

DELEGAÇÃO DE VOZES E PROPAGANDA POLÍTICA: ASPECTOS DO CINEMA POLÍTICO DE GLAUBER ROCHA E DO CINEMA OFICIAL DO VIETNÃ

VOICE DELEGATION AND POLITICAL ADVERTISEMENT: ASPECTS OF GLAUBER ROCHA'S POLITICAL CINEMA AND OF VIETNAM'S OFFICIAL CINEMA

Victor Martins de Souza

<victortriantopoulos@gmail.com>

Doutorando em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP

<http://lattes.cnpq.br/8315353270516234>

RESUMO

Discutimos os aspectos da produção fílmica de Glauber Rocha, considerando as particularidades de sua produção. Buscamos, igualmente, abordar algumas particularidades do cinema vietnamita, tais como o seu uso enquanto propaganda partidária e política.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema brasileiro; Ásia; História do Vietnã.

ABSTRACT

We discuss aspects of Glauber Rocha's film production, considering some of its particularities. We also seek to address some peculiarities of Vietnamese cinema, such as its use as political and ideological propaganda.

KEY-WORDS: Brazilian cinema, Asia, Vietnamese history.



Não basta dizer que a arte implica construção. Temos que perguntar: construção para quem? E em conjunção com quais ideologias e discursos? Dessa perspectiva, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético, mas político, uma delegação de vozes.
(Shohat & Stam, *Crítica da imagem eurocêntrica*)

Já se tornou um truísmo dizer que o colonialismo, fundado no projeto positivista, consagrou a hegemonia do pensamento eurocêntrico. Entretanto, cabe destacar que este processo legou ao mundo uma herança de visões moralistas e simplistas das sociedades. Por consequência, nações não-europeias e diferentes culturas têm sido vistas por meio de um paradigma reducionista, que vê a Europa e demais países do Norte como modelo de civilização, portanto, ponto gravitacional do saber, da cultura e da beleza. (ANTONACCI, 2009, p.1)

Desnecessário dizer que essa concepção também se relaciona às diferentes etapas do sistema capitalista que, por meio da globalização e de uma geopolítica neoliberal, tem limitado o campo de atuação dos países "subdesenvolvidos" que "pagam injustamente pelo crescimento da economia dos países ricos" (SANTOS, 2007). Por essas vias, certos preconceitos foram disseminados, tais como: afirmação de que africanos, asiáticos e ameríndios são povos sem

histórias. Contudo, em uma espécie de caminho de duas vias, povos que até então ficaram às margens desse processo passaram a fazer uso dos chamados bens simbólicos para reconstituírem suas identidades. Nesse sentido, é interessante destacar duas experiências distintas: a do cineasta brasileiro Glauber Rocha, que para formatar sua estética cinematográfica se aproximou das culturas de matrizes orais; e a experiência do cinema vanguardista vietnamita, da década de 1950 e 1960, que para reconstrução nacional recorreu a novos bens simbólicos, ancorando-se a ideologia socialista, à época, muito em voga.

GLAUBER, UM CINEMA POLÍTICO

Antes de despontar como um dos grandes nomes do movimento que se convencionou chamar de Cinema Novo, Glauber Rocha exerceu intensa atividade como crítico cinematográfico em jornais e revistas do Rio e São Paulo. Conforme observou Paulo Emílio Sales Gomes, o jovem Glauber adquiriu “renome nacional”, além de marcar presença em “conclaves culturais” (GOMES, 1981, p. 401). Interessou-se desde cedo pela atividade jornalística, trabalhando como jornalista amador em periódicos de esquerda e revistas culturais (PIERRE, p. 49).

Em 1958 foi repórter policial no *Jornal da Bahia* e no ano seguinte publicou artigos diversos no *Diário de Notícias* da Bahia. Antes disso foi produtor do curta-metragem *Um dia na rampa*, de Luiz Paulino dos Santos, chegando a acompanhar Nelson Pereira dos Santos na execução de *Rio, Zona Norte* (1957). Buscou ocupar os diferentes espaços, tendo em vista a proximidade com o meio cinematográfico e político. Talvez seja mais fácil compreender isto se pensarmos nas pessoas com as quais esteve em contato: de Nelson Pereira dos Santos a Roberto Pires, passando por Rex Schindler, César Saraceni e os já citados Paulo Emílio e Walter da Silveira – só para mencionar os que de maior destaque -, grande parte destas personalidades tiveram papel importante no campo cinematográfico e extra-cinematográfico, alguns dos quais foram ponta de lança do Cinema Novo.

Em meados da década de 1950, Salvador passava por uma efervescência cultural *sui generis*. Grande parte da juventude baiana buscava uma maior participação em discussões políticas e culturais mais abrangentes. Pensando em um quadro mais geral, o país vivia os tempos do nacional-desenvolvimentismo. Desde décadas anteriores (1920, 30 e 40) surgiam novas organizações sociais que reivindicavam uma maior participação na política nacional.

No início dos anos 1960, Glauber iniciou um novo trabalho, período em que surgiu o seu primeiro longa, *Barravento* (1962). A obra aborda os problemas sociais enfrentados pelos pescadores negros da comunidade litorânea de Buraquinho, na Bahia. Além de serem explorados pelo empresário que aluga a rede – meio fundamental para a pesca –, os pescadores vivem na mais completa alienação. A pesca era o que garantia a subsistência de toda a comunidade.

É bem verdade que para o cineasta produzir *Barravento* foi uma possibilidade de maior estreitamento com a religiosidade afro e com a filosofia iorubá. A este respeito, Orlando Senna afirma que para Glauber o impacto destes valores aconteceram durante a produção do filme e não antes, pois ele não se preparou para dirigir *Barravento*. Cabe destacar que o diretor do filme era Luiz Paulino dos Santos, e Glauber era produtor, co-argumentista e dialoguista. Porém, devido a um desentendimento entre a atriz principal, os produtores e, conseqüentemente, o diretor Luiz Paulino, acabou se encarregando da direção¹. Em carta a Paulo Emílio, o cineasta menciona esses incidentes além de declarar que convenceu o empresário Rex Schindler a financiar a produção do filme. Mesmo que em alguns momentos Glauber critique o candomblé e a religião enquanto misticismo, a obra traz representações reais dessas manifestações afro, além de serem provas da autenticidade dessa cultura local. Apesar do juízo em relação ao candomblé, há algo que perpassa a visão simplista de mera crítica à religião como fator de alienação, pois se de fato a alienação é denunciada, essa denúncia não se dá de forma simples e fortuita. Para efetuar sua crítica, Glauber aproxima-se de tais culturas. Apesar de sua criação protestante, o olhar do cineasta não era alheio a estas práticas. Tanto em Vitória da Conquista quanto em Salvador, esses rizomas culturais estavam presentes no dia-a-dia do cineasta. Possivelmente, para Glauber, filmar em Buraquinho não era um trabalho à moda de Jean Rouch que ia para a África retratar uma cultura diametralmente oposta à sua.² Muito pelo contrário, era um olhar de alguém que tinha o conhecimento de tais préstimos, e que buscava uma forma adequada de criticá-los.

¹ Em carta destinada a Paulo Emílio, o cineasta explica o incidente de *Barravento*. In: Carta enviada para Paulo Emílio Salles Gomes, Salvador, 02.11.1960.

² Apesar de ter realizado trabalhos cinematográficos de relevância no retrato da África, Jean Rouch foi acusado por Ousmane Sembene de filmar os africanos como se fossem insetos. In: *Cinemaction*, n.17, 1982.

Ao longo da produção de *Barravento*, o cineasta notou elementos bem peculiares à cultura africana e ao candomblé baiano, como o tratamento dado ao corpo³. Vale notar que alguns destes aspectos são expressos na película, como a seqüência final em que Naína (Lucy Carvalho), uma das poucas personagens branca do filme, tem sua cabeça raspada para “fazer o santo”. É bom salientar que a cabeça no candomblé é de grande importância, pois é considerada a moradia do orixá. Vejamos a descrição detalhada de Bastide acerca de ritual correlato:

A esta primeira participação se junte uma segunda, entre pedra, colar e cabeça do indivíduo que celebra o ritual. [...] Lavar-se-á então a cabeça, e muitas vezes então o corpo inteiro, com a água e as ervas que serviram para a lavagem do colar e da pedra. [...] A fixação do orixá na cabeça da filha não se faz senão lentamente, etapa por etapa, desde a entrada no santuário até o tenebroso mergulho que lhe marca o fim. O caráter progressivo dessas etapas manifesta-se por um conjunto de símbolos: os cabelos são primeiro cortados com uma tesoura, depois raspados; o crânio é primeiro regado com o sangue de animais de duas patas, depois de quatro patas; a carne é primeiro tatuada, depois são abertas incisões. [...] No decorrer da primeira cerimônia os cabelos são cortados apenas com uma tesoura para facilitar a descida do deus; a cabeça é regada com um sangue de aves [...] a filha então cai em um estado de transe (BASTIDE, 2001, pp. 41-50).

É lícito dizer que o candomblé embora seja uma prática de matriz afro, não possui uma raiz única, mas sim uma espécie de rizoma, se quisermos usar uma expressão de Édouard Glissant em diálogo com Deleuze e Guattari. Na esteira de Glissant, “a raiz única é aquela que mata à sua volta, enquanto o rizoma é a raiz que vai ao encontro de outras raízes” (GLISSANT, 1996, p. 71).

É necessário dizer que o candomblé agrega elementos do catolicismo e da cosmogonia africana, como a fusão entre santos católicos e orixás, além da estreita relação entre o mundo mineral, vegetal, animal, espiritual e humano. Tudo isto para dizer que não há um único candomblé, mas sim práticas e manifestações variáveis dessa religião, cujos valores compósitos incorporam elementos de “culturas nas quais se pratica uma crioulaização” (GLISSANT, 1996, p. 72).

Em face a esta complexidade categórica é por demais evidente afirmar que a ideia de “sincretismo” não seria a definição mais apropriada para definir o candomblé, uma vez que, via de regra, ela nos remete a uma noção mais religiosa (fala-se de catolicismo sincrético). Do mesmo modo que o conceito de “mestiçagem” e “hibridização” atrela-se a uma taxonomia notadamente biológica (diz-se que a mula é “híbrida” do jumento com égua ou de jumenta com cavalo); ao

³ Para uma discussão mais específica acerca da representação do corpo em culturas africanas, avançar para o capítulo, *Fenomenologia afro em saberes vivenciados*.

passo que a “crioulização” centra-se na diversidade, tendo em vista a dinâmica relacional de culturas distintas.

Salvo raríssimas exceções, eram poucos os filmes que, até os anos 1950, retratavam as manifestações afro de forma cuidadosa. Daí a importância dos cineastas do Cinema Novo e do Ciclo Baiano. Filmes como *Rio, 40 graus* (1955) do carioca Nelson Pereira dos Santos; *Aruanda* (1959) do paraibano Linduarte Noronha; *Redenção* (1961), de Roberto Pires; *A Grande Feira* (1962), de Trigueirinho Neto, e *Barravento* (1962) e *Deus e o Diabo* (1965), de Glauber Rocha, tornaram-se a pedra de toque para a nova estética cinematográfica. Interessante notar alguns desses cineastas fizeram uso de bens simbólicos, como a própria cultura afro-brasileira, para questionar a retórica nacionalista do período, que buscava esconder os conflitos locais.

É explícita em *Barravento* a menção feita às divindades africanas, que se apresenta em outras cenas do filme. A estratégia usada pelo cineasta igualmente se insere em perspectiva anticolonial, por meio da qual esses valores contribuem para a desconstrução de uma nacionalidade dita hegemônica. Em consonância com essa ideia, Irma Vianna observa que em outro filme de Glauber, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), o cineasta fez “ressurgir o cangaço e todos os ‘santos do povo’ (messianismo) – a tensão entre duas vias de enfrentamento da ordem em constituição -, reunidos para sugerir que não se pode dar cabo do misticismo, assim como não se pode extinguir a fome, a injustiça social, a miséria, por meio do ideal iluminista – movido pela confiança no poder corretivo e reparador da ciência e da tecnologia”. O final da década de 1960 foi um momento em que os cinemanovistas começaram a fazer um balanço, refletindo sobre as concepções estético políticas de tempos anteriores. Não se pode esquecer do recrudescimento da censura pós 1968, com o AI-5, o ostracismo de intelectuais de esquerda e o exílio forçado de artistas, como o próprio Glauber. Assim, a visão idílica da construção do Brasil moderno, dos “anos dourados” e da criatividade cultural eivada de sentimento nacional seria reformulada, o que explica as inúmeras fraturas no bojo do Cinema Novo. Entretanto, *O Dragão* confirma a estética de um outro filme de 1964, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, tanto pela forma de narrar quanto pelo assunto tratado, a obra é estruturada a partir da literatura de cordel. A fotografia de tons fortes e vivos, própria da xilogravura do cordel, reforça a ambiência em que se passa a história: o sertão Nordeste. Em *O Dragão*, a xilogravura afirma-se como radiografia do sertão, cuja estética é bem distante da arte canônica europeia. Há que se

considerar as sequências iniciais de *O Dragão*, em que se vê a caatinga como um quadro sem moldura. Luzes fortes e sol causticante. Música de que reconstitui, ao seu modo, parte do espírito da época.

À mesma época, na península indochinesa, um grupo de artistas recebiam o apoio do Estado para fazer uso de bens simbólicos com finalidades políticas. A exemplo do artista Glauber Rocha, recorreram igualmente ao cinema.

VIETNÃ: CINEMA E REVOLUÇÃO, OS BENS SIMBÓLICOS

Há uma antiga canção vietnamita conhecida como *Tiên Quân Ca*, cuja tradução é *As tropas vão avançar*. Composta em meio à luta revolucionária, *Tiên Quân Ca* ecoava nas vozes dos soldados viets que lutavam contra o imperialismo norte-americano nas selvas da península indochinesa. Oportunamente a canção foi adotada como o hino da República Democrática do Vietnã, em 1945, e tempos depois virou hino nacional da recém instaurada República Socialista do Vietnã, em 1976, após a guerra e a unificação. Lembrar esse fato pitoresco é importante para compreender o significado dos símbolos e das representações para as nações que passam por um processo de independência, pois conforme lembrou o escritor da Martinica Frantz Fanon, na luta revolucionária é necessário a criação de homens novos. Daí o papel preponderante dos artistas nesse processo, visto que durante o colonialismo a cultura fica mineralizada porque influenciada pelo colonizador. Sublinhar isso é tão pertinente, que o próprio cineasta Glauber Rocha, ciente do papel transformador da arte, decidiu rodar um filme no Congo-Brazzaville, *O Leão de Sete Cabeças* (1969), no final da década de 1960. Isso ilustra bem essa dicotomia fanoniana entre arte e política.

No que se refere ao processo emancipacionista da nação vietnamita, se por um lado houve a preocupação por parte do líder Ho Chi Minh e de seus generais em criar bens simbólicos que traduzissem o espírito revolucionários dos povos do norte, por outro lado, houve a igual preocupação em fazer uso das imagens em movimento para propagandear os valores do novo Estado socialista. Foi fruto desse ensejo a assinatura do decreto lei de 15 de março de 1953, que criou a *Companhia Estatal de Cinema e Fotografia*, a qual Ho Chi Minh conferiu extrema importância para mediar valores ideológicos e propaganda desse Estado. Efetivamente, essa ação deliberada do estadista foi um passo importante para o cinema vietnamita, que à época ainda era bem incipiente. (DIEM, 1983, p. 5).

O Vietnã está localizado na parte leste da península indochinesa, no Sudeste Asiático (vide o mapa). Possui uma população de aproximadamente 92 milhões de habitantes. País aclimatado ao regime de monções (quente e chuvoso), formado por florestas tropicais e rica hidrografia. As cidades mais importantes são Hanoi, a capital, localizada ao Norte, cuja população é de aproximadamente 6,4 milhões de habitantes; e Ho Chi Minh (antiga Saigon), a cidade mais populosa, com 7,5 milhões de habitantes, e igualmente o centro financeiro do país. Nos primórdios, os primeiros povos da região foram formados a partir da mistura entre muongues, viets e chineses provenientes da bacia do Rio Vermelho, na região norte do país. No ano de 208 a.C., um chefe chinês do sul construiu o reino de Nam-Viet (Viet do Sul), no delta do Rio Vermelho, advindo daí o nome do país – *Vietam, Vietname* ou *Vietnã*.

Fig. 1: Mapa do país



TIÊN QUÂN CA – INVASÕES CHINESAS, MONGÓIS, CAMBOJANAS E, POR FIM, FRANCESAS

Possivelmente, o país ficou mais conhecido pelo traumático evento da Guerra do Vietnã, contra os EUA, no bojo da Guerra Fria. Batalhas cujas imagens eram veiculadas em tempo real mundo afora. O evento criou amplo sentimento de repúdio à guerra junto à opinião pública internacional, a exemplo do movimento de contracultura nas décadas de 1960 e 1970, como a

literatura dos escritores beatnik, o movimento hippie, a difusão da cultura hare krishna e os solos iconoclastas da guitarra de Jimi Hendrix, em pleno Woodstock... “Faça amor, não faça guerra”, um dos grandes lemas dessa geração. Porém, o que poucos sabem é que a “terra dos Nam do Sul” (nome tradicional do país) viveu continuamente em Estado de guerra, quase nos moldes hobbesiano, visto que, logo nos seus primórdios, no ano 111 a.C., os Nam Viet foram submetidos aos chineses da dinastia Han. (XUYÊN, LY TÊ, *Anthology of Palace Spirits*, séc XIV). Nesse período a nobreza local foi substituída por administradores chineses e, ainda, sob influência da dinastia Han, o confucionismo acabou se propagando pela região. Somemos a isso, a introdução da língua chinesa e a penetração do budismo na parte sul da península. Porém, somente em 938 a.C. que a independência foi estabelecida, pelo hábil general Ngô Quyền, na famosa batalha do Rio Bach Dang, o que deu início a dinastia Ngô.

Quyên se tornou o primeiro rei de Nam Viet (Vietnã). Durante esse período de emancipação, houve alguns eventos conflituosos entre vietnamitas e povos vizinhos, como os ataques de Kublai Khan, do Império Mongol (séc. XIII), as investidas da Dinastia chinesa Ming (séc. XV), as lutas contínuas contra o Império Khmer, no atual Camboja; a contínua marcha para o Sul, com a tomada da atual capital, Ho Chi Minh, chegando ao rio Mekong, e, por fim, a colonização francesa, em meados do século XIX. No período, Napoleão III enviou tropas para as missões francesas já instaladas no país. Em 1863, a França reduziu o Camboja à condição de protetorado, o que piorou a situação para os povos da península indochinesa. No mesmo período, a Conchichina (região sul do Vietnã) foi cedida à França (*Tratado de Saigon, 1862 e Tratado de Hue, 1867*). Essa ação resultou tempos depois, em 1885, na Guerra Sino-Francesa (França x Dinastia Qing – China, aliada ao Vietnã). Notemos que nesta mesma época a África, via Conferência de Berlim (1884/85) estava sendo partilhada pelas potências europeias. Enfim, o interesse da França pelo Vietnã era fruto desse mesmo processo. Terminada a Guerra, com vitória francesa, os territórios de Annam e Tonquim foram conquistados e todo o país se tornou protetorado francês. (*Tratado de Tianjin, 1885*). A novidade agora era o novo modelo beligerante, pois, no final do século XIX e início do XX, a França inaugurou no país a chamada guerra moderna. Tempos depois, o *warfare* foi mais aprofundado pelos Estados Unidos (CHOMSKY, 2009, p. 17).

Em 1920 ocorreu um relativo desenvolvimento do Vietnã, mas que somente favoreceu uma burguesia francesa, residente no país, e uma rica elite vietnamita. A população passou a

enfrentar contínuas crises econômicas, desencadeando revoltas de cunho nacionalista. Ainda no início do XX, surgiram os primeiros partidos nacionalistas. Em 1905, foi criado o movimento nacional de resistência, composto por intelectuais que se formaram em universidades no Japão e na França. O partido fez um rápido progresso, sobretudo após a Primeira Guerra Mundial. (VISENTINI, 2008, p. 25).

Fig. 2



Foto do período da guerra do Vietnã, disponível em site Estudo Prático, disponível em: <http://www.estudopratico.com.br/guerra-do-vietna-historia-causas-e-fotos/>, acesso em: 25.11.2015.

Ho Chi Minh, à época um estudante de classe média, recém chegado da França e da URSS e exilado em Hong Kong, em 1930 fundou o Partido Comunista Vietnamita (*Viet Nam cong san Dang*). As estratégias do partido eram bem claras: angariar apoio nos habitantes do campo, promover revoltas agrárias, treinar voluntários para as guerrilhas, cooptar adeptos nas áreas urbanas e fazer uso dos meios de comunicação enquanto propaganda partidária e ideológica. Nos moldes das artes de vanguarda russa, como o exemplar cinema revolucionário do mestre Eisenstein, os jovens cinegrafistas e documentaristas contemporâneos de Ho Chi Minh começaram

a fazer uso do cinema, percebendo cada vez mais que a câmera era uma arma de combate tão eficaz quanto a metralhadora e o fuzil.

Fig. 3



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

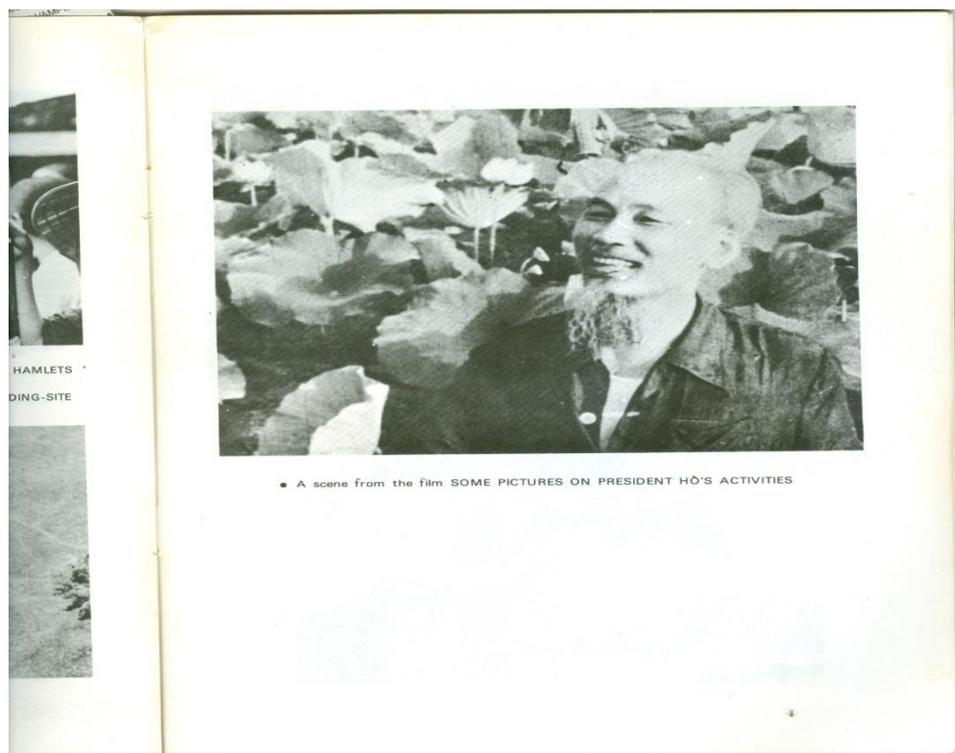
Cartaz de propaganda francesa, sugere que o povo vietnamita faz parte dos produtos exóticos pertencentes à metrópole. Fonte: Afiches Historiques, in: Bibliothèque Nationale de France.

ASPECTOS DO CINEMA VIETNAMITA

Períodos de mudanças sempre são propícios para a exaltação e o esquecimento. Se por um lado exaltam-se os novos valores que se quer comemorado, por outro, silencia-se outros valores que se quer esquecido. É mais ou menos isso que ocorre ao se rastrear as produções bibliográficas sobre o surgimento do cinema vietnamita, pois não raro muitos estudiosos do tema, como Trinh Mai Diem, Trung Son, Bành Bao e Hâu Ngoc assinalam que o advento do cinema vietnamita se deu no contexto da revolução iniciada em 1945 (BÂO & NGOC, 1984, p. 6). O destacado marco histórico, embora épico, não é de um todo coerente, pois décadas atrás houve cineastas, artistas e produtores que pioneiramente já se aventuraram pelas experiências cinematográficas nas penínsulas indochinesas, inclusive, no Vietnã. Ao contrário do que afirmaram Bành Bao e Hâu Ngoc, em sua obra *“L’Itineraire du Film de Fiction Vietnamien”*, o cinema vietnamita surgiu no início do século XX, pois já em 1920 um grupo de intelectuais contemporâneos a Ho Chi Minh fundaram em Hanoi a *Companhia de Filme Huong Ky*, produzindo um dos primeiros documentários do país, que narrava o funeral do imperador Khai Dinh e a subida ao trono de Bao Dai. Antes do surgimento da produtora *Huong Ky*, já eram exibidas películas europeias, entre os anos 1905 e 1910, nas salas de cinema das Índias Orientais Holandesas (atual Indonésia) e na península indochinesa, cuja propriedade era de empresários franceses e holandeses (ELENA, Los cines periféricos, Asia: El nacimiento de La industria Del cine, p. 52).

À época, regiões como Indonésia, Indochina francesa, Península Malaya e Tailândia fizeram as delícias de empresários do setor de exibição cinematográfica, que além da participação de empresários europeus, contaram também com a forte presença de empresários japoneses (Ibidem, p. 53). Os anos 1910 foram marcados pela hegemonia norte-americana na região, sobretudo, em mercados anteriormente refratários, como na China e na Indochina francesa. O grande exemplo disso foi o amplo sucesso da película hollywoodiana *The Thief of Bagdad* (*O ladrão de Bagdá*, 1924), de Raoul Walsh, neste país. Já os primeiros filmes sonoros feitos por vietnamitas surgiram entre os anos 1937 e 1940, a exemplo do clássico *Tron voi tinh* (*Fiel ao amor*), *Khúc khai hoan* (*A canção do triunfo*) e *Toet so ma*, ambos produzidos pelo Grupo de Filme Asiático, em Hanoi. No mesmo período foi fundada a companhia Grupo de Filme Vietnamita, liderada por Tran Tan Giau, que produziu *Môt buoi chieu tren song cúu long* (*Uma noite no rio Mekong*) e *Thay phap râu do* (*O feiticeiro da barba vermelha*).

Fig. 4



O cinema vietnamita explorou fortemente a imagem do líder da revolução Ho Chi Minh, como o filme *O Presidente Ho e suas atividades*.

O CINEMA REVOLUCIONÁRIO

Entretanto, as pesquisas de Bành Bao e Hûu Ngoc, que situa o nascimento do cinema vietnamita no ano de 1945, constituem em trabalho valioso para o estudo dessa cinematografia, pois os autores analisaram os filmes do período 1940-80, estabelecendo um paralelo com o momento histórico em que foram produzidos. Segundo os autores, a marca de fábrica desse cinema da década de 1940 e 1950 foi a crítica à colonização francesa e, posteriormente, ao imperialismo norte-americano. Esse cinema se desenvolveu igualmente em um Vietnã predominantemente agrícola e com uma incipiente industrialização. Neste contexto, uma proposta dos intelectuais de esquerda, no qual Ho Chi Minh se inclui, era a politização por meio da arte, o que acarretou no uso do cinema enquanto conscientizador das massas. Reside aí forte influência do cinema revolucionário soviético. No Vietnã, esse cinema esteve associado ao partido vanguardista da classe trabalhadora, que ao longo da luta revolucionária contra o imperialismo e o neocolonialismo creditou aos artistas a função social de multiplicadores das ideologias do partido, nos moldes da concepção do intelectual orgânico, para fazer uso de um conceito criado pelo

filósofo e político italiano, Antonio Gramsci. Por isso não é exagerado dizer que esses cinegrafistas da década de 1945 usaram sua câmera enquanto arma de combate e difusor de valores evolucionários. Contudo, a despeito do cinema ser um veículo moderno, não significa dizer que esses cineastas não dialogavam com a tradição, muito pelo contrário. Um grande exemplo disso foi a iniciativa de Ho Chi Minh em exigir a tradução de clássicos para o vietnamita, como *A Arte da Guerra*, do chinês Sun Tzu, obra pautada no taoísmo que faz uma interessante associação entre filosofia oriental e tática militar.

A FORMAÇÃO DO CINEMA NACIONAL VIETNAMITA

Trinh Mai Diem dividiu o cinema vietnamita em três períodos: 1ª fase (1945-52), em que ocorre a formação do cinema nacional; 2ª fase (1953-1975), momento de construção do cinema nacional; e por fim a 3ª fase (1975-aos dias de hoje), no qual se dá a reunificação nacional e o desenvolvimento completo do cinema nacional. Assim, vamos assinalar os aspectos mais significativos dos respectivos períodos salientados pelo autor.

1º PERÍODO (1945-1952): A FORMAÇÃO DO CINEMA NACIONAL

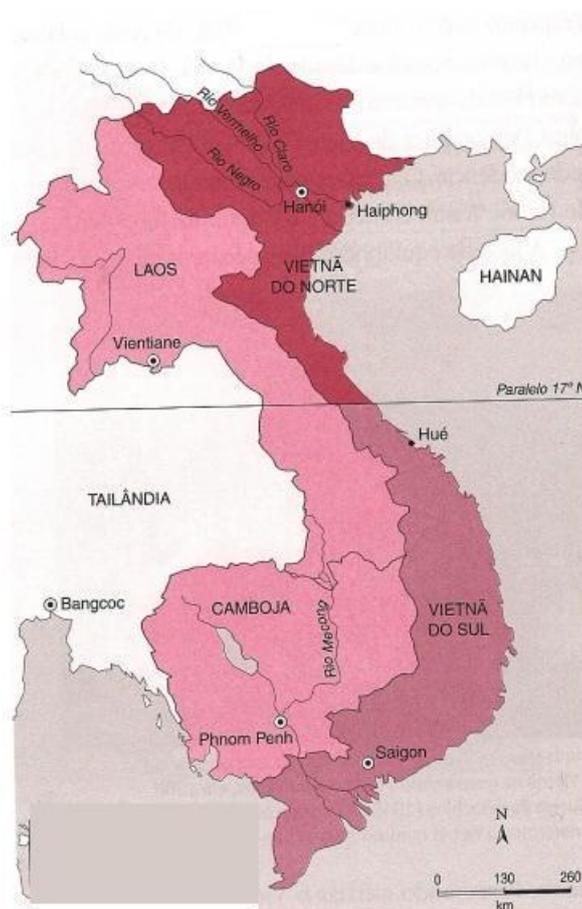
O período foi marcado pela produção de documentários e cinejornais, com destaque para o filme *A declaração de Independência do presidente Ho Chi Minh*, de 2 de setembro, de 1945. De fato, essa obra foi um marco histórico, seguida de filmes igualmente relevantes, como *Atividades da delegação Pham Van Dong em Fontainebleau*, do mesmo período, e a película *A luta de 2500 vietnamitas residentes na França*. Desnecessário dizer que essas obras possuíam uma forte conotação política. Sob condições extremamente precárias cineastas vanguardistas, em 1948, produziram uma série de documentários de guerra, de valor histórico incalculável, como *A batalha de Moc Hoa* e *A batalha de La Nga*. Já nos anos seguintes alguns filmes vietnamitas passam a circular em outros países, como a obra *A vitória de Dong Khe*, exibido em Berlim, em julho de 1950. São dignos de notas outros documentários do período, como *Vitória da área noroeste*, *Defendam nosso país e nossas cidades*, *A vitória em Cao bac Lang*. Mais importante do que reter o nome de todos esses filmes é compreender o conteúdo dos mesmos, pois muitos deles eram uma espécie de propaganda partidária; alguns outros retratavam a vida de trabalhadores e camponeses, e no mais das vezes enfatizavam a resistência à colonização. No que

se refere à qualidade técnica, no dizer de Mai Diem, eram obras bem simples porque produzidas de forma bem precária.

2º PERÍODO (1952-1975): CONSTRUÇÃO DO CINEMA NACIONAL

No segundo período da cinematografia revolucionária vietnamita ocorreu o comprometimento do Estado em relação à produção de filmes, pois, conforme visto anteriormente, Ho Chi Minh assinou o decreto lei, de 15 de março de 1953, criando a *Companhia Estatal de Cinema e Fotografia*. Eis um grande marco para o cinema do Vietnã. Nesse âmbito, há que se destacar o documentário *A vitória de Dien Bien Phu* (1954), que se harmoniza com o evento histórico que assinalou a derrota francesa na região. Sucedâneo ao evento, em 21 de Julho de 1954, houve a Conferência de Genebra, na qual representantes da França e do Viet Minh firmaram um acordo dividindo o país na altura do paralelo 17º N. O acordo estabelecia que em 1956 fossem realizadas eleições em todo o Vietnã para efetuar a unificação. No Norte começou a reconstrução do país, pois se acreditava que o Viet Minh sairia vitorioso nas eleições. No Sul, o imperador Bao Dai, que voltou ao trono com o apoio francês foi deposto. Assim, o Primeiro Ministro, Ngô Dinh Diem, assumiu o poder, aboliu a monarquia e proclamou a República em 26 de outubro de 1955, porém se recusou a realizar eleições livres. À época, a produção cinematográfica do norte se intensificava em prol da unificação do país e da construção socialista por meio da ideologia do Partido Comunista do Vietnã (PCV). Filmes como *Os fluxos de água para Bac-Huang-Hai* são exemplares nesse aspecto, invocando o povo vietnamita a lutar pelo seu destino. A obra ganhou a *Medalha de Ouro* no Festival Internacional do Filme de Moscou, em 1959 (DIEM, 1983, p.9). Outra obra que enfatizava a urgência da unificação nacional é *No mesmo rio* (1959), de forte apelo nacionalista.

Fig. 5



O paralelo 17º N, que dividia os dois Vietnã

Em 1960, realizou-se o 3º Congresso do Partido Comunista, em que se reconheceu cada vez mais o papel das artes para fins políticos. Fizeram-se investimentos em bases técnicas voltadas para as artes e para o cinema, como escolas de formação de atores e a construção de estúdios. Nesse período, igualmente, realizaram-se muitos longa metragens, como *A jovem da praia Sao*, *O jovem soldado*, *O pequeno Kim Dong*, enfim, obras que enfatizavam a participação do cidadão vietnamita na luta contra a colonização francesa. Uma temática recorrente nos filmes desse período era a questão do heroísmo dos soldados vietnamitas, somada à crítica à ocupação norte-americana na Indochina. Outro aspecto ressaltado era a transformação socialista no norte, como a película *A fumaça branca*, *Rio retumbante*, *O casal Luc*, *Um dia santo*. Já os filmes *Tempestade nascente*, *Um grupo de ervas daninhas* e *Dia e noite no paralelo 17* trazem uma crítica direta à intervenção militar norte-americana no país.

Fig. 6



Chúng tôi muốn sống (Queremos viver, 1956), nos filmes do período a temática da guerra era uma constante. Assista ao filme completo em: <https://www.youtube.com/watch?v=JE2RyvUWwgU#t=38>, acesso em: 13.01.2015.

Outras características dessas obras eram o uso da imagem do presidente Ho Chi Minh para o projeto nacional, uma personalidade bem recorrente nos filmes do período, como *Cenas das atividades de Ho Chi Minh* e *O sul em meu coração*. Datam dessa época o advento dos filmes de animação vietnamitas, um gênero que contou com ampla audiência entre os indochineses, como os filmes clássicos *O gatinho* e *A história do herói Giông*. Além do cinema de animação, nesta segunda fase do cinema vietnamita se difunde os documentários científicos, como *O regimento no ataque*, *Algumas instâncias da guerra técnica norte-americana e do genocídio no Vietnã* e *Demarcação de campo* (DIEM, 1983, p. 10).

3º PERÍODO (1975 – ATÉ A ATUALIDADE): A REUNIFICAÇÃO NACIONAL E O COMPLETO DESENVOLVIMENTO

A saída das tropas norte-americanas de Saigon, em 1975, não assinalou uma paz duradoura, pois três anos depois os chineses ocuparam a península, dando início a uma nova guerra. As cifras dos anos de guerra enunciam bem os desafios que o país teria pela frente. Segundo Bão e Ngoc, entre os anos 1965 e 1973 foram 1.435.000 vítimas civis (sem contar os mutilados, enfermos e mortos nas prisões), um milhão de viúvas, 600.000 órfãos, centenas de

mulheres prostituídas, drogados, gangsteres, além de 9 milhões de hectares de florestas queimadas pelas recém inventadas armas químicas do Pentágono. (BÃO & NGOC, 1984, p. 31-32). Em dezembro de 1978, o exército de Pol Pot iniciou uma ofensiva contra as províncias meridionais do Vietnã. Apesar do repúdio das Nações Unidas ao ataque, a China negou-se a se retirar e manteve no país uma ameaça constante.

Apesar do quadro geopolítico conturbado, a produção cinematográfico passou por condições favoráveis. Houve um respectivo aumento da produção, sobretudo, pela melhora das condições materiais e técnicas. É sintomático disso a associação entre a Companhia de Filmes de Hanoi com o Estúdio Geral do Departamento de Cinema e o Estúdio Nguyen Dinh Chieu. Iniciativas como esta possibilita um relativo aumento da produção. O período da reunificação nacional foi marcado pela produção de obras bastante aceitas em festivais, como *Campos desérticos* (*Canh đông hoang*, 1979), ganhador da Lotus de Ouro, e Medalha de Ouro no Festival Internacional de Moscow (1981). Com essa obra, Hông Sên confirmou seu talento como realizador (BÃO & NGOC, 1984, p.34). Outro filme igualmente premiado foi *Quando mamãe estava ausente* (*Me vang nhà*, 1979), ganhador da Lotus de Ouro, em 1980. O filme narra a história de um trabalhador do campo nos anos da guerra. A obra também foi premiada no Festival de Karlovy Vary, em 1980, na República Tcheca.

PRODUÇÃO VIETNAMITA CONTEMPORÂNEA

A produção vietnamita contemporânea ainda conta com o forte controle por parte do Estado, sobretudo, no se refere aos conteúdos dos filmes. Essa intervenção estatal não se restringe somente ao cinema, mas também em relação à mídia como um todo: internet, televisão, radiodifusão e afins. Porém, há algumas produções estrangeiras ambientadas no país, como a premiada obra francesa *L'Amant* (1992), de J.J. Annaud, baseado no livro homônimo de Marguerite Duras, que narra o romance entre uma jovem estudante francesa e um rico homem chinês. Já em relação às obras produzidas por cineastas vietnamitas, destacam-se *Giai cúru than chet* (*Morte no resgate*, 2009), do diretor Nguyen Quang Dung. Há outras obras de peso para o cinema vietnamita contemporâneo, como *Cyclo*, *O raio vertical do Sol*, e o *O cheiro do Papaya verde* (1993), dirigido por Than Anh Hung e indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro por cair no gosto dos telespectadores ocidentais. Além das obras mencionadas, destacam-se alguns

sucessos comerciais, com ampla aceitação no exterior, como *Buffalo Boy*, *Bar Girls*, *The White Silk Dress* e *Muoi*.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A busca de cineastas em realizar uma arte política ou o projeto de um Estado em recorrer ao cinema com o objetivo de propagandear seus preceitos não devem ser vistas como um fenômeno isolado, pois ao longo do século XX ficou mais do que evidente a eficácia do cinema para a mediação de valores. Os filmes de Glauber Rocha põem em evidencia os valores locais, reforçando as manifestações e práticas do povo. Na fala das personagens, nas músicas que pontuam as imagens, nos movimentos bruscos de câmeras, o cineasta fundou uma estética desvinculada dos préstimos do cinema dominante. Já os filmes vietnamitas idealizados por Ho Chi Minh buscam fundar uma nova ideia de Estado Nação, cujos valores estão mais atrelados aos preceitos socialistas.

Os dois estudos de caso mostram que o cinema tanto pode servir para lançar luz ao passado, à guisa de problematização, quanto pode ofuscá-lo, com o intuito de criar uma nova ideologia nacional atrelada à esfera do poder. Quando da criação da academia vietnamita de cinema, o líder do país reinventou tradições reivindicando para o seu Estado a própria paternidade do cinema, o que demonstra o potencial das artes nesse processo. Para os dois cineastas, a história é um mosaico embutido de diferentes tempos históricos, cujo objetivo é repensar politicamente a realidade. Essa representação é encenada através da alegoria, permeada de simbolismos. Há tempos que o olhar eurocêntrico em relação ao chamado Terceiro Mundo impediu que essas nuances cinematográficas fossem compreendidas, já, em época oportuna, esses elementos emergem com grande pujança.

REFERÊNCIAS

ELENA, Alberto. *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 1999.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. V.2. RJ: Paz e Terra, 1981.

GUBERN, Roman; MONTERDE, Jose Enrique; PERUCHA, Julio Perez; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro. *Historia del cine español*. Madrid: Catedra Signo e Imagen, 2006.

SAID, Edward. *O orientalismo*. SP: Cia das Letras, 2007.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. SP: Cosac Naify, 2006.



*Artigo recebido para publicação em 20 de novembro de 2015
Aprovado para publicação em 20 de dezembro de 2015*

COMO CITAR ESTE ARTIGO?

SOUZA, Victor Martins de. Delegação de Vozes e Propaganda Política: Aspectos do Cinema Político de Glauber Rocha e do Cinema Oficial do Vietnã. (Dossiê Estética de resistência no pós-1964). *Revista Temporis [Ação]* (Periódico acadêmico de História, Letras e Educação da Universidade Estadual de Goiás). Cidade de Goiás; Anápolis. V. 15, n. 02, p. 46-64 de 207, jul./dez., 2015. Disponível em:

<<http://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/issue/archive>> Acesso em: < inserir aqui a data em que você acessou o artigo >