

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA
A CINEMATECA COM O INDIELISBOA – KAMAL ALJAFARI
25 DE MAIO E 1 DE JUNHO DE 2024

PARADISO, XXXI, 108 / 2022

Um filme de KAMAL ALJAFARI

Realização e argumento: Kamal Aljafari / *Montagem e efeitos visuais:* Yannig Willmann / *Som:* Attila Faravelli / *Assistente de realização:* Flavia Mazzarino / *Música:* “Silent Night Children Chamber Choir”, Ivia; “Pharaoh Funeral Process”, “Isis Looks for Osiris”, Soliman Gamil; “Providence”, Miklós Rózsa; “Danse Macabre”, Camille Saint-Saëns; “Sarabande”, Haendel / *Empresas produtoras:* Kamal Aljafari Productions / *Produção:* Kamal Aljafari / *Cópia:* DCP, cor, falado em hebreu, legendado em inglês e legendado eletronicamente em português / *Duração:* 18 minutos / *Estreia mundial:* 9 de agosto de 2022, Festival de Cinema de Locarno / *Estreia portuguesa:* 10 de julho de 2023, Festival Curtas de Vila do Conde / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

A FIDAI FILM / 2024

Um filme de KAMAL ALJAFARI

Realização: Kamal Aljafari / *Argumento:* Kamal Aljafari com base em textos de Anis Sayegh (2006), Ghassan Kanafani (1956, 1959, 1969) e “uma conversa telefônica entre Kamal e Yousef, 2019” / *Som:* Attila Faravelli / *Misturas:* Jochen Jezussek / *Montagem:* Kamal Aljafari, Yannig Willmann / *Efeitos visuais:* Yannig Willmann / *Música original:* Simon Fisher Turner / *Música:* “Akka”, Naeem Rajwan; “Lago dos Cisnes”, Tchaikovsky, “Palestinian Bedouin Tape Archive”, Majazz Project / *Assistente de montagem e chefe de produção:* Flavia Mazzarino / *Interpretação (vozes):* Darin Dibs, Kamal Aljafari / *Empresas produtoras:* Kamal Aljafari Productions, com apoio de Medienboard Berlin-Brandenburg, Doha Film Institute, A.M. Qattan Foundation, Final Cut in Venice, 35ª Bienal de São Paulo, Camargo Foundation, Atelier 105. / *Produção:* Flavia Mazzarino, Kamal Aljafari / *Cópia:* DCP, cor, falado em árabe, hebreu e inglês, legendado em inglês e francês e legendado eletronicamente em português / *Duração:* 78 minutos / *Estreia mundial:* abril de 2024, festival Visions du Réel (vencedor da competição Burning Lights) / *Estreia portuguesa e primeira apresentação na Cinemateca.*

Com a presença do realizador na primeira sessão.

Segundo os esquemas canônicos através dos quais se cristaliza e historiografa a produção cinematográfica (mesmo aquela que ativamente procura escapar a todo o tipo de convenções e formatações estáticas e narrativas), o filme seminal do cinema de apropriação é **A Movie** (1958), de Bruce Connor. É sabido que as práticas da apropriação (vulgo cinema *found footage*) já vinham de longe, ora de forma parcial, ora mesmo de forma integral, como é o caso de **Rose Hobart** (1936), de Joseph Cornell, que o próprio guardaria na gaveta após uma única exibição pública nos anos 1930, voltando a mostrá-lo já só na década de 60. Começo por fazer esta referência a **A Movie** porque não pude deixar de pensar nele, mais do que uma vez, ao longo da exibição de **Paradiso, XXXI, 108**. É claro que o método de Connor está mais próximo de uma atitude neo-Dada, onde o que mais interessa é o choque dos materiais e a ruptura das expectativas (ligar à imagem de um teste nuclear um alegre surfista). Quanto a Kamal Aljafari, o propósito de re-apropriação e re-contextualização das imagens de arquivo tem um intuito primeiramente revelatório. Posto doutro modo: para Connor, o conteúdo das imagens apropriadas serve, acima de tudo, para expor as estruturas e as convenções do cinema de Hollywood, ao passo que para Aljafari, é precisamente o conteúdo que importa mostrar, ou melhor, difundir.

Porém, se os pressupostos estéticos e políticos de ambos são muito distintos, estou em crer que Aljafari tem, por Connor, uma convicta admiração e que **Paradiso** trabalha – até certo ponto – uma certa abordagem (auto-)referencial. Mais não seja pelo modo como se interessa especificamente por imagens bélicas (e dentro destas, por imagens aéreas) e como utiliza os *raccords* de olhar para construir meta-narrativas que cosem os múltiplos materiais convocados. Mas, mais que isso, onde me parece notória a consciência de uma citação é no modo como Kamal Aljafari introduz – uma e outra vez – o título “Paradiso, XXXI, 108” ao longo do filme, sempre recorrendo a diferentes fontes tipográficas. Esse é, eventualmente, o mais violento dos gestos formais que Connor ensaiava em **A Movie**, chamando, sistematicamente, a atenção do espectador para a natureza “fílmica” do filme – passe-se o pleonasma. Uma e outra vez, Connor introduzia cartões negros, introduzia cartões com “The End” (logo após mira técnica) e introduzia os cartões titulares ao longo do *movie*. Esse gesto, que o cineasta palestiano repete em **Paradiso**, aproxima-se de um carimbo (de uma “marca d’água”?), que alerta para a contemporaneidade do gesto de recontextualização destas “imagens do passado” (que são vividas como do presente).

Mas, afinal, a que se refere este enigmático título? Trata-se de uma referência bibliográfica. O título refere-se ao livro *Paradiso*, canto 31, verso 108, a terceira e última parte da *Divina Comédia* de Dante. O verso corresponde a uma reflexão sobre a impressão do rosto de Cristo no manto de Verónica e traduz-se, aproximadamente, como “a vossa aparência era semelhante a esta?”. Diante desta explicação, começa a clarificar-se o propósito do gesto do realizador palestino: o cinema é um “manto de verónica”, uma impressão (no sentido mecânico) da realidade, mas ainda assim, distante desta. O questionamento de Dante sobre o intervalo que existe entre o rosto de Cristo e a sua transferência imagética, manifesta-se, aqui, num questionamento sobre a produção de imagens de propaganda. **Paradiso, XXXI, 108** compõe-se, integralmente, de filmes de produção israelita das décadas de 1960-1980 onde se constrói uma imagem de poderio militar (manobras bélicas com tanques e inúmeras aeronaves, entre outras parafernalias militares) que se fica pela pujança do combate armado, obliterando em absoluto as consequências humanas de toda aquela máquina de morte. O que surpreende, portanto, nesta curta-metragem de Kamal Aljafari é a forma como este – pela exaustividade da recolha e da montagem – consegue dar a ver uma ausência, consegue mostrar o que as imagens ativamente ocultam. Daí ter defendido que há um desejo de revelação no gesto de apropriação do realizador.

É igualmente da ordem de revelação (ainda que através de mecanismos diferentes) que se organiza o seu mais recente filme, **A Fidai Film**. Ao contrário de **Paradiso**, onde o sentido da apropriação se faz *apesar* do filme, em **A Fidai Film** Kamal Aljafari expõe – de forma subtil e enigmática – o projeto de requisição e devolução das imagens que nos apresenta. Durante uma invasão do sul do Líbano, em 1982, as Forças de Defesa de Israel (FDI) confiscaram o imenso arquivo fílmico e fotográfico do Palestine Research Center, que se encontrava em Beirute. **A Fidai Film** é um filme que resgata essas imagens dos arquivos militares do Ministério da Defesa Israelita, procurando assim participar na reconstrução, não tanto do país, mas do seu imaginário coletivo. No entanto, Aljafari não se limita a produzir um filme de compilação (subgénero do cinema de *found footage* típico dos anos 1980 e 90), ele propõe um filme que faz, simultaneamente, a apresentação das imagens e o questionamento das suas condições materiais, do seu arquivamento, das suas formas de representação e da sua relevância.

O que o realizador dá a entender é que faz parte dos métodos da FDI a apreensão destes materiais – que vêm sendo confiscados desde os anos 50 – como uma forma de praticar uma guerrilha cultural, onde se nega o direito à memória e à pertença cultural de um povo através das imagens que fundam o seu imaginário comum. O realizador percebe que, além de simplesmente devolver as imagens, importa refletir sobre os modos através dos quais se opera a construção dessa identidade nacional. Para isso constrói, então, um panorama visual sobre a história (áudio)visual do país, correndo os registos fílmicos, desde o período da ocupação britânica (nos anos 1920 e 30) até ao final do século XX (revisitando assim muitas das tais imagens apreendidas). Desprovidos das suas imagens, a tradição oral (e escrita) impõe-se. **A Fidai Film** procura entrecruzar estas duas práticas, inspirando nas imagens as múltiplas subjetividades que entretencem uma comunidade. Fá-lo, em particular, a partir da recorrente lengalenga infantil e das imagens de crianças que comentam a “ação principal”. Mas também através das consequências da guerra como metáfora para a situação das imagens: a primeira fala do filme diz, precisamente, “já não consigo ver” – referindo-se às consequências de uma carta armadilhada – mas trata-se de uma observação sobre a ocultação dos arquivos; o mesmo acontece quando se relata o sofrimento de uma mulher amputada e a sua sensação de *phantom limb*.

Ainda assim, o propósito maior de Aljafari é expor os mecanismos de opressão do povo palestino, que se traduzem na apreensão das referidas imagens, mas também – e aí está a ironia da operação – no arquivamento feito pelas forças israelitas. De facto, um arquivo carrega sempre uma ideologia (o modo como está organizado, como destaca um aspeto sobre o outro, como releva um documento e esquece os demais...) e **A Fidai Film** é tanto um filme feito com imagens de arquivo, como um filme sobre o arquivamento (ou o re-arquivamento) dessas imagens. Ao ponto de, já perto do final, o seu método de rasura (Aljafari risca a vermelho as inscrições israelitas sobre as imagens – uma estratégia que já havia experimentado em **It’s a Long Way From Amphioxus**, de 2019) se aproximar dos riscos, poeiras e raspagens próprios da usura da película de cinema. Como se riscar as marcas do re-arquivamento israelita fosse só mais uma das naturais consequências do tempo. Como se a restituição das imagens fosse uma inevitabilidade. No final lê-se “a câmara dos desaposados”. Parece-me que Kamal Aljafari se refere ao *tempo*, essa câmara (de revelação) que, mais cedo ou mais tarde, devolve tudo à procedência.