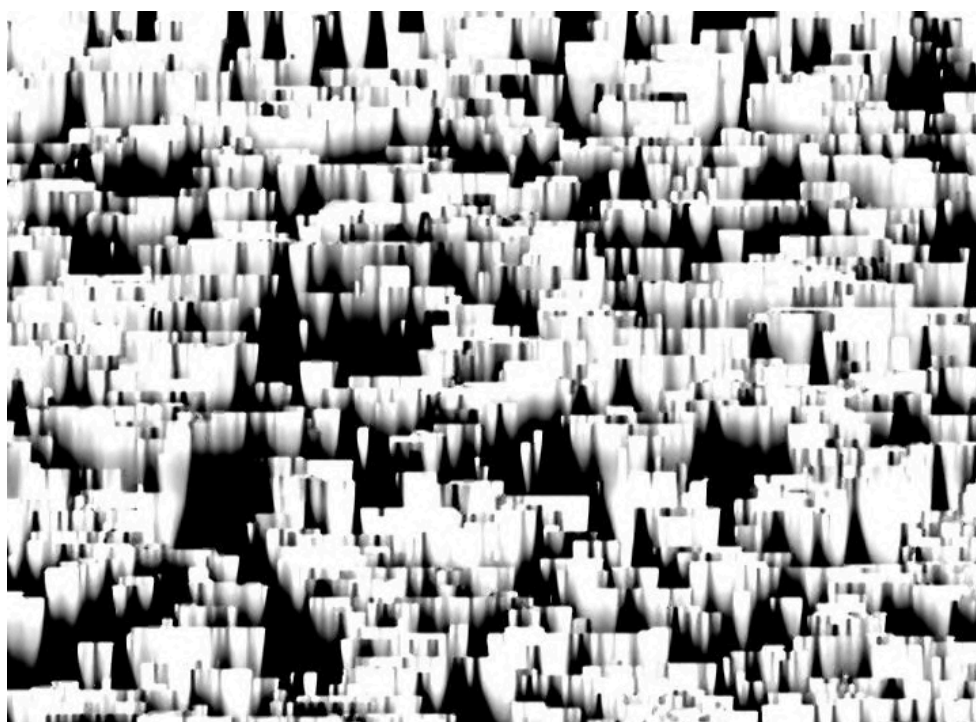


Figura 33 - *Rastro arco-íris* em *frame* do arquivo em VHS. Autoria própria.

Figura 34 - *Glitches* em *frame* do arquivo em VHS. Autoria própria.



Figura 35 - Programa publicitário da televisão em *frame* do arquivo em VHS. Autoria própria.

Figura 36 - Julia em seu primeiro ano de vida, arquivo em VHS. Autoria própria.

Após a realização do filme *Era*, no qual houve a experimentação com distorções do material de arquivo em VHS em velocidade lenta, comecei a me interessar pelo movimento

das imagens, nas modificações imprevisíveis que acontecem de um quadro a outro, e iniciei uma pesquisa de *frames*, colecionando imagens de naturezas diversas do arquivo em VHS a partir do recurso de captura de tela do computador. No livro *Meio dilúvio Meio Suspiro*⁵¹, publicado em 2020, algumas das imagens resultantes da pesquisa de *frames* foram impressas em papel tomando, pela primeira vez, outra dimensão além da tela.



Figura 37 e 38 - Livro *Meio Dilúvio Meio Suspiro*, 2020, de autoria própria. Fotografia por Daniela Paoliello.

⁵¹ O livro *Meio Dilúvio Meio Suspiro* é abordado de forma detalhada no Capítulo II.

6.2 Colagem digital - Era, 2021

Em 2021 realizei um primeiro exercício de composição com os *frames* e filmes feitos a partir do material de arquivo em VHS, em uma espécie de colagem digital que resultou na exposição virtual intitulada *Era*⁵². Nela, os frames estáticos, em diversas dimensões, se sobrepõem e são posicionados em uma montagem junto aos vídeos: *Verde Engano*, (04', 2014), *Todas as casas menos a minha* (20', 2018), *Era* (07', 2017), e *O que quero guardar* (03', 2020). Criando um jogo de relação entre o material de cores e tons característicos da imagem VHS, busco criar uma experiência labiríntica na qual o espectador pode percorrer o olhar por caminhos distintos e mergulhar em um vídeo específico, adentrando a outras narrativas.

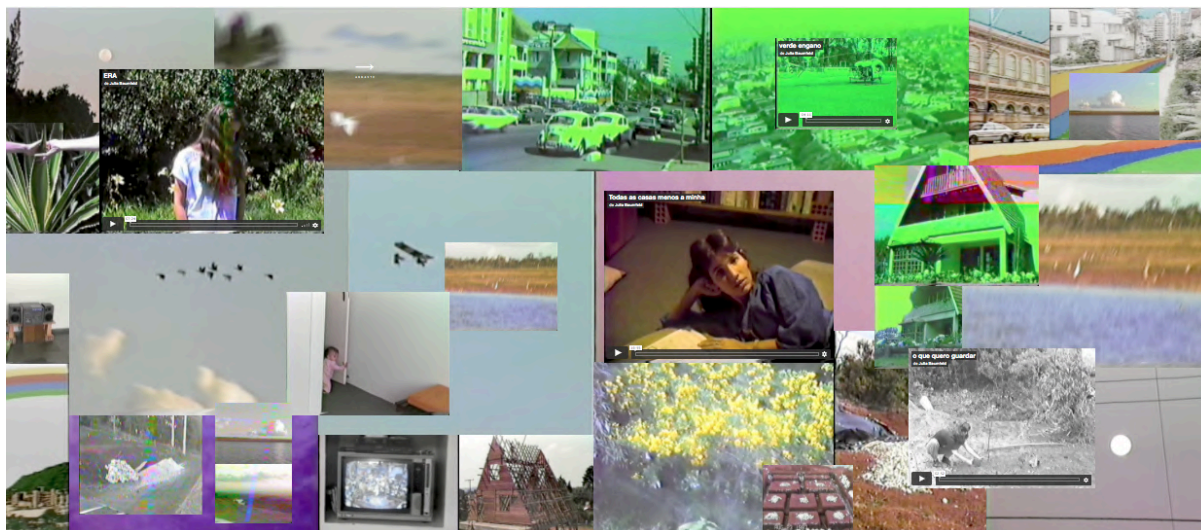


Figura 39 -Website *Era*, 2021. Autoria própria.

6.3 Cosmopolíticas - Era, 2022

Ao longo da pesquisa sobre o material capturado diretamente da televisão, me interessei especialmente pela gravação de um programa de longa duração sobre a criação do universo. O conteúdo, de narração dublada para o português, relata descobertas científicas e

⁵² A exposição virtual *Era* (2021) foi realizada através da Lei Aldir Blanc e está disponível em: <https://www.era.hotglue.me/>

físicas conectando conhecimentos sobre átomos, cosmos, desenhos de Galileu, movimentos interestelares, dentre outros. Com as imagens dessa fita, que apresenta várias falhas e distorções acumuladas pelo tempo, realizei o vídeo *Hidrogênio* (5', 2023), cujo título remete a uma música que eu cantava junto aos meus amigos de juventude: "Big Bang, Big Bang, estrelas são feitas de hidrogênio, e nós também", versos que unem a estrutura do corpo humano com o cosmos⁵³. A partir desse mesmo material sobre o universo, capturei um grande volume de *frames* que foram usados no livro *Meio Dilúvio Meio Suspiro*, e se tornaram elementos marcantes na versão instalativa de *Era* (2022 e 2023).



Figura 40 - *A criação do universo* em *frame* do arquivo em VHS. Autoria própria.

Em 2022, *Era* recebe pela primeira vez um formato instalativo, apresentando impressões dos *frames* em grande escala. O trabalho foi apresentado na exposição *Cosmopolíticas*⁵⁴, de curadoria dos fotógrafos João Castilho e Pedro David, e realização do Festival de fotografia Foto em Pauta⁵⁵. Os *frames* de *glitches* preto e branco foram impressos

⁵³ No filme *Todas as casas menos a minha*, a relação entre o humano e o cosmos é também abordada na associação entre a casa enquanto abrigo dos seres e as casas astrológicas, que indicam a posição de planetas no mapa astral.

⁵⁴ A exposição *Cosmopolíticas* reuniu obras dos artistas Araquém Alcântara, Bárbara Lissa e Maria Vaz, Breno Rotatori, Denilson Baniwa, Eustáquio Neves, Francilins, Gilvan Barreto, Julia Baumfeld, Luisa Dörr, Paulo Nazareth e Tuane Eggers.

⁵⁵ O festival Foto em Pauta o Foto em Pauta é uma iniciativa que nasceu em Belo Horizonte em 2004 e fomenta o diálogo entre público e, desde 2011, produz o Festival de Fotografia de Tiradentes, referência nacional na difusão da fotografia brasileira.

em vinil adesivo, formando uma camada de fundo. Por cima da plotagem, há uma segunda composição com 24 *frames* de 20cmx30cm impressos em papel Baryta e emoldurados em madeira escura. A composição do trabalho variou nas diferentes montagens, se adequando ao espaço expositivo. *Cosmopolíticas* esteve em itinerância por várias cidades do Brasil, dentre elas Tiradentes, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Fortaleza.



Figura 50 e 51 - Instalação *Era*, 2022⁵⁶. Autoria própria.

⁵⁶ Exposição *Cosmopolíticas*, Galeria Câmera Sete - Palácio das Artes, Belo Horizonte.



Figura 52 - Instalação *Era*, 2022⁵⁷, autoria própria. Fotografia por Pedro David.

Segundo o cientista e astrônomo Carl Sagan, o Cosmos é "Tudo que já foi, tudo o que é e tudo o que será" (Sagan, p.16, 1984). Considerando essa junção entre os tempos - passado, presente e futuro - a *Cosmopolítica*⁵⁸ abrange as relações entre os seres, a energia e a matéria, dentro das infinitas possibilidades de conexões dessa teia cósmica. A ideia se abre à complexidade e à pluralidade das existências que compõem o mundo. Para existir, o Cosmos precisa ser refeito a todo momento. Assim, ele é "criado, e recriado, a partir de relações. Pura política, onde todo outro, de qualquer espécie ou natureza, deve ser reconhecido como alteridade significativa" (*Cosmopolíticas*, p.97, 2022). Para estabelecer um diálogo com o outro, é importante reconhecer as diferentes formas de se enxergar o mundo, de agir no mundo, e os modos de se relacionar e de fazer política. A partir deste amplo conceito, a exposição *Cosmopolíticas* reuniu trabalhos de 12 artistas de trajetórias diversas que, "cada um(a), à sua maneira, trabalham na fotografia questões em torno da política da natureza em seus mais variados elementos, através dos corpos, das ausências e dos territórios (*Cosmopolíticas*, p.97, 2022). O pensamento cosmopolítico foi identificado nos trabalhos dos artistas que participaram da exposição, criando uma proximidade entre obras de linhas de investigação diferentes. Em *Era*, a *Cosmopolítica* pode ser observada na expansão do universo

⁵⁷ Exposição *Cosmopolíticas*, Festival *Solar*, Pinacoteca do Ceará, Fortaleza.

⁵⁸ O termo *Cosmopolíticas* foi cunhado pelos filósofos Isabelle Stengers e Bruno Latour em 2007. A ideia vem da tentativa de politizar o fazer científico, dando espaço a teorias que por vezes foram desconsideradas por estudos tradicionais.

familiar em direção ao *Fora*, na abordagem de questões íntimas em associação com o universo externo e suas galáxias, estrelas e buracos negros.

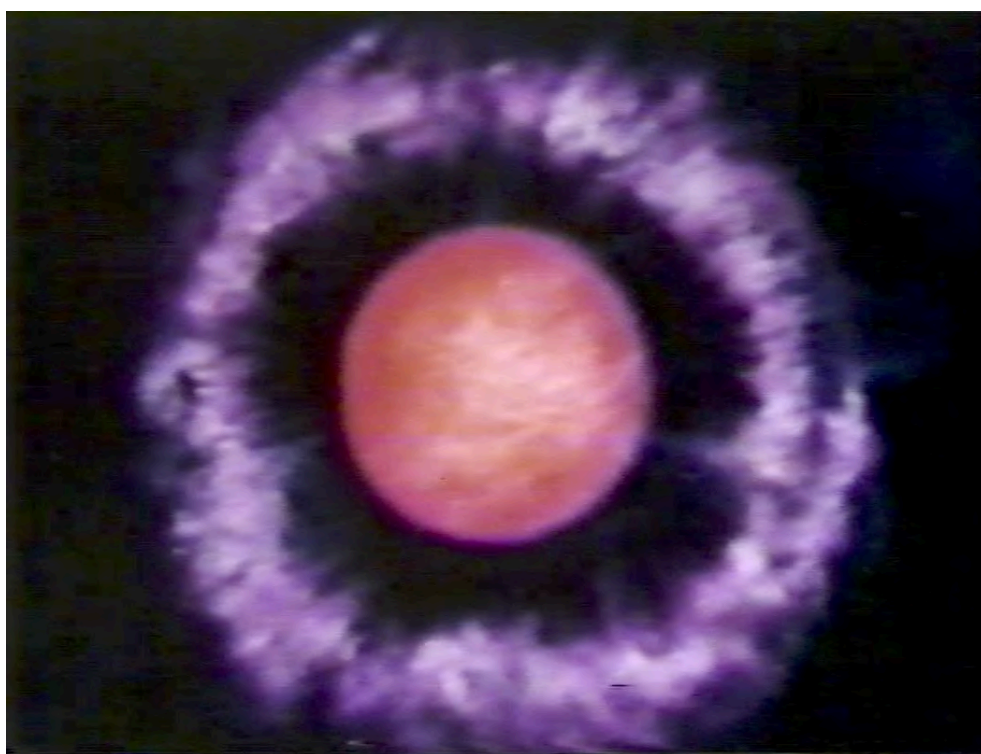
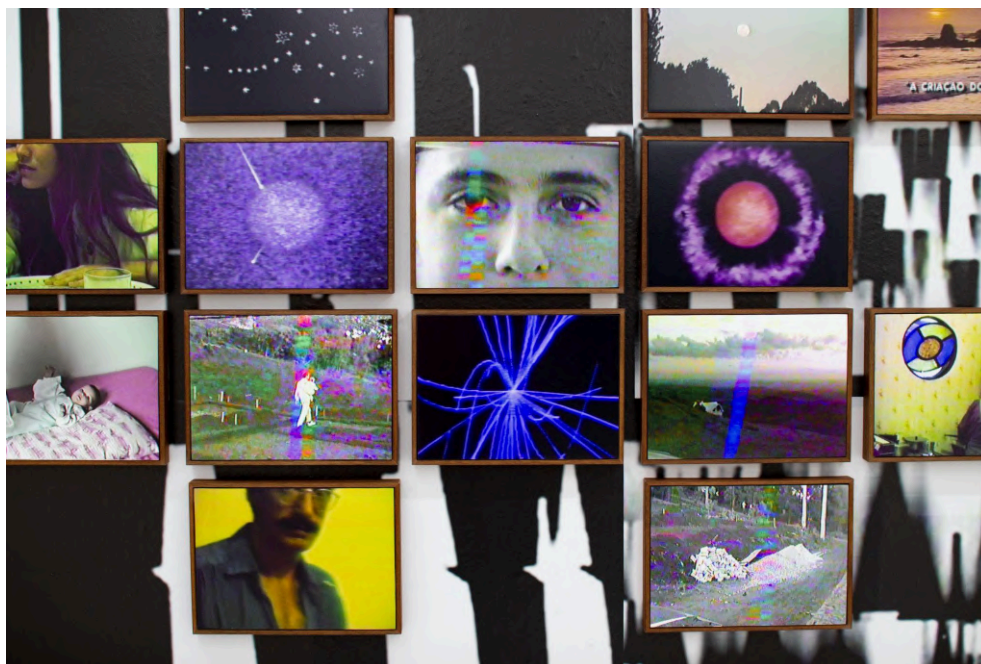


Figura 53 - Instalação *Era*, 2022⁵⁹. Autoria própria.

Figura 54 - *A criação do universo em frame* do arquivo em VHS. Autoria própria.

⁵⁹ Exposição *Cosmopolíticas*, Galeria Câmera Sete - Palácio das Artes, Belo Horizonte.

6.4 Videobrasil - Era, 2023

Em 2023, *Era* ganhou uma dimensão instalativa composta por *frames* e vídeos, apresentando um panorama da minha produção realizada com o arquivo familiar de fitas VHS até o momento. O trabalho fez parte da exposição *A memória é uma ilha de edição*, da 22ª Bienal Sesc_Videobrasil⁶⁰, realizada no Sesc 24 de maio em São Paulo. Nesse formato ampliado, *Era* se evidencia como um grande mergulho no arquivo, criando novas possibilidades narrativas a partir da imersão e edição do material bruto da coleção de fitas em VHS, descrito da seguinte forma pelo curador da exposição, Raphael Fonseca:

Era dá sequência à investigação em torno desse arquivo familiar dos anos 1980. Em lugar de se deter exclusivamente sobre o vídeo, Baumfeld imprime frames e pensa o glitch na escala da instalação. O corpo do público é colocado em relação com as imagens produzidas e pensadas para o formato diminuto de uma tela de TV de tubo (Fonseca, p.128, 2023).



Figura 55 - Instalação *Era*, 2023⁶¹, autoria própria. Fotografia por Pedro Napolitano Prata.

⁶⁰ A Associação Cultural Videobrasil foi criada por Solange Farkas em 1983. Realizada inicialmente sob o nome de festival e posteriormente como bienal em parceria com o Sesc SP. A 22ª Bienal Sesc_Videobrasil | Especial 40 anos foi realizada de 18 de outubro de 2023 a 25 de fevereiro de 2024 no Sesc- 24 de Maio, em São Paulo, e comemora seus 40 anos de existência.

⁶¹ Exposição *A memória é uma ilha de edição* 22ª Bienal Sesc_Videobrasil, Sesc 24 de Maio, São Paulo.



Figura 56 - Instalação *Era*, 2023⁶², autoria própria. Fotografia por Ricardo Amado.

A obra consiste em uma espécie de colagem instalativa, realizada a partir de 5 vídeos e 24 *frames* feitos com o material de arquivo em VHS, montados em 3 camadas em um painel de 6,10m por 2,00m. A primeira camada consiste em uma composição de *frames* impressos em vinil adesivo, cobrindo toda a superfície do painel. A segunda camada é composta por 24 *frames* impressos em papel Baryta e emoldurados em madeira, em 3 tamanhos diferentes (30cmx22,5cm, 40cmx30cm, e 50cmx37,5cm), fixados sobre o painel. No mesmo plano, está uma terceira camada com 5 monitores de diferentes tamanhos, exibindo em loop os vídeos: *Verde Engano*, (04', 2014), *Todas as casas menos a minha* (20', 2018), *Era* (07', 2017), *O que quero guardar* (03', 2020) e *Hidrogênio* (5', 2023), sendo 3 deles equipados com fones de ouvido para o áudio. O movimento das imagens dos vídeos, junto ao dinamismo da composição das telas e *frames* montados como uma colagem, proporciona múltiplas percepções ao olhar e combinações quase infinitas da visão geral do trabalho. O trabalho se transforma a cada instante de modo quase pausado, proporcionando uma percepção alterada do tempo, enquanto também aciona memórias coletivas e íntimas de uma época, relacionadas a características próprias das imagens em VHS.

⁶² Exposição *A memória é uma ilha de edição*, 22ª Bienal Sesc_Videobrasil, Sesc 24 de Maio, São Paulo.



Figura 57 - Instalação *Era*, 2023⁶³, autoria própria. Fotografia por Victor Galvão.

Ao juntar imagens de naturezas diferentes em um mesmo panorama visual, do abstrato *glitch* próprio do VHS ao caráter supostamente desprezioso das filmagens de família e imagens de programas de televisão, a percepção sobre o aspecto documental ou ficcional do trabalho se mantém em suspensão. Mas ao adentrar nos vídeos, principalmente em *Todas as casas menos a minha* e *O que quero guardar*, percebe-se o teor autobiográfico do trabalho. Assim, a obra transita entre características da autobiografia e da autoficção e, ao misturar cenas do contexto íntimo junto a imagens do universo coletivo da TV, compõem um modo de criação *alterbiográfica*.

Trabalhos realizados a partir da manipulação de materiais de arquivos têm a potência de incitar e resgatar memórias. Como observa a pesquisadora Maria do Carmo Veneroso, "nas artes plásticas e visuais, a prática da colagem e da apropriação pode ser aproximada da busca por um resgate da memória cultural de uma época" (Veneroso, 2016, p.6). Na obra *Era*, as imagens transitam entre o pessoal e o coletivo, formando uma narrativa de teor afetivo e histórico que retrata a década de 1980 no Brasil, época de importantes transformações políticas e tecnológicas.

⁶³ Exposição *A memória é uma ilha de edição*, 22^a Bienal Sesc_Videobrasil, Sesc 24 de Maio, São Paulo.



Figura 58 - Instalação *Era*, 2023⁶⁴, autoria própria. Fotografia por Victor Galvão.

6.5 A memória é uma ilha de edição

A 22ª Bienal Sesc_Videobrasil marca quatro décadas desde o primeiro festival Videobrasil, que aconteceu em 1983 durante os anos finais da ditadura civil-militar no Brasil. Intitulada com o verso "A memória é uma ilha de edição" de Waly Salomão⁶⁵, a exposição, dirigida por Solange Farkas⁶⁶ e curada por Raphael Fonseca e Renée Akitelek Mboya, destaca diversas abordagens à memória por meio de obras de 60⁶⁷ artistas do Sul Global⁶⁸. Com ênfase nas linguagens audiovisuais e a percepção sobre o espaço central que o vídeo ocupa na vida contemporânea, a Bienal estabelece um diálogo com os primórdios do vídeo.

⁶⁴ Exposição *A memória é uma ilha de edição*, 22ª Bienal Sesc_Videobrasil, Sesc 24 de Maio, São Paulo.

⁶⁵ Waly Salomão (1943-2003) foi um poeta carioca. Ele esteve presente na 11ª (1996) e 12ª (1998) edições do festival Videobrasil, momento em que a amizade entre Waly e Solange Farkas já existia há décadas.

⁶⁶ Solange Farkas (Feira de Santana- BA, 1955) decidiu realizar o Festival Videobrasil quando recém-formada em jornalismo e história da arte pela Universidade Federal da Bahia. Interessada no cinema underground brasileiro, Solange criou o festival com o intuito de criar espaço para a disseminação de vídeos independentes.

⁶⁷ A edição contou com trabalhos de artistas de 38 países na África, Américas - sul, central e norte -, Ásia, Europa (Leste e Portugal), Oriente Médio e Oceania, e representantes de povos originários.

⁶⁸ O Sul Global é um termo utilizado em estudos pós-coloniais que se refere ao "território geopolítico de "regiões com questões enraizadas em um passado colonial, em conflitos e em histórias de violência e escravidão, entre outras formas de subordinação política e cultural". (Farkas, p.12, 2023)

O festival Videobrasil surgiu em um momento em que o vídeo se estabeleceu como linguagem emergente e a filmadora VHS se popularizou no Brasil. Nessa época, a produção de vídeo, que até então era restrita às grandes mídias, se tornou acessível - para um público em recorte de classe - abrindo caminhos para a criação audiovisual experimental e caseira. Como observa Solange Farkas, “no início dos anos 1980 o vídeo estava surgindo como um equipamento. Existia o cinema e a televisão, mas não o que chamamos de vídeo”⁶⁹. Diante disso, o festival surgiu com o intuito de criar espaço para a circulação e exibição de vídeos independentes.

O período de redemocratização no Brasil marca um momento de efervescência cultural, de anseio por liberdade criativa. Junto a esse contexto, a produção de filmagens em VHS se estabeleceu, criando um grande volume de material realizado em uma curta faixa de tempo. O vídeo iniciava sua jornada veloz de evolução. A televisão parecia o único meio possível de sua disseminação, se tornando um espaço de desejo para o meio audiovisual da época. Ao comentar o acervo do Videobrasil na mostra "Especial 40 anos"⁷⁰, o curador Eduardo de Jesus reflete sobre essa ideia:

A televisão é um dispositivo central para a cultura brasileira e que foi fortemente fomentado pela própria ditadura militar para ter esse alcance num país de dimensões continentais como o nosso. É claro que essa geração tinha um desejo enorme de invadir a televisão, de renovar a televisão.

Enquanto a televisão disseminava grande parte da estética que conhecemos como *cultura pop*, o cenário de abertura política influenciava a produção de vídeo de maneira disruptiva. A democratização dos equipamentos relativos à fita VHS - o videocassete e a filmadora - também tornou possível a gravação e apropriação de imagens. Por meio do videocassete, o público pôde, pela primeira vez, capturar e se apropriar da imagem reproduzida na televisão, prática que se tornou uma grande ferramenta para editar e criar novas narrativas políticas, como observa o curador Raphael Fonseca em seu ensaio *A tv é nossa lua mais jovem*, publicado no Catálogo da 22ª Videobrasil:

⁶⁹ Solange Farkas em entrevista à revista arte!brasileiros em 2023. Disponível em: arte!brasileiros

⁷⁰ A mostra paralela "Especial 40 anos" da 22ª Bienal Sesc_Videobrasil 2023, celebrou suas quatro décadas em uma espécie de linha do tempo realizada com o extenso acervo do Festival. A mostra teve curadoria de Eduardo de Jesus e Alessandra Bergamaschi.

"muito em função da disseminação dos videocassetes e da possibilidade de o público gravar aquilo que era transmitido, toma-se maior consciência dos bastidores da TV, dos dedos que, apertando alguns botões, puderam- e ainda podem - manipular as massas, alterar rumos de eleições, reescrever versões do passado e nos levar a impensáveis situações vindouras" (Fonseca, 2023, p.27).

A manipulação de material de arquivo possibilita que a história seja reescrita e novas narrativas sejam criadas. Do mesmo modo que a memória se faz e refaz na *ilha de edição* do cérebro humano, ela pode ser ativada por essas imagens. Considerando que "as coisas não “possuem” uma memória própria, [mas] elas podem nos lembrar, podem desencadear nossa memória" (Veneroso, 2016, p.2). Em *Era*, o trabalho com edição e montagem de arquivo em VHS realizado por mim ao longo de uma década (de 2014 a 2024) cria possibilidades de construção da memória junto às lembranças e esquecimentos evidenciadas nas formas, cores e falhas da matéria da fita magnética. *Era* ativa a memória afetiva e coletiva com imagens icônicas de uma era, aproximando o universo íntimo ao cósmico.

Por 14 bilhões de anos, a radiação cósmica viaja desde o Big Bang até o monitor de Baumfeld. Ruínas da criação do mundo. Ruínas da criação da vida, de uma família. O chiado da TV, com seus pontinhos brancos, é também constituído pela eletricidade estática originária da luz do Big Bang. O macro e o micro, a relação entre o cosmos e a família mediada por um sinal de televisão (Campos, 2022, p.45).

O título *Era* é parte do nome de minha mãe, Vera, e também se refere a uma era em que um tipo específico de mídia entrou na casa das pessoas através da televisão e que o espaço de dentro de casa começou a ser registrado por dispositivos magnéticos. Rebobinando as fitas em direção ao passado, nos deparamos com uma ausência. Junto a ela, criamos o novo e voltamos nosso olhar para o céu.



Figura 59 - *A criação do universo* em *frame* do arquivo em VHS. Autoria própria.

7. Considerações finais

O que inicialmente motivou essa pesquisa foi minha produção com arquivo íntimo em VHS, a qual iniciei após conhecer a obra de David Perlov. Seu filme *Diário (1973-1983)* me instigou a manipular as imagens capturadas por meus pais na década de 1980, época que coincide com meus primeiros anos de vida. Lidar com esse arquivo me provocou a vontade de criar narrativas de cunho afetivo também capazes de alcançar questões coletivas. Parte do meu fascínio pelo cinema de Perlov se dá na percepção de que ele relaciona, com destreza e profundidade, o pessoal ao político. Ao me deparar com o termo *alterbiografia* no texto em que Ilana Feldman⁷¹ descreve características do *Diário* de Perlov, encontrei uma confluência de pontos de interesses para minha investigação. Busquei compreender esse conceito entendendo-o como um método de criação pendular, entre a autobiografia e a autoficção. Junto a isso, compreendi que pensar a presença da alteridade em métodos de criação é um caminho potente para observar modos que escritas de si se abrem ao *Fora*, o que contribui para a percepção e análise de trabalhos autobiográficos.

Nesse contexto, percebo a alteridade como uma espécie de ponte que expande a mediação do sujeito com o outro e com o mundo. Entendendo que, enquanto na literatura o termo *alterbiografia* se refere a um autor que escreve uma biografia como um outro (como um *alter ego*), nas poéticas visuais ele pode ter um sentido ampliado, no que se refere à estratégia de criação. Sendo as artes visuais um espaço que mistura linguagens, que cria e sobrepõe diversas camadas de expressão, a alteridade é um modo de transitar entre elas na criação de uma narrativa que se estende ao *Fora*. O que me interessa na *alterbiografia* como um método é pensar sobre o trânsito proporcionado pelo olhar de alteridade, entre o eu e o outro, entre o documental e a ficção, entre o tempo e a memória, entre o íntimo e o mundo.

⁷¹ "(...) nesses diários, a errância, o trauma na infância, a sensação de estar exilado no país que voluntariamente escolheu como lar, a necessidade do luto, o engajamento político no cotidiano e a busca por uma ausência fundadora – que é sempre a busca por uma origem, seja no cinema, seja na vida – são figuras de uma enunciação subjetiva e de uma narrativa em trânsito constante, para as quais o deslocamento, não sendo apenas geográfico, faz a passagem da identidade à alteridade, da casa à rua, do singular ao coletivo, do trauma ao luto, do privado ao político. Nesse movimento, sua autobiografia – aberta, como uma janela, ao *Fora* – se torna biografia do outro, ou “alterbiografia”, biografia de todos nós.”(Feldman, 2017, p.5)

A Partir dessa ideia, a pesquisa incitou algumas questões: quais são as estratégias ou ferramentas poéticas que possibilitam que a autobiografia seja elaborada com alteridade em seu modo de criação? Como abordar o conceito de alterbiografia a partir das artes visuais?

Ao longo da investigação, me deparei com características que considero relevantes para a ideia de uma alterbiografia como método nas poéticas visuais: a maleabilidade da noção de identidade, tempo e memória e, em especial, a relação do universo pessoal com questões coletivas. Estaria esse último aspecto presente em todas as autobiografias? De algum modo, creio que sim. Diante disso, me propus identificar de forma mais específica essas características, observando como elas se apresentam nas obras analisadas nessa pesquisa.

Um trabalho que fala de si sempre se relaciona com o *Fora*. O que me pareceu instigante foi entender o modo que isso ocorre na escrita de si, seja através da construção narrativa ou no teor documental e histórico contido nas autobiografias. Nossa existência se dá espelhada no outro e no contexto social em que estamos inseridos. "O pessoal é político"⁷², frase marcante da segunda onda feminista do final da década de 1960, caracteriza o movimento, que a utilizou como mote para questionar os valores padronizados da família que sustenta o modelo da sociedade patriarcal. A frase, que conecta a experiência pessoal com a estrutura social, enfatiza a importância da interferência política para mudanças de âmbito pessoal e, ao mesmo tempo, a necessidade de pensar a experiência pessoal politicamente.

Como lidar e produzir imagens com alteridade? Durante a produção e montagem de obras autobiográficas nos deparamos com a forma que nos colocamos diante o outro. Na parte prática da pesquisa realizei dois trabalhos, sendo um deles feito com o material de arquivo em VHS e outro com imagens capturadas por mim. Em ambos procurei aplicar as ideias dessa investigação para, principalmente, editar os trabalhos, no que se refere às decisões de montagem e criações narrativas. Nesse processo, compreendi que os modos de alteridade podem ser identificados de muitas maneiras, e o exercício de identificá-los nos trabalhos que analisei contribuiu para que pudesse aplicá-los com maior intenção nas dinâmicas de criação da parte prática dessa pesquisa, o que considero ter influenciado na qualidade das obras e também na minha reflexão sobre elas ao descrevê-las.

⁷² A frase foi popularizada em 1970 pelo ensaio "O pessoal é político", da ativista e jornalista Carol Hanisch.

Mudar o ponto de vista. Vejo a alteridade como a fluidez necessária para que haja troca, e não imposição, entre o eu e o outro. Assim, nos deslocamos de onde estamos para alcançar uma visão mais ampla do horizonte. Nos trajetos do singular ao coletivo nos aproximamos do desconhecido e nos distanciamos do que é extremamente próximo. Em infinitas possibilidades do universo íntimo olhamos para o mundo e percebemos sua imensidão.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*, A. Brasil, M. Fontes, 1989.

BARON, Jaime. O efeito arquivo: Imagens de Arquivo como uma Experiência de Recepção. *Revista Lumina*, Juiz de Fora, 2020.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Os pensadores - Benjamin - Adorno - Horkheimer - Habermas, Textos Escolhidos, São Paulo, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única: infância berlinense*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 1ª edição, 2017.

BLANCHOT, Maurice. *O infinito literário*. In: *O livro por vir*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRITTO, Ana Luísa Sanders; VIANA, Olívia Loureiro. *A fantasia e o testemunho: A infamiliar narrativa no cinema autobiográfico*. In: X fórum mineiro de Psicanálise coordenação Elaine Azevedo. -1. ed.- Campinas: SP: Mercado de letras, 2021. p.183-192.

CAMPOS, Bárbara Lissa. *Estrangeiras do trópico : estranhamento, fotografia e memória* / Orientador Rita Lages Rodrigues. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2022.

CAMPOS, Bárbara Lissa. *Em nós, o outro ausente: a memória e seus traços em "Era", de Julia Baumfeld*. In.: Caderno de crítica [livro eletrônico]. Oralidade e escrita em narrativas audiovisuais contemporâneas realizadas por mulheres / Organizadoras Glaura Cardoso Vale [et al.] - Belo Horizonte, MG: Filmes de Quintal; Rosa de Areia, 2023. p. 66 - 70.

COSMOPOLÍTICAS / Araquém Alcântara, [et al.]; organização João Castilho, Pedro David, -1. ed - Fortaleza[CE] : Tempo d'imagem, 2022.

DUNKER, C. (org.); PERRONE, C. (org.); IANNINI, G. (org.); ROSA, M.D.(org.); GURSKI, R. (org.). *Sonhos confinados: o que sonham os brasileiros em tempos de pandemia?*. 1a Ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2021.

EDUARDO, Cleber; FELDMAN, Ilana. *Paisagens afetivas: os diários de David Perlov*, Revista Cinética, 2006.

FAEDRICH, Anna Martins. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea* / Anna Faedrich Martins. - Porto Alegre, 2014.

FELDMAN, Ilana. *David Perlov: epifanias do cotidiano*. In: FELDMAN, I.; MOURÃO, P. São Paulo: Centro da cultura judaica, 2011.

FELDMAN, Ilana. *As janelas de David Perlov: autobiografia, luto e política*. Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, 2017.

FELDMAN, Ilana. Paisagens na janela. Publicação Blog do IMS, 2018.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 1999.

FREUD, S. Vol. 8: *O infamiliar/Das Unheimliche*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

GINZBURG, Jaime. *Interpretação do rastro em Benjamin*, 2012.

GRECO, musso. *Os espelhos de Lacan*. In: Opção Lacaniana online nova série. Ano 2, número 6, Novembro de 2011.

HILGERT, Ananda Vargas. *Alteridade e experiência estética: o olhar, o outro e o cinema*. Mestrado, Programa de Pós-graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientação: Profª. Rosa Maria Bueno Fischer . Porto Alegre, 2014.

JAKEMIU, Flávia Jakemiu. *A nostalgia do corpo: A construção do corpo na obra de Lygia Clark*, 2015.

JUNG, Carl G. et al. *O homem e seus símbolos*. HarperCollins Brasil, 2016.

LACAN, J. *O Seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LEMINSKI, Paulo. *Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski*. Editora Companhia das Letras, 2013.

LEVY, Tatiana Salém. *A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

MARTINS, Anna Faedrich. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Doutorado na área de Teoria da Literatura, Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

SAGAN, Carl. *Cosmos*. 5a ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1984.

SANDERS, Ana; VIANA, Olivia. *A fantasia e o testemunho: a infamiliar narrativa no cinema autobiográfico*. In.: AZEVEDO, E.; SALVADOR, J. (Org.). X Fórum Mineiro de Psicanálise. São Paulo: Ed. Mercado das Letras, 2020.

SESC_VIDEOBRASIL, 22a Bienal: Especial 40 anos; *A memória é uma ilha de edição / Serviço Social do Comércio; Associação Cultural Videobrasil; Solange Farkas; Raphael Fonseca; René Akitelek Mboya [et al.]*. São Paulo, 2022.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004.

VAN STEEN, Paula Alzugaray. *O artista como documentarista: estratégias de abordagem da alteridade*. Dissertação do Programa de Pós- Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, orientação do Prof. Arlindo Ribeiro Machado Neto. São Paulo, 2008.

VENEROSO, M. C. F. *Colagem nas artes atuais como manipulação da memória cultural: entre o cânone e o arquivo*. In: CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Amorim; QUIJADA, Gonzalo Leiva. (Org.). *Em torno da imagem e da memória*. 1ed. Rio de Janeiro: Jagatirica, 2016, v. 1, p. 179-200.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. Editora Companhia das Letras, 2018.

ANEXO A

Exposição *Entre Cantos e Lamentos*, de Julia Baumfeld

Muros, montanhas, muralhas. Em *Entre Cantos e Lamentos*, mostra que reúne 80 fotografias de Julia Baumfeld capturadas em uma viagem a Israel, Palestina e Egito em 2019, existe sempre algo que se interpõe ao olhar.

Seria evidente associar o Muro das Lamentações, onde mulheres de costas depositam suas crenças e desejos de esperança (com suas cabeleiras, tranças, dreads, toucas e lenços de variadas cores e formas), ao enorme muro grafitado (e eletrificado) que separa Israel da Cisjordânia, um território ocupado. Um, ruína do que sobrou de um Templo religioso, é pura abertura ao passado e ao por vir. O outro, construção militar e geopolítica, é puro fechamento, clausura.

Diante daquilo que nos aparece como uma opacidade absoluta, experiência de alteridade radical apoiada em mais de cinco mil anos de história e mais de dez mil quilômetros do Brasil, a câmera da fotógrafa parece se interrogar: Como ver? Como posicionar o olhar? É possível compreender o que se vê? Seria o visível aqui também legível? Se tomarmos apenas a via da razão, e não do modo como sentimos e somos afetados por essas imagens, a resposta a essas questões seria talvez um hesitante e inquietante não.

Todavia, é justamente ficando-se nesse assombro do olhar, amparado por uma ética e estética da frontalidade, que Julia Baumfeld pode se conectar e se relacionar com o outro, mulheres e paisagens. Como nas fotografias e *frames* de David Perlov, cineasta brasileiro considerado o precursor do cinema moderno em Israel, vê-se aqui uma busca avizinhada, um desejo frontal de voltar à origem, de sair da casa conhecida, para, como em uma viagem de formação (por que não dizer também abraâmica), encontrar nesse êxodo particular o outro (ou a outra) que se é.

O maravilhoso aparece então neste encontro entre uma espécie de devir-outro da fotógrafa e o que vemos como um devir-outro das imagens. Tomando distância da atual tirania do digital, primado da transparência, da nitidez e da previsibilidade, o emprego da película 35mm, com suas luzes vibrantes (quentes ou frias) e imprevisíveis (a câmera

analógica como caixa-preta do acaso), restitui densidade, textura e granulação a paisagens que passam então a ser acessíveis em cada um de seus poros.

Neste ponto, os muros, as muralhas e as montanhas, aí incluindo a monumentalidade das pirâmides de Gizé, as cordilheiras avermelhadas da Jordânia vistas ao longe e o próprio volume compacto de um mar cristalizado pelo sal (e, portanto, chamado de “morto”) tornam-se porosos e vivos como a pele. Face a essa pele da película, aquilo que se interpõe ao olhar transforma-se em sua própria condição de possibilidade: como um rosto de mulher que, estando cortado por um feixe de luz avermelhada, rasura na própria imagem, nos encara, nos queima – e sorri.

Ilana Feldman, março de 2023.