



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 1094

O cinema de Larissa Sansour e a solução de um Estado no conflito Israel-Palestina

El cine de Larissa Sansour y la solución de un solo Estado al conflicto palestino-israelí

Larissa Sansour's cinema and the One-State solution to the Israel-Palestine conflict

Karina Gomes Barbosa

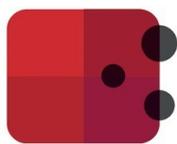
Doutora em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB).
Professora do Departamento de Jornalismo e do Programa de Pós-
Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto
(UFOP). Mariana (MG). Brasil.
E-mail: karina.barbosa@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1860-3622>

Rodrigo Castro

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Mariana (MG). Brasil.
E-mail: rodrigo.forte@aluno.ufop.edu.br
ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-5932-081X>

Resumo: Este artigo busca compreender como a cineasta palestina Larissa Sansour mobiliza a luta anticolonialista palestina contra a ocupação sionista através da análise fílmica de *Patrimônio Nacional* (2013). Além de refletir a respeito das interações entre as imagens do filme dentro da própria narrativa, relacionamos a obra com as categorias violência, território, temporalidade e vestígios; entrevistas da cineasta sobre seu trabalho e a situação da Palestina; e com os recentes acontecimentos pós 7 de outubro de 2023. Além disso, investigamos como Sansour se apropria do gênero da ficção científica e seus tropos, como elementos constitutivos para criar um filme-manifesto baseado nas teorias decoloniais de autores como Achille Mbembe (2018), Ilan Pappé (2016) e Edward Said (2012), tensionando os conceitos e apontamentos deles junto à narrativa fílmica, principalmente os que se referem aos efeitos prolongados de processos de colonização como o estabelecido por Israel na Palestina desde 1948. Mais do que refletir sobre a colonização, entendemos que Larissa Sansour, através de *Patrimônio Nacional*, se estabelece como uma força anticolonial, endereçando uma contundente crítica ao sionismo e aos empreendimentos capitalistas que acompanham processos de colonialidade como este.

Palavras-chave: Larissa Sansour; Cinema palestino; Anticolonialismo; Ficção científica.



Resumen: Este artículo busca comprender cómo la cineasta palestina Larissa Sansour moviliza la lucha anticolonialista palestina contra una ocupación sionista a través del análisis cinematográfico de *Patrimônio Nacional* (2013). Además de reflexionar sobre las interacciones entre las imágenes de la película dentro de la propia narrativa, relacionamos la obra con las categorías de violencia, territorio, temporalidad y huellas; entrevistas con la cineasta sobre su trabajo y la situación en Palestina; y con los acontecimientos recientes posteriores al 7 de octubre de 2023. Además, investigamos cómo Sansour se apropia del género de ciencia ficción y sus tropos y elementos constitutivos para crear una película manifiesto basada en teorías decoloniales de autores como Achille Mbembe (2018), Ilan Pappé (2016) y Edward Said (2012), tensionando sus conceptos y apuntes junto con la narrativa fílmica, especialmente aquellos que hacen referencia a los efectos prolongados de procesos de colonización como el establecido por Israel en Palestina desde 1948. Más que reflexionar sobre la colonización, entendemos que Larissa Sansour, a través de *Patrimônio Nacional*, se establece como una fuerza anticolonial, lanzando una crítica mordaz al sionismo y a las empresas capitalistas que acompañan procesos de colonialidad como este.

Palabras clave: Larissa Sansour; Cine palestino; Anticolonialismo; Ciencia ficción.

Abstract: This paper seeks to understand how Palestinian filmmaker Larissa Sansour mobilizes the Palestinian anti-colonialist struggle against a Zionist occupation, through the film analysis of *Patrimônio Nacional* (2013). In addition to reflecting on the interactions between the film's images within the narrative itself, we relate the work to the categories of violence, territory, temporality and traces; interviews with the filmmaker about her work and a situation in Palestine; and with the recent events after October 7, 2023. Furthermore, we investigated how Sansour appropriates the science fiction genre and its tropes as constituent elements to create a manifesto film based on decolonial theories from authors such as Achille Mbembe (2018), Ilan Pappé (2016) and Edward Said (2012), tensioning their concepts and notes together with the filmic narrative, especially those that refer to the prolonged effects of colonization processes such as the one established by Israel in Palestine since 1948. More than reflecting on the colonization, we understand that Larissa Sansour, through *Patrimônio Nacional*, establishes herself as an anti-colonial force, delivering a scathing critique of Zionism and the capitalist enterprises that accompany processes of coloniality like this.

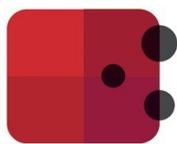
Keywords: Larissa Sansour; Palestinian cinema; Anti-colonialism; Science fiction.

Introdução

Que respostas a arte oferece para o longo processo colonial impetrado por Israel à Palestina? O cinema pode rearticular temporalidades marcadas pelo trauma e desarticuladas diante de seguidas investidas de destruição? São perguntas como essas que nos movem, neste texto, em direção ao cinema da palestina Larissa Sansour. Com uma carreira inicialmente dedicada à produção documental, dentro da tradição do cinema palestino, a Segunda Intifada¹, em setembro de 2000, que durou cinco anos (El Shakry, 2021), fez com que Sansour repensasse seu caminho artístico.

Um percurso até então marcado por filmes realistas e obras de cunho documental, move-se rumo à ficção científica, já que a realidade da ocupação era (e é), por si só, “absurda” e “desoladora”:

¹ As Intifadas foram levantes revoltosos de palestinos que se opunham à ocupação israelense/sionista. A primeira ocorreu em 1987, durante um período de crise econômica que afetou particularmente os árabes que viviam em Israel (Gertz; Khleifi, 2008, p. 30-31).



O cerco de Belém, a construção do muro do *apartheid* israelense, a proibição dos palestinos de entrar no aeroporto israelense, a construção de postos de controle entre territórios israelenses e territórios palestinos, ou territórios palestinos de outros territórios palestinos, tudo contribuiu para uma sensação de impotência e uma erradicação da própria humanidade. Acho que diante de tamanha aceleração e confronto direto com uma realidade abjeta, é preciso recorrer a um lugar paralelo ou espaço ficcional onde se possam fazer deduções relacionais racionais e normativas (Sansour, p. 115-116, tradução e grifo nossos).

Foi necessário recorrer à ficção científica para reimaginar as possibilidades de existência do povo palestino na realidade em que se insere. A principal característica do *sci-fi* como um gênero narrativo é extrapolar o “mundo real” e oferecer respostas para os conflitos e problemas deste mundo através de metáforas e/ou fantasias; Sansour se permite especular e imaginar as consequências da colonização sionista² no imaginário e na temporalidade palestina (El Shakry, 2021).

Este artigo se dedica à análise fílmica de *Patrimônio Nacional* (2013)³, dirigido por Sansour, um curta-metragem de ficção científica (*sci-fi*), a partir da perspectiva decolonial. Assim, esperamos compreender as formas que a cineasta utiliza para marcar seu posicionamento político anticolonial através da linguagem cinematográfica, se apropriando de convenções do gênero *sci-fi* para imaginar novas possibilidades de futuro do povo palestino frente a um cenário de colonização que se estende pelo tempo desde, mais notadamente, a segunda metade do século XX, quando é fundado e reconhecido internacionalmente o Estado de Israel. No filme, Sansour interpreta uma mulher que se instala num moderno arranha-céu, onde encontra tudo o que é preciso para usufruir do território palestino: serviços de água, comida, acomodações etc. O projeto está entranhado e isolado do resto do território israelense e se apresenta como

² O sionismo não é uma característica do judaísmo, e teve diversos contornos ao longo da história. Aqui, tomamos o sionismo em sua manifestação a partir da Nakba, iniciada, conforme Pappé (2016), em 1947, com os preparativos das Forças de Defesa de Israel para criar o Estado sob o comando de diversos líderes sionistas. A formação do Estado de Israel está diretamente ligada à ideologia sionista, de esquerda e de direita, mas não é uma ideologia do judaísmo. Há diversos judeus que se opõem à forma como o Israel foi criado e à sua configuração atual (Barat; Chomsky; Pappé, 2015).

³ Utilizamos neste artigo a tradução do nome do filme constante do catálogo oficial da 2ª *Mostra de Cinema Árabe Feminino*, realizada em 2021 – foi este, inclusive, nosso primeiro contato com o filme de Sansour (Bambirra, *et. al.*, 2021, p. 52). O título também pode ser traduzido como *Estado Nacional*, conforme divulgação *online* no site do Instituto da Cultura Árabe, disponível em: <https://www.icarabe.org.br/cinema/estado-nacao-nove-minutos-de-tirar-o-folego>. Acesso em: 19 jun. 2024.



uma solução para o Estado palestino e para o conflito que se arrasta há quase um século.

A Palestina e seu cinema

O desenvolvimento técnico, estético e político do cinema palestino está diretamente ligado à situação da colonização de seu território ao longo dos séculos XIX, XX e XXI. A criação do Estado de Israel, em 1948, apenas tomou o lugar de outros colonizadores que já se debruçaram sobre a Palestina, como o Mandato Britânico (1920-1948) e o Império Otomano (1571-1917⁴), que governaram a região antes da partilha em dois Estados proposta pela Organização das Nações Unidas ao final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Os Irmãos Lumière foram à Palestina em 1896, tão logo deram à luz o cinematógrafo; peregrinos europeus visitavam a região refazendo os passos de Jesus Cristo e registravam tudo em filme. O interesse era, sobretudo, documental e pouca voz era concedida à população local, um prenúncio dos clichês que ainda povoam o imaginário sobre o que é o povo palestino e do princípio sionista de ocupar uma terra desértica com cultura (Said, 2007; Pappé, 2016). A Palestina e seu povo formariam, assim, uma única e monolítica paisagem à espera da civilização. Este foi o chamado “Primeiro Período” do cinema palestino, desenvolvido principalmente sob o Mandato Britânico e seus códigos morais associados aos da autoridade palestina da época, de acordo com a historicização proposta por Gertz e Khleifi em *Palestinian cinema* (2008).

O “Segundo Período” é conhecido como “a época do silêncio”. Não por coincidência, é o cinema do trauma: data exatamente da Catástrofe, a *Nakba*, quando o Estado de Israel é criado, e mais de 300 vilas são eliminadas do território palestino, num epistemicídio contra a cultura árabe local e início da questão dos refugiados (Gertz; Khleifi, 2008). O trauma da *Nakba* funda um novo período do cinema palestino que se estende até hoje, influenciando todas as etapas de produção de filmes de cineastas em diáspora ou que permaneceram na Palestina. Neste período Yasser Arafat e Khalil al-Wazir criam o partido político Fatah em 1958 – que desempenhará um papel fundamental no desenvolvimento da arte cinematográfica na Palestina.

A Guerra dos Seis Dias⁵, em 1967, marca a inauguração do “Terceiro Período”.

⁴ O Império Otomano foi dissolvido num dos conflitos-chave que culminaram na Primeira Guerra Mundial. A criação do Mandato Britânico foi uma resposta britânica à guerra contra os otomanos pela posse de territórios fora da Europa. Disponível em: <https://www.mppm-palestina.org/content/cronologia-da-historia-da-palestina-1-da-terra-de-canaa-ao-fim-do-imperio-otomano>. Acesso em: 15 fev. 2024.

⁵ A Guerra dos Seis Dias durou entre 5 e 10 de junho de 1967, quando Israel aniquilou um exército

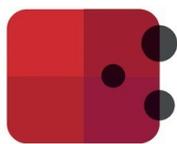
A derrota árabe fez com o que o Fatah percebesse a necessidade de documentar os eventos na região, além de fornecer material imagético para a imprensa e justificar a causa palestina – principalmente quando o partido passou a gerir a Organização para a Liberação da Palestina (OLP). O cinema, contudo, teve menos relevância que a fotografia, que ganhou um departamento dedicado durante o período. Ainda assim, esta época define mais claramente um traço marcante do cinema palestino: o exílio (Gertz; Khleifi, 2008).

O contexto da Guerra Fria e seus impactos no mundo também influenciaram o período. A OLP passou a encarar o cinema como uma potência revolucionária: era importante usar o dispositivo cinematográfico para mostrar ao público a luta e a resistência da Palestina frente à ocupação sionista (Gertz; Khleifi, 2008). Este é um momento crucial, por dois motivos principais: primeiro, porque o cinema palestino se vincula ao que Robert Stam (2006) chama de *Terceiro Cinema*, uma proposta de cineastas do Sul Global de um cinema que, resumidamente, se opunha à colonização do então chamado Terceiro Mundo⁶; segundo, pois é um cinema que aponta uma possibilidade de futuro diferente da criada pelo sionismo e sua colonização da Palestina: “Nós temos o que vocês não gostam: nós temos um futuro e nós temos coisas a fazer em nosso país” (Darwish *apud* Gertz; Khleifi, 2008, p. 59-60, tradução nossa).

Ao apontar o futuro em sua carta de 1978, 30 anos depois da criação do Estado de Israel e da *Nakba*, o escritor palestino Mahmoud Darwish parece prefigurar a obra de Larissa Sansour. A obra diaspórica da cineasta nos permite reimaginar possibilidades de futuros palestinos a partir da suspensão do tempo em que eles se encontram, numa “[...] cultura presa em um limbo, entre a *Nakba* de 1948 e uma projeção de um estado futuro, ainda que o presente seja inexistente. Em vez disso, continua confirmando o passado e o futuro”, nas palavras da própria autora (Sansour *apud* Jones, 2019, tradução nossa). A diáspora palestina, aliás, marca o “Quarto Período”: o momento em que artistas voltam para casa ou desenvolvem suas obras no exílio, ponto em que a obra de Sansour se encontra.

formado por Egito, Jordânia e Síria, aumentando sua influência territorial para a península de Sinai, as Colinas de Golã e a Cisjordânia. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-40200042>. Acesso em: 24 fev. 2024.

⁶ A teoria do Terceiro Cinema surge, dentre outras fontes, da *Estética da Fome*, manifesto de Glauber Rocha, e de *Hacia um tercer cine*, de Fernando Solanas e Octavio Getino. Sobre a definição de Terceiro Mundo, Stam afirma: “[...] designa as nações e ‘minorias’ colonizadas, neocolonizadas ou descolonizadas do mundo cujas estruturas políticas e econômicas foram formadas e deformadas pelo processo colonial. O termo em si já constitui um desafio ao vocabulário colonizatório, que as descreve como nações ‘atrasadas’ e ‘subdesenvolvidas’, atoladas em uma ‘tradição’ supostamente estática.” (Stam, 2006, p. 112).



O refúgio da ficção científica

Larissa Sansour começou sua carreira audiovisual como documentarista, no que, até então, parece ser o caminho mais lógico para uma cineasta cujo principal objeto é sua própria terra e a luta por libertação da ocupação sionista. Sansour evoca uma instigante provocação de Jean-Luc Godard, quando afirma que “[...] judeus tornam-se matéria de ficção; os palestinos, um documentário” (Sansour, 2014, tradução nossa). Sua mudança do documental para o ficcional, e mais ainda para a ficção científica, é um movimento radical, no sentido que procura ressignificar as imagens da colonização e convocar para uma mudança de atitude, que enfrente a violência deste processo – ainda que de forma simbólica (Mondazin, 2022), e não contido apenas à realidade palestina.

O *sci-fi* de Sansour permite imaginar novas possibilidades de vida no mundo inteiro, notadamente no Sul Global, que ainda hoje sofre consequências de processos coloniais. Achille Mbembe (2018) compreende isso quando nos convoca a refletir sobre a perpetuação do trauma da colonização no imaginário dos povos, ainda que a presença física do colonizador deixe de existir: “É sabido que, para ser duradoura, qualquer dominação se inscreve não apenas no corpo dos seus submissos, mas também deixará marcas no espaço que eles habitam, assim como traços indelévels no seu imaginário” (Mbembe, 2018, p. 218). No caso de *Patrimônio Nacional* e da questão palestina, o processo continua se desenvolvendo, conforme Sansour deixa claro:

Parece-me que o que está acontecendo na Palestina é como um microcosmo dos problemas mundiais em geral. [...] Trata-se também da continuação da colonização sob outras formas e é um daqueles lugares onde a lei da colonização ainda é válida por alguma razão e isso torna o que lá acontece aceitável para a chamada 'comunidade internacional', quando não poderia ser aceitável em outro lugar. (Sansour, 2014, tradução nossa).

Assim, adotar uma linguagem mais “universal” (poderíamos afirmar *mais ocidental*) em seus filmes, e em especial em *Patrimônio Nacional*, talvez funcione como um endereçamento mais amplo das questões que suas obras levantam. Fazer uso de tropos e clichês associados à ficção científica para apresentar narrativas focadas e nascidas do Sul Global - especificamente de um território que sequer constitui, hoje, um Estado formalmente estabelecido - é, de certa forma, *hackear* o sistema de códigos audiovisuais para fortalecer a luta palestina pela autodeterminação. Novamente,



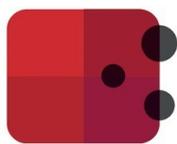
recorremos à cineasta e sua consciência de que, dentro de um universo que é “[...] muito masculino, muito branco, muito Hollywood [...]”, sua obra mira na subversão desse “[...] tipo de ideia de como uma artista, como mulher, como pessoa de um país do terceiro mundo, deveria trabalhar” (Sansour, 2020, tradução nossa). Apresentar uma Palestina e um Oriente Médio que não sejam marcados pelos clichês da pobreza, do atraso, do terrorismo, da lascívia, da mitologia e do anticientificismo é uma atitude revolucionária, que, novamente, evoca a radicalidade das imagens de Maria José Mondzain (2022) e as reflexões de Edward Said (2007) sobre a cultura oriental.

O *sci-fi* dominou parte do imaginário do cinema pós-Segunda Guerra Mundial, quando a Sétima Arte imaginava o futuro do mundo após os eventos traumáticos de um conflito armado que envolveu boa parte do planeta. Fredric Jameson (2021) situa o surgimento deste subgênero narrativo ainda no começo do século XIX, com a publicação de *Frankenstein*, de Mary Shelley, em 1818. Já na segunda metade do século XX, há um fortalecimento da ficção científica, com obras ligadas ao desejo utópico⁷, em publicações de autores como H. G. Wells e Julio Verne.

Jameson (2021) aponta a relevância da temporalidade na construção das obras de ficção científica. Mais especificamente, um espírito do tempo marcado pela mudança da relação com o tempo histórico (algo notado por Walter Benjamin em suas *Teses*, que serão exploradas adiante) e sua relação com o “[...] período também caracterizado [o fim do século XIX] pela produção de Utopias de um tipo mais clássico” (Jameson, 2021, p. 441). Assim, a ficção científica tem menos a ver com projetar imagens que sequer serão vistas por quem as vê *agora*, mas sim com apresentar

uma estrutura temporal que desfamiliariza e reestrutura nossa experiência de nosso próprio *presente* e que faz isso de modo específico, distinto de todas as outras formas de desfamiliarização. [...] Proust foi apenas a expressão mais monumental dessa descoberta da “alta” literatura: a de que o presente — nesta sociedade e na dissociação física e psíquica dos sujeitos humanos que a habitam — é inacessível diretamente; está entorpecido, habituado, vazio de afeto (Jameson, 2021, p. 445-446, grifo do autor).

⁷ É irônico que o sionismo surja quase paralelamente à ficção científica, considerando que ambos buscam projetos de futuros ligados à Utopia, conforme Jameson (2021) — porém, a utopia sionista se transformou na distopia de um povo, subjugado para a concretização do projeto de um Estado exclusivo para judeus.



Outro aspecto dessa *desfamiliarização do presente* pode ser encontrado nas distopias, as antíteses da utopia: usado pela primeira vez por John Stuart Mill, o termo buscava descrever a “[...] inversão de valores que assinalava a era industrial” (Lusvarghi, 2022, p. 12). Depois, a distopia se insurge,

[...] em seus primeiros anos, contra o positivismo que enxergava no avanço tecnológico um caminho para a utopia, presente em visões desenvolvimentistas de progresso [...]. O nível de barbárie proporcionado pela ciência e pela tecnologia na Primeira Guerra Mundial destruiu qualquer crença de que o progresso traria, inquestionavelmente, um mundo melhor. (Lusvarghi, 2022, p. 13).

Não é coincidência que Larissa Sansour tenha se empenhado em realizar filmes do gênero. A ficção científica e a distopia permitem que um conflito que se estende desde meados do século XX possa ser representado através de projeções de novos futuros. *Patrimônio Nacional* imagina possibilidades que, como destaca Ursula K. Le Guin (2014, p. 7), variam entre a “extinção gradual da vida humana” até a “extinção total da vida”, através de várias formas de aniquilação (territorial, simbólica, cultural, populacional, etc.). Não é à toa, também, que vemos, no conflito entre Israel e a Palestina, afirmações sionistas de que estão combatendo o Mal⁸; combatendo animais⁹; ou que estão levando o progresso a uma região marcada pelo atraso e pela barbárie¹⁰.

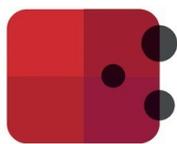
Apontamentos metodológicos

A análise do filme de Larissa Sansour se desenvolve a partir de quatro categorias: violência, território, temporalidade e vestígios, cada uma se manifestando mais ou menos explicitamente na obra e na análise. Além disso, empregamos

⁸ A dicotomia Bem *versus* o Mal é explorada por Benjamin Netanyahu. Em outubro de 2023, dias após o ataque do Hamas a Israel, afirmou: “O Hamas são os novos nazistas, o novo Estado Islâmico, e temos que combatê-los juntos”; “[esta é] a batalha de todo o mundo civilizado”; “[do outro lado está] um eixo do mal, liderado pelo Irã” (Shelley, 2023). A caracterização do sionismo como parte do mundo civilizado, em uma missão contra os incivilizados palestinos, não é gratuita: faz parte do processo de desumanização da população árabe, analisado por Edward Said em *Orientalismo* (2006).

⁹ Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/afp/2023/10/09/ministro-israelense-da-defesa-ordena-cerco-da-faixa-de-gaza.htm>. Acesso em: 3 mar. 2024.

¹⁰ Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2023/10/20/israel-comeca-a-apresentar-planos-para-o-futuro-da-faixa-de-gaza-depois-da-guerra-contra-o-hamas.ghtml>. Acesso em: 13 mar. 2024.



principalmente a seguinte forma de análise em *Patrimônio Nacional*: estabelecer as relações entre as imagens dentro do filme, por meio da montagem e das sequências, e, fora dele, comparando e contextualizando a obra ficcional com o conflito territorial, principalmente após o 7 de outubro de 2023, bem como as relações das imagens com o pensamento de Sansour, por entrevistas concedidas pela criadora a diversos veículos de mídia.

Esta forma acaba produzindo uma análise de idas-e-vindas, ou seja, não analisamos o filme de forma linear, tampouco relacionamos a obra de Sansour com os acontecimentos em sua ordem cronológica. É quase impossível tratar de um tempo linear e ordenado quando o tema é a Palestina, como bem nos mostra a obra de Badra El Cheikh (2022) ao indagar “quando é a Palestina”¹¹. Este desarranjo temporal se encontra vivo também no filme, que trabalha questões do passado, do presente e do futuro projetado pela condição de sua personagem principal; nosso método analítico reflete esse desarranjo e essa perturbação temporal.

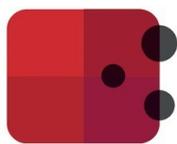
Entrevistas concedidas por Larissa Sansour também integram a análise do filme e suas contextualizações. É notável como a cineasta deixa claro em suas conversas com jornalistas e críticos de arte sua preocupação de estabelecer a questão palestina como ponto de partida de seus filmes de ficção científica¹² — e que essa questão deveria nortear as preocupações de outros países do então Terceiro Mundo (Sansour, 2019). A ideia de que a Palestina é um conflito que resume os séculos XX e XXI também está em Said (2021), já que vemos um conflito colonial marcado por um Estado formal, com um exército treinado, contra um povo sem-Estado.

***Patrimônio Nacional* e a solução de um Estado**

O conflito entre palestinos e israelenses tem como um de seus principais fatores o território. A ideia de “uma terra sem povo para um povo sem terra”, slogan criado por Israel Zangwill, nortear a colonização sionista pós-Segunda Guerra: “A propaganda à época reflete a ideia de que os imigrantes judeus fariam florescer o

¹¹ Em sua dissertação, El Cheikh (2022) investiga a temporalidade palestina sob a ótica de um povo desalojado de seu território a partir da criação do Estado de Israel. O tempo palestino, segundo a autora, se distende aprisionado, num paradoxo apenas possível devido à sua situação especial: como o passado não se resolveu (afinal, a colonização segue seu curso), o presente vai se dilatando entre rememorar o que foi e o que poderia ter sido, mas ainda alimentando esperanças que os palestinos poderão se ver livres da colonização sionista. A provocação de El Cheikh, *quando é a Palestina?*, tensiona exatamente estas diversas possibilidades de o povo palestino se relacionar com o tempo de suas próprias vidas.

¹² Sansour tem quatro obras deste subgênero: *Um êxodo espacial* (2008), *Patrimônio Nacional* (2013), *No futuro, eles comiam da melhor porcelana* (2015) e *In Vitro* (2019).



deserto e para lá levariam o progresso, bem como a de que ali teriam um porto seguro contra um possível novo Holocausto” (Misleh, 2017, p. 31). A partir daí, tanto a ONU quanto os Acordos de Oslo procuraram solucionar a questão, ainda que nenhuma forma proposta tenha obtido sucesso, principalmente porque as tentativas de fazer conviver os dois principais envolvidos sob um mesmo território esbarravam no projeto expansionista dos adeptos do sionismo e do Estado de Israel exclusivo para judeus (El Shakry, 2021, p. 3). Dois estados, um estado, pouco importou, no final das contas: Israel segue ocupando diversas áreas antes delimitadas para a Palestina, conforme mostram os mapas dos acordos propostos (Fig. 1).

Um importante aliado do projeto colonialista é o capitalismo. Não há como compreender o primeiro, sem entender o desenvolvimento do segundo desde o fim da Idade Média e do sistema feudal (Federici, 2017). Esse projeto, que vai dos cercamentos ingleses, passa pelo período das grandes navegações e da “descoberta” de novos continentes e pela Modernidade e a justificativa das colonizações, ainda está em plena atividade: a disputa entre sionistas e palestinos é uma de suas manifestações atuais, impregnada pelo orientalismo de que fala Edward Said:

As sociedades contemporâneas de árabes e muçulmanos sofreram um ataque tão maciço, tão calculadamente agressivo em razão de seu atraso, de sua falta de democracia e de sua supressão dos direitos das mulheres que simplesmente esquecemos que noções como modernidade, iluminismo e democracia não são, de modo algum, conceitos simples e consensuais que se encontram ou não, como ovos de Páscoa, na sala de casa (Said, 2012, p. 15).



ÁREA DE TENSÃO

Veja a evolução dos territórios na zona de conflito



Figura 1: Mapa dos territórios ocupados (1946-2011). Fonte: Toda Matéria.¹³

Said se refere às sociedades árabes e muçulmanas contemporâneas, mas na mesma obra identifica a origem do orientalismo séculos antes, quando começaram as empreitadas napoleônicas no *Oriente Próximo*. As expedições do imperador francês, legitimadas pelo universal francês libertador e revolucionário que autorizava confisco, escravização, matança (Vergès, 2023), são uma continuação do processo iniciado pelas grandes expedições europeias ultramarinas do século XV, invadindo e colonizando territórios na África, na América e na Ásia. Aqui há um ponto de convergência entre povos colonizados de todo o globo: cada um sofreu à sua maneira os efeitos da colonialidade, mas todos experimentaram o mesmo objetivo: expansão do capitalismo através do processo colonial.

Neste contexto, *Patrimônio Nacional* (2013) traz, logo no título da obra, uma ironia: em inglês, o nome do filme é *Nation Estate*, criando um jogo de palavras e significados com “nação” (*nation*) e “Estado”/“imóvel” (*state/estate*)¹⁴. A ideia de um Estado nacional que não passa de um empreendimento imobiliário, produto típico capitalista, dá o tom do curta. A cineasta critica a solução de criação de dois Estados, um judeu e outro árabe, através da representação de um único Estado cooptado pela

¹³ Conflito Israel e Palestina. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/conflito-israel-palestina/>. Acesso em: 15 fev. 2023.

¹⁴ Jogo parcialmente mantido em português a partir do uso de “patrimônio”, que evoca tanto sentidos museológicos e nacionalistas quanto tipicamente capitalistas.

força do capital como um arranha-céu de mais de 40 andares¹⁵ que confina, virtualmente, toda a população palestina – dentro, contudo, do que imaginamos ser um Estado maior, o de Israel (ainda que o estado sionista não seja uma presença explícita no filme, ele opera como fantasma, um não estar-estar ali). Assim, o empreendimento colonial ganha forma através da força da indústria de construção civil, num movimento não muito diferente do que empreendimentos colonialistas fizeram na África, na América e na Ásia nos séculos XVI e em diante, numa demonstração da pujança das metrópoles. Afinal, erigir monumentos e construções demarca o território conquistado e estabelece na memória coletiva marcas que se alastram pelos anos e séculos vindouros, estabelecendo a colonialidade como uma marca espaço-temporal (Mbembe, 2018; Said, 2012).

A colonialidade tem um começo, mas não tem um fim: o objetivo é se estender pelo tempo através de um processo de negação da história e da subjugação dos colonizados, gerando traumas físicos e simbólicos.

[...] A matriz principal desta técnica de domínio — a colonização — é originariamente a guerra, forma maior de *luta até à morte*. [...] É esta relação originária de força, a principal relação de qualquer confronto que a administração civil e a polícia se esforçam por transformar em relação social permanente e, no fundo, imprescindível em qualquer instituição colonial de poder. Por esta razão, [Frantz] Fanon diz que a violência não é apenas consubstancial à opressão colonial. A duração no tempo de tal sistema, por si estabelecido com a violência, é, explica ele, 'função da manutenção da violência'. (Mbembe, 2018, p. 183, grifo do autor).

No filme, em vez de continuar o processo de expulsão da população local, conforme é a regra ainda hoje nos territórios “assentados”¹⁶, Israel a aprisiona num espaço passível de ser vigiado e controlado sem tantos efeitos colaterais: agora, em vez

¹⁵ Ainda que o quadro da Figura 4 mostre pouco mais de 40 andares, em outro *frame* é possível ver, no elevador, botões para mais de uma centena deles. A cena final também reforça a dimensão do arranha-céu. >> A Figura 4 só aparece na página 15, talvez seja melhor fazer o comentário e fazer referência ao filme mesmo.

¹⁶ Parte do processo de colonização israelense ocorre com assentamentos em territórios demarcados como palestinos, forçando a expulsão da população. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/07/01/o-que-sao-os-assentamentos-israelenses-na-cisjordania-e-por-que-eles-estao-ali.ghtml>. Acesso em: 23 jan. 2024.

de uma mega prisão a céu aberto, conforme Ilan Pappé (2008) descreve a situação principalmente na Faixa de Gaza, sionistas mantêm a população num moderno e funcional edifício (Fig. 2), que contém inclusive o acesso ao mar. No contexto do conflito desencadeado em 7 de outubro de 2023, os desejos de edificações que segreguem a população ganham contornos mais destrutivos: há projeto de uma imobiliária israelense (Fig. 3), especializada em assentamentos judaicos na Cisjordânia, de transformar a terra devastada da Faixa de Gaza em um harmonioso bairro judeu com acesso à praia — aliás, como o próprio anúncio deixa claro, “uma casa na praia não é um sonho” (mesmo que realizado às custas do genocídio de um povo).

A ironia de Larissa Sansour é que a solução do projeto colonial não foi expulsar ou expropriar violentamente as terras dos “vagabundos”, para usar o termo de Federici (2017). Em vez de enfrentar as dificuldades que uma situação como essa poderia gerar — resistência da população local, repercussão negativa, sanções internacionais, etc. — e sabendo do trauma que uma nova *Nakba* pode gerar, a solução é restringir o espaço e tornar natural o desejo de viver nos novos prédios para palestinos.



Figura 2: Corte do edifício em *Patrimônio Nacional*. Fonte: Quadro de *Patrimônio Nacional*.



Figura 3: Planejamento urbano sionista para Gaza. Fonte: Twitter @Lana_Tatour.

Cada andar do edifício corresponde a um setor de serviços e de burocracia e às cidades palestinas, transformadas em guetos/andares. Como essa Palestina não é mais um território, não tem um mapa, mas um guia comercial típico de uma planta imobiliária. Os inferiores se dedicam à infraestrutura necessária para o funcionamento de uma sociedade num centro urbano, mas aqui dentro de um prédio (Fig. 4): saneamento, distribuição de energia e mercados; depois, um saguão principal recepciona os recém-chegados, onde um símbolo chama a atenção: uma enorme bandeira da Palestina atrás do balcão de informações, num *hall* sem colunas (Fig. 5). A bandeira como símbolo nacional é o aviso inequívoco de que este é o território de uso permitido à população palestina: cerceado, confinado, vigiado, sem comunicação com as outras áreas fora do prédio, cercado por um imenso muro de concreto conforme visto na Figura 2.

Acima do saguão estão o quartel-geral do governo local, representações diplomáticas, sedes de organizações não-governamentais, ajuda humanitária, escolas, hospitais e outros serviços, como Museu do Patrimônio, Arquivos Nacionais, Reserva Natural e o Olival (os dois últimos merecem um destaque abaixo). A partir do 13º andar estão as cidades palestinas, empilhadas uma em cima da outra: Jerusalém, Ramala,



Nablus, Gaza, Belém, etc. Entrecortando as cidades está o Mar Mediterrâneo, uma curiosidade já que o Mar Morto fica no andar -3.



Figura 4: Andares do edifício e seus serviços e cidades. Fonte: Quadro de *Patrimônio Nacional*.



Figura 5: Bandeira palestina no saguão de recepção. Fonte: Quadro de *Patrimônio Nacional*.

Antes de chegar ao saguão, contudo, é importante notar como a personagem do filme acessa o edifício: túneis antigos conduzem um veículo por trilhos até uma série

de escadas rolantes que desembocam no saguão principal. Interessante pensar que o domínio israelense fabulado no filme dá um uso *commodificado* para os túneis que hoje, no presente, o governo israelense aponta paranoicamente serem esconderijos utilizados pelo Hamas. Num plano visto de cima, vemos, nas escadas, quem patrocina o empreendimento: *Amman Express*¹⁷ (Fig. 6). É a primeira manifestação explícita no filme do vínculo entre o capitalismo e a colonização: uma empresa privada fornece o serviço de transporte para os interessados em viver no prédio¹⁸. As escadas rolantes que vemos seguem um fluxo contínuo e único: para cima, como se o único destino dos palestinos que chegam fosse permanecer *ali*.

O ponto de não-retorno do filme reflete a política de não-retorno que o Estado de Israel estabeleceu nos territórios ocupados. Palestinos que se exilaram após a *Nakba* não gozam do direito de voltar às suas terras — um direito pelo qual o povo judeu lutou e que ajudou a conformar a ideia do Estado de Israel: ele seria o local de *retorno* da população perseguida durante milênios, prometida pela palavra sagrada da Torá. Pappé (2016) descreve, através de documentos oficiais do Exército de Israel, a política de expulsão de palestinos e seu impedimento de recuperar suas terras pós-*Nakba*:

As ordens vinham com uma descrição detalhada dos métodos a empregar para despejar à força as pessoas: intimidação em grande escala; sitiar e bombardear vilarejos e centros populacionais; atear fogo a casas, propriedades e bens; expulsar; demolir; e, finalmente, depositar minas entre os escombros para impedir o retorno de qualquer um dos habitantes expulsos. (Pappé, 2016, p. 14).

O direito de retorno de palestinos a seus lares originais — isto é, às casas, vilas e cidades de onde foram expulsos em 1948, quando da criação de Israel — é garantido pela Resolução 194 da ONU, de 1948. É a mesma Resolução usada para garantir o direito de retorno dos judeus ao então recém-criado e reconhecido Estado de Israel. Ela determina o dever de permitir que refugiados que desejam voltar a suas terras de origem e conviver em paz com seus vizinhos o façam na melhor data disponível (United Nations, 1978), e também que

¹⁷ Amman — em português, Amã — é a capital da Jordânia. Sua relação com a Palestina moderna começou com a primeira onda de exilados pós-*Nakba*, ainda em 1948, passando pela Guerra dos Seis Dias e depois pela Guerra do Golfo.

¹⁸ Há outra imagem no filme em que o patrocínio da *Amman Express* se faz notar: no *close* de um relógio de parede, num corte rápido entre duas cenas. Não deixa de ser interessante que a empresa também patrocine um dispositivo de controle do tempo.



[...] deve ser paga uma compensação pela propriedade daqueles que optam por não retornar e por perdas ou danos à propriedade que, de acordo com os princípios do direito internacional ou da equidade, devem ser reparados pelos governos ou autoridades responsáveis. (United Nations, 1978, tradução nossa)

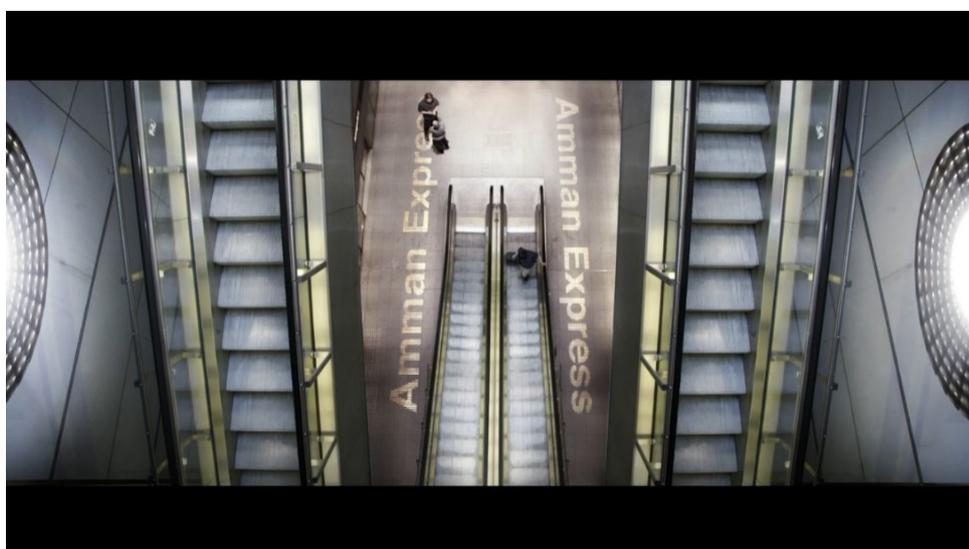


Figura 6: Patrocínio do acesso ao edifício da *Amman Express*. Fonte: Quadro de *Patrimônio Nacional*.

Ao amarrar o reconhecimento do Estado e o direito de retorno de refugiados, a ONU criou as condições para que judeus continuassem, a partir dali, a reclamar a terra que escolheram para fundar um Estado étnico¹⁹ e desenvolver o projeto sionista. Porém, ao mesmo tempo, judeus se recusam a oferecer à população palestina exilada e refugiada o mesmo direito, criando um paradoxo: Israel deseja ser um Estado étnico democrático; mas, pela caracterização étnica, tem um problema demográfico para resolver — a enorme população árabe no local —, o que, conforme apontado por Ilan Pappé, não tem como ser resolvido de forma democrática: “Existem apenas maneiras brutais e antidemocráticas de tornar seu país um estado judeu, a menos que você esteja

¹⁹ Em 2018, o Knesset, o Parlamento israelense, aprovou uma lei que definiu Israel como “Estado-nação do povo judeu”. Benjamin Netanyahu, então primeiro-ministro, celebrou a aprovação da lei como “um momento histórico para o sionismo”. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/israel-torna-se-uma-etnocracia/>. Acesso em: 24 fev. 2024.



disposto a ter apenas uma pequena parte da Palestina histórica [...]” (Pappé, 2021, tradução nossa).

Sobre a negação do direito de retorno, é importante salientar que a população palestina se encontrava, na época da *Nakba*, numa situação considerada incomum pela ONU: o direito de retorno era uma luta, geralmente, individual. Todavia, o povo palestino passou por uma situação em que a coletividade foi forçada “[...] a fugir de suas terras ancestrais por motivos de ação militar e política e depois verem o direito de retorno negado por motivos políticos e legais” (United Nations, 1978, tradução nossa). Os palestinos foram impedidos de exercer sua autodeterminação e até hoje buscam o reconhecimento do direito de retorno. A conclusão a que chegou a ONU em 1978, quando publicou a nota *The right of return of the Palestinian people*, continua válida ainda hoje: “[...] qualquer solução para a disputa no Oriente Médio não será possível sem a restauração ao povo palestino de seus direitos inerentes e inalienáveis” (United Nations, 1978, tradução nossa).

Depois de subir a escadaria, um obstáculo ecoa a realidade dos territórios ocupados na Palestina: a personagem precisa ser identificada através de sua digital e sua retina para finalmente entrar no prédio, em *closes* (Fig. 7 e 8) que expõem a tecnologia de vigilância de ponta empregada no controle do fluxo de pessoas do prédio. E, mais uma vez, o filme imagina, ironicamente, uma solução indolor para o problema da violação do direito de ir-e-vir: a tecnologia empregada em *Patrimônio Nacional* emula e, ao mesmo tempo, esconde e suaviza a violência “real” dos *checkpoints* a que a população árabe e palestina deve se submeter para transitar em cidades como Jerusalém, At Tayba, Calquília e Hebron. Esta última, aliás, tem uma particularidade tecnológica perversa, o que a aproxima de uma realidade distópica: em 2022, foi instalado um dispositivo de dispersão de tumultos controlado remotamente por inteligência artificial (Fig. 9), em que “[...] um soldado pode travar em um alvo e pressionar o gatilho, com a arma antitotim movendo-se para a posição correta antes de atirar” (Staff, 2022, tradução nossa).

Antes de chegar ao destino final, seu apartamento, a personagem sobe o elevador. Este é um dos momentos principais do filme, uma subida de alguns andares. Primeiro Jerusalém, onde descem outros dois ocupantes do elevador, e, depois, Belém, para onde vai nossa protagonista. É neste pequeno e estandardizado espaço, como qualquer outro elevador de quaisquer outros empreendimentos, que as relações entre capital e colonialidade se mostram ainda mais explicitamente e com mais força.

Todas as pessoas usam o mesmo tipo de roupa, padronizado; os dois outros ocupantes, uma mulher e um homem, na cor cinza, enquanto a protagonista usa um tom de azul escuro. A outra mulher carrega uma bolsa em que lemos “Nation Estate SOUQ”



(Fig. 10). *Souk* é um bazar, um mercado popular de pequenos comércios, como uma feira; a própria palavra bazar deriva do persa *bazaar*. É mais um sinal de como o prédio contempla, em sua estrutura de confinamento, um pastiche da cultura que aprisionou.

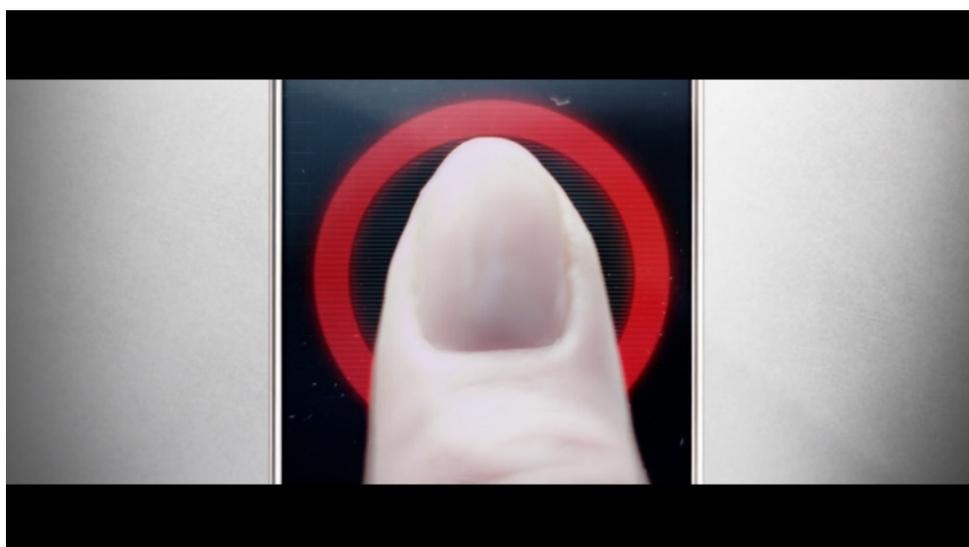


Figura 7: Reconhecimento de digital. Fonte: Quadro de *Patrimônio Nacional*.



Figura 8: Reconhecimento de retina. Fonte: Quadro de *Patrimônio Nacional*.

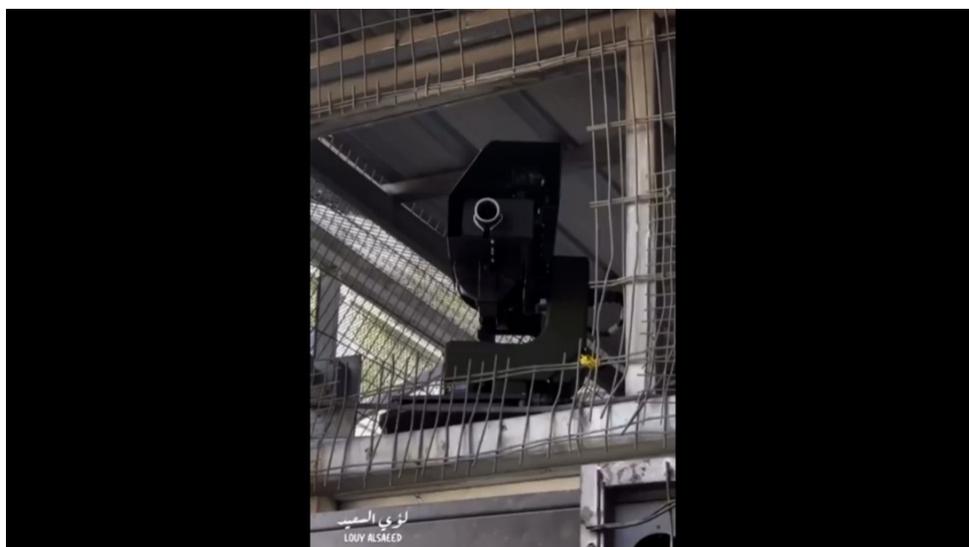


Figura 9: Metralhadora de dispersão de tumultos em Hebron. Fonte: Twitter @abierkhatib.

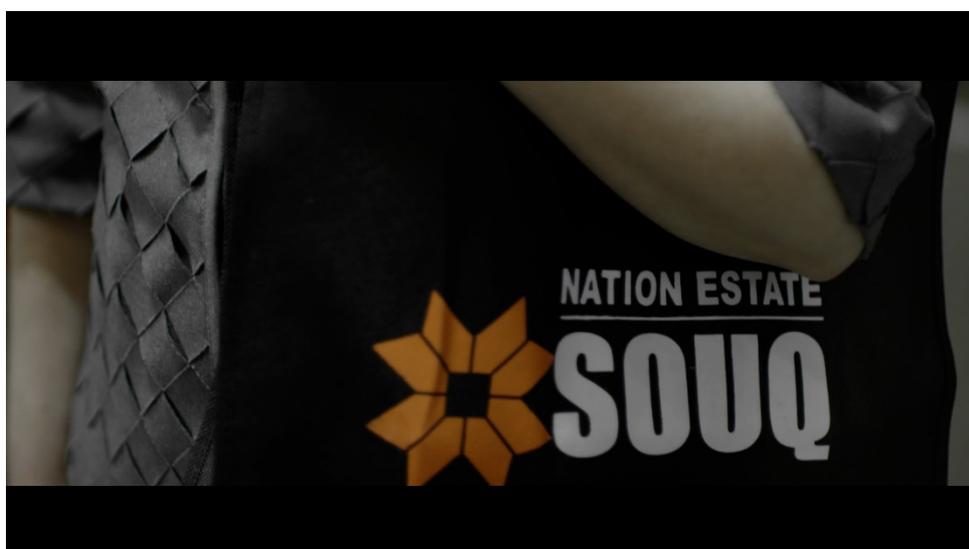


Figura 10: O mercado de Patrimônio Nacional. Fonte: Quadro de Patrimônio Nacional.

Um monitor dentro do elevador informa que o fornecimento de água da semana será promovido pela empresa *Norwegian Fjords*, uma “orgulhosa mantenedora do programa ‘Canos de água pela paz’” – alusão à privatização do acesso à água, uma das ameaças aos povos subalternizados impostas pelo capitalismo. Logo em seguida, um vídeo alerta que é importante “validar seus documentos para viagem”, uma espécie de passaporte do empreendimento, sob pena de aplicação de sanções — uma ameaça



em letras muito menores que o alerta inicial. Um outro vídeo faz propaganda do “melhor sushi da região”, da empresa *Gaza Shore* (Fig. 11); em inglês, novamente temos uma jogada linguística e irônica da parte da cineasta: “*best sushi on the block*” faz referência a Gaza como uma região/bloco, ecoando uma gíria anglófona, e aos bloqueios na região ocupada pelas Forças de Defesa de Israel — *Gaza Shore* oferece os melhores sushis do bloqueio.

O primeiro e o último vídeo dessa sequência guardam mais uma importante semelhança, além de serem ambos anúncios publicitários: são dois dos únicos momentos em que há emissão de vozes (o outro momento é quando a protagonista está subindo as escadas rolantes e escutamos informações gerais sobre o prédio). Exatamente por sua condição de publicidade ouvimos as informações mencionadas anteriormente lidas na tela. A instrução para manter o passaporte atualizado, no entanto, não é vocalizada — é a única informação que se parece com um serviço público de fato (ainda que nada ali seja público) e não é transmitida da melhor forma possível.

O som, aliás, desempenha um papel importante em *Patrimônio Nacional*. O filme não possui nenhum diálogo, e sequer conhecemos a voz da protagonista; as vozes ouvidas²⁰ se restringem aos três momentos apontados (na subida da protagonista para o *hall* de entrada do prédio e nos anúncios publicitários no elevador) e quando as pessoas estão reunidas no saguão principal. São vozes, porém, ininteligíveis, como ruídos — a voz do elevador é especialmente maquínica. Nem mesmo quando as três personagens se encontram no elevador há troca de cumprimentos, apenas acenos de cabeça.

Mary Ann Doane (2008) pontua que a sincronização da fala e dos diálogos são formas cruciais de “representação sonora no cinema” (2008, p. 459), especialmente o narrativo. Junto com a trilha e a voz *off*, desempenha um papel de criação de narrativas realistas, escondendo ao máximo a atuação do dispositivo e do fora de campo. Por sua vez, *Patrimônio Nacional*, ao abdicar dos diálogos e da narração, cria um incômodo pela sua montagem que usa dos símbolos palestinos e da história recente de Israel e do conflito: tudo nos lembra a situação palestina, sem que a personagem principal precise “explicar” ou verbalizar qualquer constrangimento que a colonização causou e ainda causa.

²⁰ Presumimos que sejam vozes humanas, mas não descartamos a possibilidade de serem geradas por Inteligência Artificial, principalmente considerando o contexto de alta tecnologia disruptiva empregada no edifício.

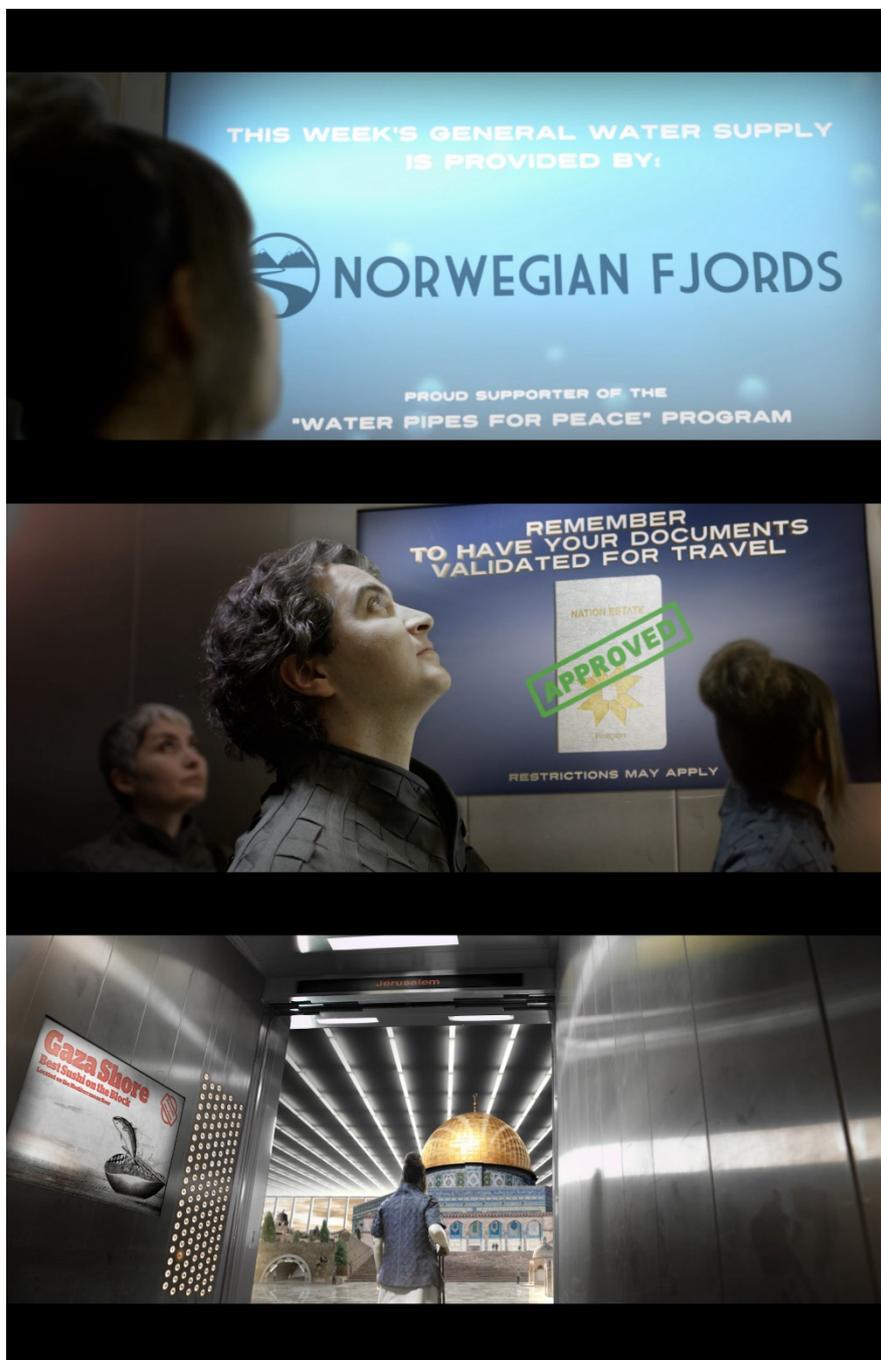
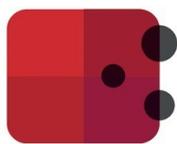


Figura 11: Anunciantes/mantenedores do empreendimento. Fonte: Quadros de *Patrimônio Nacional*.

Parte do incômodo vem também da trilha sonora: durante os primeiros dois terços do filme, cerca de seis minutos, uma música de suspense acompanhada por



percussão dissonante domina os ambientes. A tensão da protagonista perpassa o filme inteiro, pontuada por uma trilha que é quase outra personagem, visto que nos momentos finais é acompanhante da mulher.

A sequência final de *Patrimônio Nacional* revela um fato que amarra a tensão de se viver num território confinado, que supostamente contempla as necessidades essenciais de todo um povo (sob a perspectiva daqueles que o confinaram num prédio). Nela, há a projeção de um futuro que ganha contornos literais: a personagem está grávida, explicitando a condição num gesto carinhoso na barriga revelada num plano americano (Fig. 12). No plano, em que está de perfil, sua expressão indica afeto em relação à criança que vai nascer; a expressão facial, contudo, logo dá lugar à preocupação, num *close* que nos aproxima do final do filme (Fig. 13). Por fim, a figura da protagonista-mãe se funde num plano com a paisagem exterior do prédio (Fig. 14): Israel e o território ocupado pela potência sionista. A colonização ignora sua condição de nativa e não lhe permite um lugar fora do confinamento do prédio; sua/seu filha/filho, então, carrega como se fosse uma dupla missão do próprio povo palestino: manter a memória e a história vivas, permitindo imaginar um futuro diferente, fora dos termos coloniais, ou resistir à ocupação. Ou ainda, como vaticina o destino recente das crianças palestinas, a morte precoce sob tiros, bombas, fome. Curioso pensar, ainda, que este bebê nascerá em uma versão distópica de Belém – andar onde a protagonista desce –, e cidade onde Maria deu à luz Jesus.

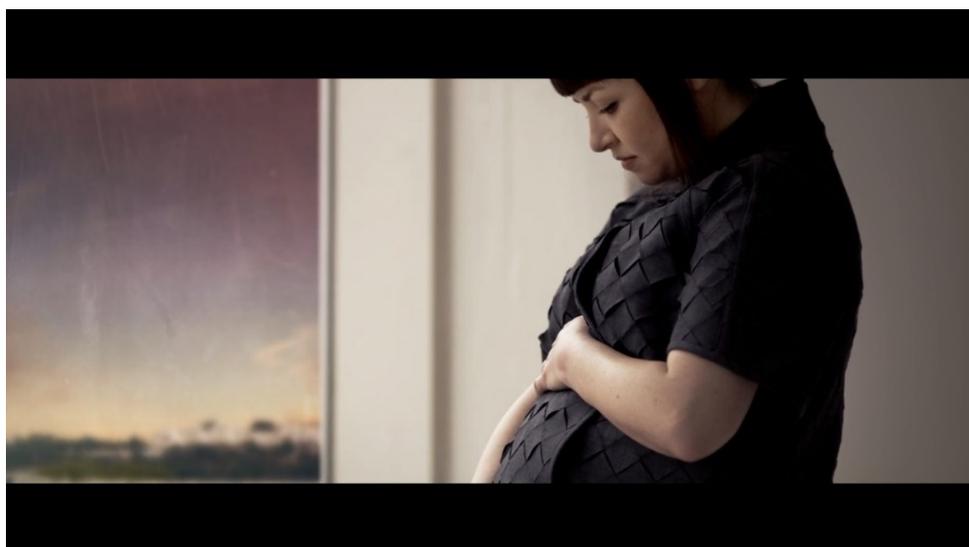


Figura 12: A gravidez revelada da protagonista. Fonte: Quadro de *Patrimônio Nacional*.

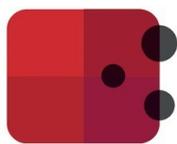
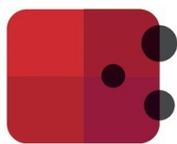


Figura 13: A preocupação. Fonte: Quadro de *Patrimônio Nacional*.



Figura 14: Fusão entre a mãe e o território ocupado. Fonte: Quadro de *Patrimônio Nacional*.

E. Ann Kaplan (1995) apontou uma falha das teóricas feministas do cinema (e, por tabela, uma falha geral das análises de cinema): elas ignoraram o papel das mães na cinematografia estadunidense (principal alvo das análises de Kaplan na obra), deixando, de certa forma, que o discurso patriarcal apoiado na psicanálise e no Complexo de Édipo dominasse o tema. A mãe, em geral, não tem um ponto de vista próprio, sendo relegada ao papel designado pela castração da teoria psicanalítica:

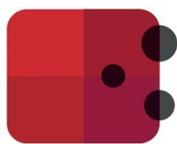


A maternidade foi reprimida em todos os níveis exceto o da hipostatização, romantização e idealização. Ainda assim as mulheres vêm lutando enquanto mães — silenciosamente, discretamente, muitas vezes com angústia, frequentemente com satisfação, mas sempre na periferia de uma sociedade que tenta fazer com que todos (homens e mulheres) nos esqueçamos de nossas mães. (Kaplan, 1995, p. 283).

Qual é o lugar que a mãe de *Patrimônio Nacional* ocupa senão justamente o da marginalidade imposta por uma sociedade/Estado que não mede esforços para que ela seja esquecida? Ao centrar o final do filme no corpo da grávida, Larissa Sansour realocaliza também o olhar de espectadores e da câmera para um tipo de personagem a quem naturalizaram sua invisibilização ou a ser sempre quase um acessório, uma ponte nas narrativas fílmicas. Apoderando-se da câmera, a cineasta mulher também dá um poder à sua personagem-mãe (interpretada pela própria cineasta), que sai das sombras para protagonizar o papel da resistência à colonização. Ao mesmo tempo, a mãe do filme contribui para perpetuação de um tropo feminino no cinema, conforme apontado por Carol Que (2018, p. 135): a mulher como mãe-terra de uma nação, nutrindo-a silenciosamente, numa sequência que forma um paralelo semântico com a sequência que a precede, em que a personagem rega a oliveira.

Perpetuar a vida palestina no contexto do confinamento pode não ser a saída mais adequada, mas não deixa de ser uma resposta à temporalidade da colonização. Pappé (2016) alertou para o “problema” demográfico que palestinos enfrentam em Israel, inclusive com leis que buscam o controle populacional na região. A construção do Muro é uma das ações que permitiu ao projeto sionista manter a população palestina numa proporção muito menor e conveniente à população de judeus no país; assim, árabes sempre seriam/serão uma minoria no território, permitindo a expansão de assentamentos e, conseqüentemente, das terras sob completo domínio de Israel.

Este *problema demográfico* ganhou novos contornos após o ataque do Hamas: a Faixa de Gaza tem, atualmente, cerca de 1,3 milhão de pessoas vivendo próximas à fronteira com o Egito, na cidade de Rafah, “[...] em condições precárias e em meio ao aumento de doenças graves.” (ONU, 2024). A maioria dessas pessoas é composta por mulheres e crianças, que são também as maiores vítimas fatais dos ataques dos militares de Israel: segundo o secretário de Defesa dos Estados Unidos da América, Lloyd Austin, mais de 25 mil mulheres e crianças foram assassinadas nos



ataques sionistas em Gaza, de um total de cerca de 30 mil vítimas²¹. Assim, ainda que a sequência final de *Patrimônio Nacional* nos permita fabular novas possibilidades de futuro, ainda que sob muitas dúvidas, a realidade nos obriga encarar um futuro mais uma vez demarcado pelo signo da colonização sionista, e nos questionar qual futuro é possível se este projeto não se encerra adequadamente.

Considerações finais

À luz da análise de *Patrimônio Nacional*, fica claro para nós que Larissa Sansour interpela diversas temporalidades, falando, inclusive, sobre/para um agora que é posterior à realização do filme (mas um presumível *antes* em relação ao tempo diegético). Além de ser uma característica do *sci-fi*, gênero em que ela constrói sua obra mais recente, a interpelação do presente feita pela cineasta busca rearticular um tempo estraçalhado pela empreitada colonial a fim de permitir a re-imaginação de futuros.

Aqui, a cineasta mergulha esse vir-a-ser em um enlace, entre o domínio territorial colonialista e o capitalismo neoliberal, por meio da conversão da Palestina em um empreendimento imobiliário, que também é uma caverna, um panóptico, uma prisão, um gueto, controlável sem o ônus público e político do extermínio violento que precisa ser justificado, custeado. Essa nova colônia que confina é revestida, porém, da atração que os arranha-céus provocam na sensibilidade capitalista contemporânea – basta ver, de Balneário Camboriú a Dubai, a silhueta do horizonte.

Diante de um delineamento claramente distópico do destino palestino traçado em *Patrimônio Nacional*, Larissa Sansour nos oferece, contudo, uma outra imagem, uma rota de fuga: a de um devir-resistência. No corpo da mulher-mãe está inscrito um futuro possível para a Palestina: aquele corpo é Palestina; o corpo que gera *será* Palestina. Talvez, por isso, o curta-metragem ofereça ainda outro diálogo amargo com a violência colonial sionista empregada atualmente contra a Palestina: o extermínio desproporcional de corpos-mulheres e corpos-crianças em Gaza pretende impedir que estes corpos gerem novas Palestinas; pretende interromper um devir-Palestina.

²¹ Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cartaexpressa/mais-de-25-mil-mulheres-e-criancas-morreram-em-gaza-desde-outubro-diz-chefe-do-pentagono/>. Acesso em: 02 mar. 2024.



Referências

AFP. Mais de 25 mil mulheres e crianças morreram em Gaza desde outubro, diz chefe do Pentágono. **Carta Capital**, São Paulo, 29 fev. 2024. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cartaexpressa/mais-de-25-mil-mulheres-e-criancas-morreram-em-gaza-desde-outubro-diz-chefe-do-pentagono/>. Acesso em: 02 mar. 2024.

AFP. “Estamos lutando contra animais e agindo de acordo”, diz ministro da Defesa de Israel. **UOL**, São Paulo, 09 out. 2023. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/afp/2023/10/09/ministro-israelense-da-defesa-ordena-cerco-da-faixa-de-gaza.htm>. Acesso em: 30 nov. 2023.

ARAUD, Gérard. J'ai passé deux ans au Conseil de Sécurité avec le Brésil. J'y ai perdu toutes mes illusions sur la politique étrangère de ce pays, d'un tiers-mondisme si caricatural qu'il en défendait la Corée du Nord. 18 fev. 2024. Twitter: @GerardAraud. Disponível em: <https://twitter.com/GerardAraud/status/1759315117508878744>. Acesso em: 19 fev. 2024.

BAMBIRRA, Analu *et al.* (org.). **2ª Mostra de Cinema Árabe Feminino**. Belo Horizonte: Partisane Filmes, 2021. Disponível em: https://www.cinemaarabefeminino.com/wp-content/uploads/2023/06/CATALOGO-MCAF_2021_16-x-22-com-sangria-FINAL-21.06.pdf. Acesso em: 19 fev. 2024.

BARAT, Frank; CHOMSKY, Noam; PAPPÉ, Ilan. **On Palestine**. Chicago: Haymarket Books, 2015.

CRONOLOGIA da História da Palestina: 1. Da Terra de Canaã ao fim do Império Otomano. **Movimento Pelos Direitos do Povo Palestino e Pela Paz no Médio Oriente**, Lisboa, 17 mai. 2019. Disponível em: <https://mppm-palestina.org/content/cronologia-da-historia-da-palestina-1-da-terra-de-canaa-ao-fim-do-imperio-otomano>. Acesso em: 07 dez. 2022.

DOANNE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação corpo e espaço. *In*: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 457-475

EL CHEIKH, B. **Quando é a Palestina?** O tempo palestino através da ficção científica de Larissa Sansour. Orientador: Fernando Antônio Resende. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

EL SHAKRY, Hoda. Palestine and the Aesthetics of the Future Impossible. **Interventions**, v. 23, n. 5, p. 669-690, 2021. DOI: 10.1080/1369801X.2021.1885471. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1369801X.2021.1885471>. Acesso em: 16 out. 2022.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu, 2020.

FEDERICI, Sílvia. **Calibã e a bruxa**. São Paulo: Elefante, 2017.

GERTZ, Nurith; KHLEIFI, George. **Palestinian cinema – landscape, trauma and memory**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2008.

JAMESON, Fredric. **Arqueologias do futuro**. O desejo chamado Utopia e outras ficções científicas. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.



JONES, Ladi'Sasha. Larissa Sansour and the Future of Survival. The Art Momentum, Amsterdã, 12 mar. 2019. Disponível em: <https://theartmomentum.com/larissa-sansour/>. Acesso em 22 fev. 2023.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LE GUIN, Ursula K. **A mão esquerda da escuridão**. São Paulo: Aleph, 2014.

LUSVARGHI, Luiza. A mulher distópica em *Divino amor e Bacurau*. In: _____ (org.). **Horror e ficção científica no cinema como crítica social**. São Paulo: Polytheama, 2022. p. 11-32.

MISLEH, Soraya. **Al Nakba: um estudo sobre a catástrofe palestina**. São Paulo: Sundermann, 2017.

MBEMBE, Achille. O pequeno segredo. In: _____. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018. p. 185-227.

MONDZAIN, Maria José. **Confiscação das palavras, das imagens e do tempo: por uma outra radicalidade**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2021.

PAPPÉ, Ilan. Ilan Pappé, historiador israeli: "Podemos contar los días hasta el próximo ciclo de violencia". Javier Biosca Azcoiti. **elDiario**, Madrid, 21 maio 2021. Disponível em: https://www.eldiario.es/internacional/illan-pappe-historiador-israeli-contar-dias-proximo-ciclo-violencia_128_7959882.html. Acesso em: 15 mar. 2023

PAPPÉ, Ilan. **A limpeza étnica da Palestina**. São Paulo: Sundermann, 2016.

PAPPÉ, Ilan. The mega prison in Palestine. **Electronic Intifada**, Chicago, 4 mar. 2008. Disponível em: <https://electronicintifada.net/content/mega-prison-palestine/7399>. Acesso em: 24 mai. 2023.

PATRIMÔNIO NACIONAL. Direção: Larissa Sansour. Produção: Dinamarca: Beofilm, Nordiska ApS, 2013. Vídeo digital, 10 min., son., color.

QUE, Carol. Mechanisms of a settler colonial architecture in Larissa Sansour's Nation Estate (2012). In: **Jerusalem Quarterly**, Jerusalem, 2018. Disponível em: https://www.palestine-studies.org/sites/default/files/jq-articles/Pages_from_JQ_73_-_Que_0.pdf. Acesso em: 15 fev. 2023.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAID, Edward. *A questão da Palestina*. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

SANSOUR, Larissa. "Fiction and Art practice" — Interview with Larissa Sansour "A Space Exodus". [Entrevista cedida a] Wafa Gabsi. **Contemporary Practices: Visual Arts from the Middle East**, vol. X, 2012. Disponível em: <http://www.contemporarypractices.net/essays/volumex/fiction%20and%20art%20practice.pdf>. Acesso em: 30 out. 2022.

SANSOUR, Larissa. The State of a Nation: Larissa Sansour in conversation with Sheyma Buali. [Entrevista cedida a] Sheyma Buali. **Ibraaz**, Londres, 8 de maio de 2014. Disponível em: <https://www.ibraaz.org/interviews/125>. Acesso em: 11 dez. 2023.



SANSOUR, Larissa. Larissa Sansour — interview: ‘That is often what identity and trauma does to you: you become stuck in an idea that you can’t get out of without losing yourself’. [Entrevista cedida a] Anna McNay. **Studio International**, New York, 16 de novembro de 2019. Disponível em: <https://www.studiointernational.com/larissa-sansour-interview-danish-pavilion-venice-biennale-2019>. Acesso em: 28 nov. 2023

SANSOUR, Larissa. A Place for/in Place of Identity? A conversation with Larissa Sansour. [Entrevista cedida a] Silvia Hassouna. **Third Text**, Londres, 13 de fevereiro de 2020. Disponível em: <http://www.thirdtext.org/hassouna-sansour>. Acesso em: 11 dez. 2024.

SHELLEY, Jo. Netanyahu diz que Israel está lutando contra o “eixo do mal” liderado pelo Irã. **CNN Brasil**, São Paulo, 19 out. 2023. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/netanyahu-diz-que-israel-esta-lutando-contra-o-eixo-do-mal-liderado-pelo-ira/>. Acesso em: 30 nov. 2023

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.

STAFF, Toyy. IDF trials remote-controlled riot dispersal gun in Hebron. **The Times of Israel**, Jerusalem, 26 set. 2022. Disponível em: <https://www.timesofisrael.com/idf-trials-remote-controlled-riot-dispersal-gun-in-hebron/>. Acesso em: 12 fev. 2024.

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu**: programa de desordem absoluta. São Paulo: Ubu, 2023.

UNITED NATIONS. The right of return of the Palestinian people. United Nations: The Question of Palestine, 1978. Disponível em: <https://www.un.org/unispal/document/auto-insert-210170/>. Acesso em: 15 mar. 2023.

Recebido em: 15/03/2024 | Aprovado em: 24/06/2024

Informações sobre coautoria

Concepção e desenho do estudo:
Karina Gomes Barbosa e Rodrigo Castro

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:
Karina Gomes Barbosa e Rodrigo Castro

Redação do manuscrito:
Karina Gomes Barbosa e Rodrigo Castro

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:
Este artigo é derivado de um capítulo da dissertação “Anticolonialismo na ficção científica de Larissa Sansour”, defendida por um dos autores, Rodrigo Castro Forte Cardoso, em abril de 2024, sob orientação da professora Karina Gomes Barbosa.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Fontes de financiamento:

O presente trabalho foi parcialmente realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (Capes).

Considerações éticas:

Não se aplica

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica

Apresentação anterior:

Não se aplica