

A Memória Resistente da Guerra no Cinema Vietnamita

Sérgio Dias Branco¹

O Vietname é um país que foi erguido a partir do sangue e das cinzas da guerra. Entre 1946 e 1979, esteve envolvido em três guerras no seu território e num território vizinho, o actual Camboja. Foram mais de três décadas de convívio quotidiano com a guerra que ficaram impressas na memória colectiva de um povo e, por isso, têm servido de matéria temática a muito do cinema produzido no Vietname.

Depois do fim do colonialismo francês, do desmembramento da Indochina francesa, e do reconhecimento da independência de França a 21 de Julho de 1954, o Vietname foi partido em dois. De acordo com a Conferência de Genebra realizada no mesmo ano, esta seria uma situação temporária — mas foi tornada definitiva unilateralmente depois de um referendo fraudulento conduzido por Ngo Dinh Diem, primeiro-ministro do sul, que levou à proclamação da República do Vietname, apoiada pelos EUA, e ao início do conflito que opôs os Estados Unidos ao Vietname. O exército do Vietname do Norte e a Frente Nacional para a Libertação do Vietname do sul foram os motores da luta pela reunificação do território e pela libertação do povo vietnamita. Os EUA viam com grande preocupação a expansão do movimento comunista no Sudeste Asiático. Depois de um conjunto de apelos à guerra e de ameaças públicas, em 1964, dois navios de guerra americanos foram supostamente atacados a 2 e 4 de Agosto por forças militares do norte do Vietname no Golfo de Tonkin, na costa noroeste do território. Estes incidentes, entretanto desmentidos pela investigação histórica e pela análise de documentos e gravações,² foram o pretexto para que forças militares estado-unidenses fossem enviadas para o Vietname, apoiadas por contingentes da República da Coreia, Comunidade da Austrália, Nova Zelândia, e Reino da Tailândia. A guerra envolveu incessantes bombardeamentos aéreos do norte do Vietname e zonas do Cambodja. As forças do norte e os seus aliados no sul foram ajudadas pela República Popular da China, República Popular Democrática da Coreia, e URSS. No final da década de 1960, as forças estado-unidenses perderam definitivamente a sua confiança com a Ofensiva do Tet, um ataque surpresa das forças do norte nas comemorações do novo ano vietnamita. As forças estrangeiras foram abandonando o território e, em 1975, as forças populares tomaram a cidade de Saigão pondo fim a esta guerra. A reunificação deu-se a 2 de Julho de 1976. Esta guerra é vulgarmente conhecida como Guerra do Vietname. Os vietnamitas chamam-lhe Guerra Americana no Vietname (ou Guerra de Resistência Anti-Americana para a Salvação Nacional), tal como chamam à Primeira Guerra da Indochina, Guerra Francesa (ou Guerra de Resistência Contra o Colonialismo Francês). Se chamo a atenção para estas diferenças nas denominações é, precisamente, porque elas exprimem pontos de vista distintos sobre os conflitos. Os nomes pelos quais estas guerras são conhecidas no Vietname definem a guerra

¹ Professor Auxiliar Convidado de Estudos Fílmicos, Coordenador dos Estudos Fílmicos e da Imagem de Estudos Artísticos, Coordenador dos Programas de Mobilidade de Estudos Artísticos, Responsável pela Casa das Caldeiras. Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

² Ver Daniel Ellsberg, *Secrets: A Memoir of Vietnam and the Pentagon Papers* (Nova Iorque: Penguin Books, 2003), pp. 7-20.

de 1955-1975 como uma guerra de agressão americana e de resistência vietnamita, na sequência do colonialismo francês e da luta contra ele levada a cabo entre 1946 e 1954. Esta perspectiva é resumida desta maneira por Ho Chi Minh, figura central do exército popular do Vietname:

Quaisquer que sejam as dificuldades e privações o nosso povo vencerá certamente. Os imperialistas americanos devem com certeza retirar-se. A nossa pátria será certamente reunificada. Os compatriotas do Norte e do Sul serão com certeza reunidos sob um mesmo tecto. O nosso país terá a medalha de honra de ser uma pequena nação que terá, através de um combate heróico, vencido dois grandes imperialismos — o francês e o americano — e trazido uma digna contribuição ao movimento de libertação nacional.³

Esta forma diferente de designar uma guerra, que consubstancia um ponto de vista distinto, vai ao âmago da questão que aqui me ocupa. A Guerra Americana no Vietname foi retratada em muitos conhecidos filmes estado-unidenses, mas também o foi em filmes vietnamitas pouco divulgados e estudados. Se é verdade que o cinema estado-unidense artisticamente relevante e os seus protagonistas, particularmente nos anos 1960 e 1970 e no contexto da contracultura, encararam esta guerra de forma crítica — da visão falsificada veiculada nas escolas mostrada em *High School* (1968) de Frederick Wiseman ao activismo em defesa do povo vietnamita de Jane Fonda,⁴ passando pelo libelo anti-guerra de Martin Scorsese em *The Big Shave* (1968) —, o facto é que nos tem faltado a procura e o estudo dos olhares vietnamitas. *Casualties of War* (*Corações de Aço*, 1989), o filme realizado por Brian De Palma sobre o rapto, violação colectiva, espancamento, e assassinato da jovem vietnamita Than Thi Oanh por um esquadrão militar estado-unidense em 1966, aparentemente deseja esse outro olhar. O crime que esta obra retrata evoca o horror de outros massacres, de modo particular o que ocorreu dois anos mais tarde na vila de My Lai no centro do Vietname, no qual mais de cinco centenas de civis vietnamitas foram violentados e mortos por tropa dos EUA, incluindo crianças e bebés. No fim de *Casualties of War*, Ericksson (Michael J. Fox), o único soldado que se recusou a colaborar nos crimes, acorda ofegante num autocarro em São Francisco. Está a poucos passos de uma estudante de origem vietnamita que se parece com a miúda cruelmente morta — ambas sendo, de facto, interpretadas pela mesma actriz, Thuy Thu Le. Ela desembarca, mas esquece-se de um lenço. Ele levanta-se e corre atrás dela para o devolver. Depois de o fazer, chama por ela em língua vietnamita. Ela percebe que ele olha para si recordando-se de outra rapariga e, percebendo a sua inquietação, pergunta se ele teve um pesadelo. Ele confirma que sim e ela acalma-o dizendo que o pesadelo já terminou. Ela despede-se em vietnamita, respondendo e correspondendo ao chamamento dele. Na realidade, o pesadelo não foi dele, mas dos vietnamitas. Repare-se que a sequência está construída para dar ênfase ao ponto de vista dele, nomeadamente através do uso de planos subjectivos e fechados. Esta é certamente

3. Ho Chi Minh, "Testamento", in *O Leninismo e a Libertação dos Povos Oprimidos e Outros Textos*, trad. Álvaro Machado [José Pacheco Pereira ou Maria Helena Cunha] (Porto: Cadernos Vanguarda, 1971), p. 94.

4. Ver o filme que Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin fizeram em volta de uma fotografia da visita da actriz a Hanói, *Letter to Jane: An Investigation About a Still* (1972).

uma forma de exorcizar a culpa dele e, assim, a culpa estado-unidense, mas o olhar vietnamita que parece ser convidado não chega a marcar presença. Esse olhar tem permanecido ausente e é aquele que podemos encontrar no cinema vietnamita, ao qual darei um enquadramento teórico para de seguida o abordar a partir da análise histórica e fílmica.

O cinema vietnamita como cinema nacional

A análise do cinema vietnamita deve ser enquadrada no âmbito do que se chama cinema nacional. Pela rama, a ideia de cinema nacional pode não parecer muito diferente da ideia de arte nacional, a noção de que os traços e história de um povo se reflectem na sua produção artística e cultural. No entanto, esta questão tem de ser colocada de outro modo no caso do cinema, tendo em conta a sua base tecnológica avançada e as suas consequentes características de arte de massas ligadas à possibilidade da reprodutibilidade técnica dos filmes. A questão pode ser equacionada fazendo uso do conceito nem sempre bem entendido de *hegemonia*, desenvolvido por Antonio Gramsci a partir de Lênine. A hegemonia a que Gramsci se refere é uma *hegemonia cultural*. Trata-se de um processo de liderança cultural (intelectual, num sentido lato) através do qual uma classe é, não apenas, dominada por outra classe, mas *consente activamente* essa dominação.⁵ Através de um mecanismo de direcção, a classe oprimida deixa de se ver a si mesma como coagida e forçada a aceitar uma situação de opressão, mas permite tal situação como se esta envolvesse a sua escolha livre. A hegemonia cultural implica o domínio e a sua permissão, servindo até de justificação a medidas de política cultural que a perpetuam e aprofundam. É a circunstância da docilidade do escravo que já nem pensa em libertar-se. Este conceito de Gramsci exprime com precisão a situação que se vivia no Vietname antes da libertação do povo vietnamita.

A necessidade de articulação dos conceitos de cinema nacional e de hegemonia cultural está historicamente relacionada com a substituição, em meados da década de 1910, da França pelos EUA como o grande exportador e distribuidor de cinema a nível internacional. A produção cinematográfica em França tinha declinado como em todos os países europeus, fruto em grande parte da devastação provocada pela Primeira Guerra Mundial. Desde esse momento, o cinema popular americano foi objecto de um expansionismo comercial que tendeu (e tende) a tornar uniforme o que é à partida diverso na esfera cultural, fixando-se como modelo universal. Nessa medida, o cinema nacional manifestou (e manifesta) uma possibilidade de oposição activa ao poder gigante das grandes companhias estado-unidenses que controlam a distribuição de cinema em todos os continentes.

O conceito de cinema nacional não deve ser confundido com o de cinema nacionalista. Como diz Paul Willemsen, "A especificidade de uma formação cultural pode ser marcada pela presença, mas também pela ausência de preocupações com a identidade nacional [...] os discursos do nacionalismo e aqueles que abordam ou compreendem uma especificidade

5. Antonio Gramsci, *Cadernos do Cárcere, Volume 1*, trad. Carlos Nelson Coutinho (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999), p. 436.

nacional não são idênticos.”⁶ Willemen refere ainda a homogeneização identitária que comanda o nacionalismo e os mitos que a suportam. Numa leitura marxista, e com maior importância na sua tradição leninista, que é a mais pertinente tendo em conta o objecto de estudo, a questão nacional não pode ser desligada de um fundamento materialista histórico. A definição de uma nação depende assim da existência de uma comunidade estável, historicamente constituída, num território limitado, com formas de comunicação próprias, uma determinada fisionomia espiritual, e uma vida económica comum, com todos esses factores em conjunto a manifestarem-se numa cultura comunitária.⁷ Este entendimento torna clara a raiz da constituição de movimentos nacionais de auto-determinação e o carácter distinto dos grupos de afirmação nacionalista. Para os primeiros, a questão nacional tem uma natureza de classe que conduz a uma opção pelos operários e por todos os trabalhadores, em vez da colaboração inter-classista na qual assenta a unidade idealizada e veiculada pelo nacionalismo. Por esse motivo, a história de luta de um povo pela sua emancipação não pode deixar de transparecer nas suas produções artísticas e culturais.

O cinema e a guerra no Vietname

Na Indochina Francesa, que estava sub-dividida em três regiões (Cochinchina, Annam, e Tonkin),⁸ era produzido algum cinema, mas pouco. Algumas companhias francesas tinham-se fixado neste território para rodar filmes franceses. O historiador de cinema Georges Sadoul indica que “as principais salas de exibição pertenciam aos franceses”, enquanto “os cinemas populares pertenciam aos chineses.”⁹ Acrescenta que no final da década de 1930, eram vendidos à volta de dois milhões de bilhetes de cinema anualmente, o que num universo de cerca de 22 milhões de habitantes quer dizer que apenas um em 11 habitantes ia ao cinema uma vez por ano. Ou seja, o cinema não existia como produção popular e local e não existia para o povo como exibição. A política colonial francesa favoreceu a classe burguesa, através da exploração dos nativos que trabalhavam sobretudo na agricultura e extracção mineira. Durante o domínio francês, apenas 15% das crianças frequentavam a escola e perto de 80% da população era iliterata, ao mesmo tempo que tinha empobrecido consideravelmente em relação ao período feudal pré-colonial.¹⁰

6. Paul Willemen, “The National”, in *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory* (Londres: BFI, 1994), p. 210 (trad. minha).

7. Ver I. V. Stáline, *O Marxismo e Problema Nacional e Colonial* [1913], trad. Brasil Gerson (Rio de Janeiro: Editorial Vitória, 1946), par. 31, <http://www.marxists.org/portugues/stalin/1913/01/01.htm#i1>. Escrito a pedido de V. I. Lênine, este panfleto tornou-se o texto fundamental sobre a questão nacional para os marxistas russos, influenciando toda a reflexão marxista posterior, nomeadamente as linhas ideológicas de movimentos de libertação nacional em colónias sob o jugo do poder imperialista, como a federação de protectorados designada como Indochina Francesa.

8. Como Ho Chi Minh diria na declaração de independência de 2 de Setembro de 1945, os franceses “estabeleceram três regimes políticos distintos entre o Norte, o Centro e o Sul do Vietnã com o intuito de fragmentar nossa unidade nacional e de impedir nosso povo de se unir” — Ho Chi Minh, “Declaração de Independência do Vietnã”, trad. Gabriel Zerbetto Vera, par. 6, http://www.marxists.org/portugues/ho_chi_minh/1945/09/02.htm. A Indochina Francesa incluía ainda os actuais Camboja e Laos.

9. Georges Sadoul, *História do Cinema Mundial: Das Origens aos Nossos Dias* [1966], vol. III, trad. Manuel Ruas (Lisboa: Livros Horizonte, 1983), p. 520.

¹⁰. Virginia Thompson, *French Indochina* (Nova Iorque: Macmillan, 1937), p. 217.

Quadro 1: obras sobre a Guerra Francesa (1946-54).

1954. *Chien dich Dien Bien Phu (A Batalha de Dien Bien Phu)*, real. Nguyen Ten-Loi. [perdido]

2006. *Ao lua ha dong (O Vestido Branco de Seda)*, real. Luu Huynh.

Durante a guerra contra a ocupação francesa, entre 1946 e 1954, foram co-produzidos filmes com produtoras sediadas em França, porque nessa altura não existiam estúdios nem laboratórios de cinema no território indochinês. Simultaneamente, um pequeno grupo de obras era dobrado em língua vietnamita em Paris. O número de salas tinha diminuído para apenas 80, com um total de 35 mil lugares. Neste período, um habitante ia ao cinema uma vez em cada cinco anos.¹¹ A partir de 1948, o governo presidido por Ho Chi Minh procurou organizar a produção cinematográfica de filmes de actualidades e curtas-metragens nas zonas conquistadas e controladas pelos vietnamitas. Tirando partido de câmaras de 16 mm apreendidas aos colonizadores, Sadoul narra que “foram instalados laboratórios improvisados nas matas para revelar e copiar” filmes destinados “a cinquenta instalações de exibição itinerante.”¹² Um destes filmes, feito em 1954, documenta a Batalha de Dien Bien Phu (quadro 1),¹³ o último e decisivo confronto entre o movimento Viet Minh (a Liga pela Independência do Vietname), liderado por Ho Chi Minh, e o corpo expedicionário francês no Extremo Oriente. Estes dados históricos demonstram como o cinema no Vietname não pode ser separado da realidade de onde emergiu e na qual se foi inscrevendo, quer tenha sido empregue para mostrar o combate contra o poder colonial, quer tenha sido usado como registo para sustentar a memória. Comparando este tempo com o período colonial, torna-se evidente que há um vínculo entre o conflito armado e o aparecimento do cinema. O cinema vietnamita nasceu com a guerra.

Filmes sobre as guerras no Vietname

Quadro 2: obras sobre a Guerra Americana (1955-75), produzidas antes da reunificação (1976).

Norte:

1959. *Chung mot dong song (No Mesmo Rio)*, real. Nguyen Hong Nghi e Pham Hieu Dan.

1966. *Noi gio (Tempestade Crescente)*, real. Nguyen Huy Thanh.

11. Sadoul, *História do Cinema Mundial*, , vol. III, p. 521.

12. Ibid., p. 521.

13. Este quadro e os seguintes correspondem a uma primeira recolha no âmbito de um trabalho de investigação em curso.

Quadro 2: obras sobre a Guerra Americana (1955-75), produzidas antes da reunificação (1976).

1967. *Con sao biet noi (A Flauta Falante)*, real. Ngo Manh Lan.

1971. *Khong noi an nap (Não Há Esconderijo)*, real. Pham Ky Nam.

1972. *Vi tuyen 17 ngay va dem (17.º Paralelo, Noites e Dias)*, real. Hai Ninh.

1974. *Em be Ha Noi (A Rapariga de Hanói)*, real. Hai Ninh.

1975. *Bai ca ra tran (Canção da Partida)*, real. Tran Dac.

Sul:

1970. *Xin nhan noi nay lam que huong*, real. Hoang Vinh Loc. [co-produção com a RFA]

1971. *Ngươi tình không chan dung*, real. Hoang Vinh Loc.

1972. *Tren dinh mua dong*, real. Tran Thien Thanh. [telefilme, co-produção com os EUA]

1974. *Dat kho (Terra das Tristezas)*, real. Ha Thuc Can.

Chung mot dong song (No Mesmo Rio, 1959) foi um dos primeiros filmes produzidos no estúdio de cinema público de Hanói criado em 1958. Trata-se de uma delicada história de um amor separado pela fronteira entre o norte e o sul do Vietname. *Con sao biet noi (A Flauta Falante, 1967)* é sobre a mesma guerra que mantinha o país dividido, mas tem a particularidade de ser um filme de animação. Muitos dos filmes do sul foram feitos por vietcongues, ou seja, membros da Frente Nacional para a Libertação do Vietname, e são documentários. Mas houve filmes do sul que não tiveram esta origem. Tran Thien Thanh realizou um deles, *Tren dinh mua dong (1972)*, e depois do termo da guerra e da reunificação foi acusado de colaborar com as forças invasoras (quadro 2). Esteve proibido de filmar durante 8 anos e quando pôde retomar a realização de filmes em 1984 decidiu mudar-se para os EUA, onde viveu até ao fim da sua vida.

Quadro 3: obras sobre a Guerra Americana (1955-75), produzidas depois da reunificação (1976).
1977. <i>Moi tinh dau (O Primeiro Amor, 1977)</i> , real. Linh Hoai e Hai Ninh. [telefilme]
1979. <i>Canh dong Hoang (Campo Selvagem)</i> , real. Nguyen Hong Sen.
1979. <i>Tu thu truoc binh minh (Confissão Antes do Amanhecer)</i> , real. Pham Ky Nam e Van Hoa.
1980. <i>Ngon lua Krong Jung (O Fogo em Krong Jung)</i> , real. Le Hoang Hoa.
1982-87. <i>Van bai lat ngua</i> , real. Le Hoang Hoa. [mini-série em 8 episódios para televisão]
1985. <i>Toa do chet / Koordinaty smerti (Coordenadas de Morte)</i> , real. Samvel Gasparov e Nguyen Xuan Chan. [co-produção com a URSS]
1995. <i>Luoi dao (A Lâmina)</i> , real. Le Hoang.
1999. <i>Tieng vi cam o My Lai (O Som do Violino em My Lai)</i> , real. Tran Van Thuy.
2002. <i>Ha noi 12 ngay dem (12 Dias e Noites em Hanói)</i> , real. Dinh Hac Bui e Trung Hai Bui.
2005. <i>Duong thu (Correio)</i> , real. Bui Tuan Dung.
2005. <i>Giai phong Sai Gon (Libertação de Saigão)</i> , real. Long Van.
2005. <i>Song trong so hai (Viver com Medo)</i> , real. Chuyen Thac Bui. [telefilme]
2009. <i>Giao thua (Véspera de Ano-Novo)</i> , real. Ho Thanh Tuan.
2010. <i>Vo ngua troi Nam</i> , real. Le Cung Bac. [telefilme]
2011. <i>Nguoi linh / Soldat (O Soldado)</i> , real. Aleksandr Chernyaev. [telefilme, co-produção com a Rússia]
2012. <i>Mui co chay (O Perfume da Erva Queimada)</i> , real. Huu Muoi Nguyen.
2013. <i>Nhung nguoi viet huyen thoai (Os Criadores de Lendas)</i> , real. Bui Tuan Dung.

Muitas outras obras de cinema foram e continuam a ser criadas sobre a Guerra Americana já num Vietname uno (quadro 3). Uma dessas obras foi *Canh dong hoang (Campo Selvagem, 1979)*, vencedor do Prémio de Ouro no 35.º Festival Internacional de Cinema de Moscovo. Nele se oferece uma visão do que foi a experiência desta guerra, nomeadamente do combate entre meios aéreos e terrestres, o alto e o baixo, o céu e a

terra. Estas dualidades prolongam-se no contraste entre a vida e a morte. No meio das baixas da guerra, surge uma criança indefesa e perdida. Uma mulher, Sau Xoa (Thuy An Nguyen), que perdeu o homem que amava, explodindo de ânimo irado, pega numa arma e consegue fazer despenhar um helicóptero. A câmara permanece junto ao solo, próxima dos que se procuram defender dos ataques aéreos. O som cortante e a velocidade dos movimentos da câmara e do helicóptero conseguem dar expressão à situação de quem está num pântano, com pouca mobilidade, sentindo-se cercado, mas não desistindo da luta que sente que tem de travar.

Quadro 4: obra sobre a Guerra Cambojana-Vietnamita (1975-79[-89]).

1984. *Bao gio cho den thang muoi (Quando o Décimo Mês Chegar)*, real. Dang Nhat Minh.

Quadro 5: obra sobre a Guerra Sino-Vietnamita (1979).

1985. *Gao shan xia de hua huan (Coroas de Flores no Sopé da Montanha)*, real. Jin Xie. [produção da China]

A guerra cambojana-vietnamita decorreu entre 1975 e 1979 — e os vietnamitas só abandonaram definitivamente o Camboja em 1989. A guerra escalou devido a um conjunto de ataques trans-fronteiriços por parte dos Khmers Vermelhos. No rescaldo de uma infiltração profunda e ameaçadora no território do Vietname, o exército vietnamita entrou no Kampuchea Democrático para defender o seu país contando com a ajuda de dissidentes do grupo dirigido por Pol Pot como Hun Sen, resultando na deposição dos Khmers Vermelhos, responsáveis por uma política genocida de carácter xenófobo e nacionalista. Nos anos 1970, um golpe de estado ajudado pelos EUA e liderado por Lon Nol tinha derrubado o governo do príncipe Norodom Sihanouk, um simpatizante da luta libertadora dos vietnamitas na região. A guerra civil que se sucedeu e os bombardeamentos estado-unidenses provocaram entre 200 e 300 mil mortos,¹⁴ a destruição de infraestruturas, a fome da população, e levaram a que o regime do Khmer Vermelho tomasse o poder. Devido ao apoio da China aos Khmeres Vermelhos, houve ainda um conflito de três meses nalguns pontos da fronteira entre o Vietname e a China em 1979. Esta guerra é retratada no filme chinês *Gao shan xia de hua huan (Coroas de Flores no Sopé da Montanha)*, 1985) (quadro 5).

O filme *Bao gio cho den thang muoi (Quando o Décimo Mês Chegar)*, 1984) versa a Guerra Cambojana-Vietnamita e centra-se numa pequena vila onde a guerra se presente nas brincadeiras dos miúdos e no que não está presente (quadro 4). Neste local vive uma mulher, Duyen (Le Van), que recebe uma carta a informar que o seu marido morreu em batalha. No início, só vemos os efeitos provocados pela leitura da carta: a imagem perde o

14. Ver Judith Banister e Paige Johnson, "After the Nightmare: The Population of Cambodia", in *Genocide and Democracy in Cambodia: The Khmer Rouge, the United Nations and the International Community*, ed. Ben Kiernan (New Haven, CT: Yale University Southeast Asia Studies, 1993), pp. 65-139.

foco, a câmara baloiça, desequilibrada. Regressamos mais tarde a este momento e, em vez da elipse, assistimos apenas ao que aconteceu depois do seu desmaio no barco: a carta e o *nón lá*¹⁵ dela são levados pela água e resgatados. Esta revelação do que não tínhamos visto aparece entre a descoberta do que a carta contém e uma conversa sobre esse conteúdo. Quem a lê é um professor, amigo da viúva, que a pedido dela vai escrever cartas em nome do marido a partir desse momento. Pouco a pouco ela vai percebendo que a morte do marido é uma questão pessoal, mas sendo ele um soldado é também uma questão comunitária. Nesta tensão entre a ausência e a presença, bem patente no uso da elipse mais tarde colmatada, ela vai percebendo que, sem abdicar da sua dor íntima, não devia ter escondido a morte do esposo do seu sogro, nem dos seus vizinhos mais próximos, nem da comunidade como um todo. As outras guerras são evocadas no filme através de uma peça de teatro na qual Duyen participa. No fundo, ela faz de si própria, confrontando os seus fantasmas. A vila tem um lugar dedicado aos espíritos, um sítio onde os habitantes vão para conviver com o passado no presente. Nele se encontram com os mortos de muitas batalhas que continuam a ser lembrados e aos quais o filme dá forma.

Canh dong hoang e *Bao gio cho den thang muoi* comprovam a importância dada às mulheres nos filmes de guerra vietnamitas, da mulher que pega em armas à mulher que espera o companheiro que está na frente de batalha.¹⁶ A vida de cada uma delas é atravessada pela guerra, de forma directa ou indirecta.

Palavras finais

O cinema vietnamita tem tido uma produção constante. Segundo os dados recolhidos pela UNESCO, relativos a 2011, produziram-se no país 35 filmes: 3 de ficção, 4 de animação, e 28 documentais. De 2010 para 2011, houve uma diminuição de 30% nos filmes documentais e um aumento nos outros tipos de filme.¹⁷ Isto não se traduz num desinteresse pela história do nascimento do país por entre décadas de guerra como tema cinematográfico. Embora o documentário tenha sido e continue a ser um meio privilegiado na abordagem a esse tema, os dois exemplos analisados mostram como a ficção abre possibilidades de relação com a memória, mesmo que não o faça somente através de elementos factuais.

A guerra permanece no imaginário colectivo do povo vietnamita. Daí que se possa falar de uma memória resistente que se manifesta no cinema do Vietname. Esta memória resistente é, em simultâneo, uma memória de resistência e uma memória que resiste. É uma *memória de resistência* porque lembra uma árdua luta contra a opressão de forças coloniais e a agressão de forças estrangeiras. É uma *memória que resiste* porque é preservada de modo criativo através da arte e da cultura. Por outras palavras, formas artísticas como o cinema tornam viva uma memória que faz do povo vietnamita aquilo que ele é. Em 1976, Le Duan, sucessor de Ho Chi Minh como secretário-geral do Partido dos Trabalhadores do

15. Chapéu cónico de folhas que é tradicional no Vietname.

16. Sobre o papel central dado às mulheres nos filmes vietnamitas sobre a guerra ver Laurel Westrup, "Toward a New Canon: The Vietnam Conflict Through Vietnamese Lenses", *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol. 36, no. 2 (2006), pp. 45-51.

17. Ver UNESCO Institute for Statistics, *Data Centre*, <http://data.uis.unesco.org/?ReportId=5545>.

Vietname, a partir desse ano denominado Partido Comunista do Vietname, afirmava a necessidade deste trabalho de exaltação da memória através das letras e das artes, acompanhado de uma atitude crítica a nível cultural face ao colonialismo e neocolonialismo.¹⁸ Propunha o realismo socialista para este efeito. Não obstante, como vimos através de *Canh dong hoang* e *Bao gio cho den thang muoi*, a arte cinematográfica vietnamita foi encontrando variados caminhos estéticos para lidar com a memória resistente da guerra.¹⁹

18. Le Duan, *Na Via de Ho Chi Minh* (Lisboa: Edições "Avante!", 1977), p. 107.

19. A primeira versão deste trabalho foi apresentada no seminário permanente "Conflitos e Memórias de Guerra", organizado pelo Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia, e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, a 1 de Abril de 2014.