



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

MARIA GABRIELLA ALVES DE FARIA

**GUERRA AMERICANA: AS REPRESENTAÇÕES DA GUERRA DO VIETNÃ NO
CINEMA VIETNAMITA**

SEROPÉDICA
2026





MARIA GABRIELLA ALVES DE FARIA

GUERRA AMERICANA: AS REPRESENTAÇÕES DA
GUERRA DO VIETNÃ NO CINEMA VIETNAMITA

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Ciências Sociais da
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro,
como requisito parcial para a obtenção do grau
de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Hoelz

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

FF224g Faria, Maria Gabriella Alves de, 2002-
Guerra Americana: as representações da guerra do
Vietnã no cinema vietnamita / Maria Gabriella Alves
de Faria. - Seropédica, 2026.
141 f.

Orientador: Maurício Hoelz. Tese(Doutorado). --
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro,
Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais, 2026.

1. cinema. 2. sociologia. 3. guerra do Vietnã. I.
Hoelz, Maurício, 1986-, orient. II Universidade
Federal Rural do Rio de Janeiro. Programa de Pós
Graduação em Ciências Sociais III. Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

MARIA GABRIELLA ALVES DE FARIA

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre**, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Área de Concentração em Ciências Sociais.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 04/03/2026

Documento assinado digitalmente
 **MAURICIO HOELZ VEIGA JUNIOR**
Data: 10/07/2026 10:26:39-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Maurício Hoelz Veiga Júnior. Dr. UFRRJ (orientador)

Documento assinado digitalmente
 **ANDRE VEIGA BITTENCOURT**
Data: 10/07/2026 10:33:56-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

André Veiga Bittencourt. Dr. UFRJ

Documento assinado digitalmente
 **SABRINA MARQUES PARRACHO SANT ANNA**
Data: 11/07/2026 00:06:22-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Sabrina Marques Parracho Sant Anna. Dra. UFRRJ

Dedico esta dissertação a todos os pesquisadores que escolheram
objetos de estudo pouco convencionais e distintos, que ousaram
percorrer caminhos diferentes e às vezes solitários.
Dedico também ao Sudeste Asiático, que está mais perto da América
Latina do que poderíamos imaginar.

AGRADECIMENTOS

Pierre Schoendoerffer, depois de lutar na Guerra da Indochina e gravar “Dien Bien Phu”, disse aos vietnamitas que o Vietnã era sua terra também, pois ele havia lutado lá, deixando seu suor e seu sangue ali. Obviamente eu não fiz tudo isso, mas confesso que deixei muitas lágrimas e amigos no Vietnã quando fui embora, depois de três meses de pesquisa de campo. Por isso, eu tenho muita gente a agradecer aqui.

Para começar esses agradecimentos, preciso imensamente dizer obrigada as principais pessoas que me ajudaram nessa aventura: meus pais e meu orientador.

Aos meus pais, Ana e Francisco, porque não só financiaram minha viagem, mas acreditaram que ir para o outro lado do mundo seria uma boa ideia e não mediram esforços para me dar tudo que eu precisava para que esse mestrado fosse concluído. É muita sorte ter um alicerce familiar estável: pais amorosos, uma irmã engraçada chamada Camilla e minha gatinha Malásia.

Ao meu orientador, Maurício, que me ajudou para que essa incrível viagem pudesse ter sido possível no Mestrado e que me deu o tempo e a liberdade que eu precisava para completar essa pesquisa. Obrigada principalmente por acreditar nas minhas ideias!

Também preciso agradecer mil e uma vezes ao meu grande companheiro, Jorge, que me deu forças quando eu não tinha e que sempre me fez lembrar de quem eu sou durante esse processo tão transformador. Obrigada por sempre estar aqui.

Além desses agradecimentos, há uma série de pessoas que conheci ao redor do mundo que contribuíram para que eu concluísse essa pesquisa. Nessa dissertação, há um pouco de cada um de vocês e sou incapaz de citar todos os nomes.

A todos os meus amigos que fiz em Hanói, que me fizeram ter as melhores experiências possíveis e que me mostraram um mundo que eu nem sabia existir. Há muitos de vocês, mas gostaria de agradecer em especial a Thu e Thuy. Vocês estão no meu coração!

A todos os meus amigos de Saigon também, que me receberam no Sul do Vietnã como se eu já fosse tão vietnamita quanto vocês: Huyền Võ, Ý Truong, Ngọc e Vĩ. A receptividade e a gentileza que vocês possuem é impossível de colocar em palavras.

Um agradecimento também mais do que especial e sincero ao diretor e professor Nguyễn Hồng Quân, que me concedeu informações muito importantes sobre o cinema vietnamita em nossas conversas e me ajudou a acessar o arquivo do Vietnam Film Institute. Sem você, meu processo de pesquisa teria sido muito mais difícil. Muito obrigada por tudo!

Agradeço também ao pessoal do TPD, já que foi um privilégio enorme participar do evento de cinema “Like the Moon in a Night Sky 2025” e ver tantos filmes e conhecer tanta

gente. E ao pessoal do Vietnam Film Institute pelo acesso ao seu acervo, o que foi fundamental para que a pesquisa se concretizasse.

Por fim, um agradecimento especial ao meu psicólogo, Vinícius, que me ajudou a manter a sanidade enquanto eu escrevia essas páginas; às amigas que fiz no Mestrado, Laís e Aleixa, que tornaram tudo mais divertido; e aos amigos da área do cinema, que são muitos, mas em especial o Júlio, com quem sempre é um prazer conversar!

O caminho na pós-graduação às vezes é muito solitário. E eu que sempre me senti tão sozinha, hoje tenho muitas pessoas a agradecer.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

"Quando jovem, eu tinha uma paixão por mapas. Olhava a América do Sul, a África e a Austrália por horas, me perdia nas glórias da exploração. Naquele tempo ainda havia muitos espaços em branco sobre a terra e quando via algum que me parecia especialmente convidativo (embora todos pareçam ser), colocava meu dedo sobre ele e dizia: 'Quando eu crescer, irei até lá'.."

(Coração das Trevas, de Joseph Conrad)

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo analisar como o discurso cinematográfico representou a Guerra do Vietnã em três obras centrais do cinema vietnamita do pós-guerra: *The Little Girl of Hanoi* (1974), *Abandoned Field: Free Fire Zone* (1979) e *When the Tenth Month Comes* (1984). A partir dessas obras, busca-se compreender o que suas representações revelam sobre o campo social e político da sociedade vietnamita e como essa sociedade em específico enxergava a guerra contra os americanos. O estudo propõe-se, assim, a investigar uma contra-representação da Guerra do Vietnã, considerando que as imagens hegemônicas sobre o conflito são, majoritariamente, aquelas produzidas por Hollywood, imagens que tendem a retratar o Vietnã de maneira estereotipada e alinhada a perspectivas ocidentais. Para atingir esse objetivo, estabelece-se um diálogo entre Sociologia e Cinema, mobilizando a metodologia de Pierre Sorlin para compreender as interpenetrações entre obra fílmica e contexto social, estudando o presente conjunto de filmes para entender quais “pontos de fixação” podem ser vistos entre as obras e o que isso pode significar de forma sociológica. As contribuições de Ismail Xavier e Graeme Turner também se fazem importantes, pois permitem analisar as narrativas cinematográficas a fim de identificar como elementos sociais, políticos e culturais se estruturam e se manifestam dentro do discurso cinematográfico. Portanto, pode-se dizer que a presente dissertação é uma tentativa de, mesmo que minimamente, mostrar como as contra-representações de um conflito e o cinema terceiro mundista podem ser úteis para entender a realidade dos conflitos históricos, não porque representam mais a realidade do que outros cinemas e perspectivas, mas porque, sua análise, ignorada até então, horizontaliza e diversifica as narrativas de uma mesma história.

Palavras-chave: Cinema; Guerra do Vietnã; Sociologia; Orientalismo.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze how cinematic discourse represented the Vietnam War in three central works of postwar Vietnamese cinema: *The Little Girl of Hanoi* (1974), *Abandoned Field: Free Fire Zone* (1979), and *When the Tenth Month Comes* (1984). Through these films, the study seeks to understand what their representations reveal about the social and political landscape of Vietnamese society, and how this specific society perceived the war against the Americans. The research thus proposes to investigate a counter-representation of the Vietnam War, considering that the hegemonic images of the conflict are predominantly those produced by Hollywood-images that tend to portray Vietnam in a stereotypical manner and from Western-aligned perspectives. To achieve this goal, the dissertation establishes a dialogue between Sociology and Cinema, drawing on Pierre Sorlin's methodology to explore the interpenetrations between filmic works and their social context, examining the selected films to identify the "points of fixation" that emerge between them and what these may signify sociologically. The contributions of Ismail Xavier and Graeme Turner are also central, as their approaches enable an analysis of film narratives that reveals how social, political, and cultural elements are structured and expressed within cinematic discourse. Therefore, this dissertation is a modest attempt to demonstrate how counter-representations of a conflict, as well as Third World cinema, can be valuable for understanding the realities of historical conflicts. This is not because they represent reality more faithfully than other cinemas or perspectives, but because their analysis, which has been largely overlooked, helps to horizontalize and diversify the narratives surrounding the same historical event.

Keywords: Cinema; Vietnam War; Sociology; Orientalism

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I - UMA BREVE PERSPECTIVA SOBRE O VIETNÃ E O CINEMA VIETNAMITA	24
CAPÍTULO II - THE LITTLE GIRL OF HANOI	41
CAPÍTULO III - ABANDONED FIELD: FREE FIRE ZONE	62
CAPÍTULO IV - WHEN THE TENTH MONTH COMES	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120
ANEXO I - Lista de filmes sobre a Guerra do Vietnã, Guerra da Indochina e Guerra Vietnamita-Cambojana	123

INTRODUÇÃO

A história das sociedades humanas pode ser contada como uma história de guerras. A guerra e a preparação para a guerra funcionaram como o motor principal da formação e da transformação dos estados, inclusive do moderno estado nacional (TILLY, 1996), ao levar os governantes a esforços contínuos de extração de recursos e ao desenvolvimento de estruturas administrativas duráveis. O sociólogo Charles Tilly aponta que, ao longo do milênio que se estende de 990 d.C. a 1990 d.C., a guerra foi a atividade dominante dos estados europeus. E a Guerra do Vietnã (1955-1975) foi o primeiro grande conflito a ser acompanhado cotidianamente pela televisão, sobretudo nos Estados Unidos, num momento em que a TV se tornava o principal meio de comunicação de massa. Por anos a fio, as cenas de destruição e morte nesse país asiático até então ignorado pelo Ocidente se tornaram comuns na mídia ao redor do mundo, sendo mobilizadas das mais variadas formas, como peças de propaganda política ou como bandeiras em manifestações pela paz. Essa presença cotidiana fez da guerra mais do que um conflito militar, mas também um produto audiovisual formatado pela lógica do espetáculo e uma batalha pela opinião pública mediada por imagens.

Se a TV mostrou a guerra no calor dos acontecimentos, foi o cinema o responsável por contar versões de sua história durante e depois, traduzindo o trauma recente e fabricando sua memória no longo prazo. A inserção do cinema no processo de produção simbólica industrializada exponenciou o poder de disseminação das imagens e representações em escala planetária (SHOHAT & STAM, 2006). Quando falamos em cinema e Vietnã, o que geralmente se impõe ao imaginário da maioria das pessoas não são as narrativas produzidas pelo próprio país, mas sim aquelas elaboradas pelos olhares das potências imperiais estrangeiras. De um lado, temos as grandes produções hollywoodianas que transformaram a Guerra do Vietnã em um dos principais gêneros bélicos do século XX, como *Platoon* (1986), de Oliver Stone, e *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola. De outro, o olhar colonial francês se encarregou de retratar o Vietnã como cenário exótico, palco de histórias de amor, épicos românticos, a exemplo de *O Amante* (1992), de Jean-Jacques Annaud, e *Indochina* (1992), de Régis Wargnier. Essas narrativas, ainda que diversas, partilham um mesmo traço: são construções externas, que traduzem o Vietnã a partir de um repertório de “tropos do império” (SHOHAT & STAM, 2006). Essa retórica atinge sobretudo os países do Sul Global, que são constantemente vistos a partir de uma perspectiva hegemônica eurocêntrica ou americanizada que recicla mitologias imperiais, como os estudos decoloniais já nos mostram há tempos, em especial Said (2008) e seus estudos sobre o Orientalismo.

É justamente nesse ponto que esta pesquisa se insere: investigar os filmes de diretores vietnamitas sobre a Guerra do Vietnã como forma de compreender quais imagens e discursos o próprio Vietnã produziu sobre si mesmo, e, ao mesmo tempo, propor uma descolonização do olhar da Sociologia do Cinema, deslocando seu foco tradicional do eixo euro-americano para um diálogo mais descentrado com o Sudeste Asiático. Dessa maneira, a pesquisa busca analisar o discurso cinematográfico do cinema vietnamita para identificar como suas representações da guerra traduzem na forma artística a matéria histórica de sua sociedade e forjam sentidos de pertencimento e identidades coletivas – “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 2008). Em toda representação, como lembra Benedict Anderson, tão revelador quanto o que se lembra e mostra, é o que se escolhe esquecer, invisibilizar ou apagar. Assim, propomos examinar as figurações sociais da Guerra do Vietnã no cinema vietnamita tendo como contraponto as representações construídas por Hollywood.

É muito importante mencionar que, para além das reverberações sociais mais óbvias que o cinema ocasiona em uma sociedade e no mundo, como na criação de estereótipos e na exotização do outro, por exemplo, também há as formulações de traumas sociais (ALEXANDER, 2004). Certos eventos históricos são muito mais elaborados do que outros, e a forma como esse eventos históricos é elaborada se faz muito importante, já que o cinema também se faz como um espaço de disputa da memória. O que é lembrado e como é lembrado são pontos-chave para entender os discursos que o cinema cria, omite e expande para o mundo. Logo, ao termos os filmes norte-americanos como narrativas muito famosas em detrimento dos filmes vietnamitas, temos também uma formulação específica sobre o que foi o trauma social da Guerra do Vietnã, temos uma visão específica e uma memória seletiva sobre a forma como compreendemos esse evento histórico. É justamente por isso que investigar outras formulações sobre o que foi essa guerra – dessa vez do ponto de vista vietnamita – é tão importante.

O sentido crítico deste estudo se baseia também nas formulações de bell hooks sobre o que ela chama de “olhar opositivo” para se referir à possibilidade de transformar o ato de ver em um gesto político de resistência. Em seu célebre ensaio “The Oppositional Gaze: Black Female Spectators” (1992), hooks descreve como a espectadora negra, historicamente excluída das representações e da posição legítima de espectadora, reivindica o direito de olhar de volta – de recusar a identificação com as imagens hegemônicas e de construir uma interpretação insurgente das visualidades produzidas pelo poder. A contrapelo de um longo histórico de ser sempre representado pelo Ocidente – pelo colonialismo francês e pelo orientalismo militarizado norte-americano –, o cinema vietnamita elaborou simultaneamente

narrativas visuais que invertem a direção desse olhar, formalizando a experiência histórica do país em termos próprios. Assim, os filmes vietnamitas aqui analisados lançam a seu modo um “olhar opositivo” marginal e subalterno, ao produzirem contra-visualidades que tensionam o regime de visibilidade sobre seu próprio povo difundido pela retórica dos filmes dos Estados Unidos. Para uma pesquisadora brasileira, essa abordagem implica também adotar uma espécie de ética do olhar que reconhece o poder epistêmico do outro, possibilitando um diálogo Sul-Sul que descoloniza, simultaneamente, o ver e o saber.

Para que esse objeto de pesquisa fosse construído, o processo foi longo. Minha pesquisa de Iniciação Científica me deu as bases para compreender mais sobre o universo cinematográfico a respeito da Guerra do Vietnã. Em minha monografia, busquei analisar as representações do Vietnã e dos vietnamitas em um conjunto de célebres filmes norte-americanos sobre a Guerra do Vietnã e suas consequências produzidos nas décadas de 1970 a 1990. A investigação me levou a encontrar, na comunidade de cinéfilos da Letterboxd, uma lista em construção que se propunha a catalogar todos os filmes já feitos sobre as Guerra da Indochina, Guerra do Vietnã e Guerra Cambojana, conflitos quase inseparáveis quando se tem em vista a história do Vietnã. A partir dessa lista, a fim de mapear o tema da pesquisa, me dediquei a tabular os dados de cada filme: ano, país de produção e título; bem como verificar a procedência de cada título incluído na lista e pesquisar outros títulos que pudessem não ter sido inseridos, como produções mais novas (ver Anexo I). Até o fim de 2025, consegui identificar 597 produções lançadas que representam, de forma direta ou indireta, as guerras em questão (Indochina, Vietnã e Camboja). Dessas produções, especificamente sobre a Guerra do Vietnã, pelo menos 303 são norte-americanas e 33 foram realizadas pelos Estados Unidos em parceria com outros países. Já em relação às produções vietnamitas, foram encontrados 60 títulos feitos apenas pelo Vietnã e outras 22 obras feitas em parceria com outros países. Assim, se tomarmos apenas obras feitas por cada um dos países, nos deparamos com 303 filmes norte-americanos contra 60 vietnamitas; o que mostra, de longe, a desigualdade quantitativa de representações sobre a Guerra do Vietnã e a hegemonia das produções de Hollywood ao passar dos anos. Esse volume discrepante, como é de se supor, também possui distribuição e capilaridades bastante distintas no circuito internacional de cinema, o que, no entanto, vai além do escopo desta pesquisa demonstrar.

A partir desse extenso material empírico busquei recortar o objeto da pesquisa com base em dois critérios fundamentais. O primeiro é que os filmes selecionados tivessem sido realizados no mesmo período das principais produções hollywoodianas (décadas de 1970 e 1980), o que permitiria evidenciar o contraste entre os dois discursos cinematográficos. O

segundo é que o *corpus* da análise fosse composto por filmes com repercussão relevante no seu contexto histórico e além. Isso esbarrava na dificuldade de obter dados – inexistentes ou inacessíveis – sobre bilheterias e distribuição dos filmes que funcionassem como indicadores de impacto. A recuperação de dados sobre a circulação desses filmes em festivais de cinema e prêmios recebidos, contudo, se mostrou uma alternativa viável e profícua. Além disso, ao aprofundar minhas leituras sobre o tema, me dei conta de que determinados filmes receberam mais atenção da fortuna crítica especializada, o que sugeria sua maior relevância. Por conseguinte, visando abranger os vários ângulos da guerra e suas representações, a pesquisa selecionou para análise os filmes *The Little Girl of Hanoi* (*Em Bé Hà Nội*, 1974), *Abandoned Field: Free Fire Zone* (*Cánh Đồng Hoang*, 1979) e *When the Tenth Month Comes* (*Bao Giờ Cho Đến Tháng Mười*, 1984)¹, os quais são também, por coincidência, os únicos filmes premiados em festivais internacionais à época, o que será comentado nos capítulos dedicados a cada filme.

Little Girl of Hanoi (1974), dirigido por Hải Ninh, foi uma das primeiras produções cinematográficas que marcou o período, contando a história de uma pequena garota à procura de seu pai, um soldado do Exército do Povo do Vietnã (EPV), em meio à maior campanha de bombardeios feita durante o conflito, conhecida como Operação Linebacker II, em que a cidade de Hanói, no ano de 1972, foi devastada pelo poderio bélico norte-americano. De acordo com Bodemer (2021), o que pode explicar a popularidade do filme de Hải Ninh entre os telespectadores vietnamitas é o fato de que seu lançamento ocorreu logo após o fim da guerra, sendo recebido quase como uma ode ao que o povo vietnamita suportou e perdeu, em especial os cidadãos comuns. Em relação a *Abandoned Field: Free Fire Zone* (1979), dirigido por Nguyễn Hồng Sến, o estudo de Nguyen (2009) mostra que essa produção fílmica foi feita após a vitória do Vietnã sobre o Camboja, que invadiu o país diversas vezes em 1977. Como a televisão e a mídia eram controladas pelo Estado, a obra pode ter sido uma forma de mobilizar o povo vietnamita contra o país vizinho ou de enaltecer sua resiliência, já que o filme narra a história de uma família que vive em uma zona úmida e precisa manter as linhas de comunicação dos Viet Minh contra a perseguição incessante dos helicópteros norte-americanos. Por fim, *When the Tenth Month Comes* (1984), dirigido por Dang Nhat Minh, foi o primeiro filme vietnamita a ser lançado no Ocidente após a Guerra do Vietnã. A trama gira em torno do sofrimento de uma simples mulher que perde seu marido no

¹ Deixo aqui os títulos em inglês e vietnamita, porém, ao longo da dissertação, os filmes serão mencionados apenas a partir do título em inglês. Essa escolha se deu pelo fato de que não existem traduções oficiais para o português e, também, porque a tradução em inglês, mais difundida internacionalmente, permite uma identificação mais ampla por parte do público.

pós-guerra, quando os cambojanos invadem o Sul logo após a rendição dos americanos. A viúva não consegue contar a verdade ao filho e ao seu sogro doente, o que desencadeia um drama a partir do luto e do sofrimento cotidiano das famílias vietnamitas que liga e separa as diferentes gerações e conflitos. Ao figurarem a relação entre sofrimento social e identidade coletiva de formas históricas específicas à sociedade vietnamita, esses três filmes permitem perceber o papel sociológico das narrativas cinematográficas na construção cultural do trauma causado pela Guerra Americana, como os vietnamitas a denominam. Vale também adicionar que embora *When the Tenth Month Comes* não se encaixe necessariamente como um filme sobre a Guerra do Vietnã de forma direta, o filme se faz indispensável aqui ao retratar o pós-guerra doloroso que o Vietnã teve que passar após a vitória contra os Estados Unidos, além de ser uma trama que mostra de forma muito bem construída o histórico de guerras e como elas afetam o país, tornando-se, assim, um filme chave para compreender as representações vietnamitas do conjunto de guerras que se deu no país e, por sua vez, para compreender a guerra contra os norte-americanos.

Cinema e sociedade

A abordagem metodológica adotada para realizar uma sociologia do cinema vietnamita investigando as formas de representação simbólica da Guerra do Vietnã a partir de três filmes que constroem narrativas distintas, mas convergentes, desse evento traumático consiste numa tentativa de pensar o social como um princípio que estrutura a forma do texto cinematográfico, dialogando com algumas referências fundamentais desse campo de pesquisa.

Como se sabe, o cinema, em sua própria essência, constitui-se como uma arte da construção e da manipulação, uma fabricação estética que, ainda que dotada de sofisticação, opera sempre no terreno da ilusão e da “mentira”. Segundo David Bordwell e Kristin Thompson (2013), um filme “resulta de uma combinação de limitações históricas e escolhas deliberadas”. Essas limitações, contudo, não se restringem apenas às condições técnicas ou materiais da produção cinematográfica, como restrições de orçamento ou a ausência de determinados recursos em uma época específica. Elas também se inscrevem nos horizontes sociais e culturais do contexto histórico. É nesse sentido que podemos compreender, por exemplo, a impossibilidade de um olhar descolonizado em alguns cineastas que buscaram representar o “exótico”, reproduzindo, ainda que de forma não intencional, as hierarquias coloniais de seu tempo. Essa “não-intencionalidade” é apontada por Antonio Candido no imbricamento entre real e social na literatura: “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na

constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2006, p. 14). O contexto histórico influencia cada escolha deliberada de um diretor – a montagem, a definição de um tema, a decupagem etc. –, de modo que a obra filmica se torna um discurso, imbuído de um material que interessa à Sociologia. Assim, o cinema não é apenas um produto artístico, mas também uma linguagem que traduz dinâmicas sociais.

Por exemplo, o expressionismo alemão não é apenas um estilo cinematográfico, mas já foi interpretado como uma forma de uma sociedade em transformação/formação. Como Kracauer (1988, p. 17-9) argumenta, ele prenunciou o surgimento do nazismo ao representar visualmente a desordem e a alienação social, “especialmente naquelas informações superficiais quase imperceptíveis que formam uma parte essencial da linguagem do cinema”. Por conta disso, “os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de uma maneira mais direta do qualquer outro meio artístico”, uma vez que “nunca são produto de um indivíduo” e “são destinados, e interessam, às multidões anônimas”.

Logo, o discurso cinematográfico, o discurso da obra e cada um de seus pormenores se fazem o objeto da Sociologia quando se estuda um filme ou um conjunto de filmes (TURNER, 1997, p. 82-83). A dimensão social se encontra no “modo como a história é contada, modulada, representada”. É também nessa dimensão que vemos a especificidade cultural do filme, “onde podemos diferenciar os discursos dominantes de uma cultura daqueles que ocorrem em outra”. Por isso, para Turner (1997), a obra filmica é como algo que está construindo e representando seus códigos de realidade através da cultura da qual faz parte, a partir de sistemas de significação próprios; criando e refletindo sobre a cultura, mas também sendo produzido por ela. Entre reflexo ou construção, é no discurso e na forma como a obra filmica se projeta que achamos o material do sociólogo.

Em *Os quadros da experiência social*, Goffman (2012) se concentra em entender como os indivíduos chegam à definição do que é real e do que não é na vida em sociedade. As experiências que temos cotidianamente são organizadas em quadros (*frames*), segundo Goffman (2012). Esse conceito está ligado a um conjunto de “definições de situações que governam eventos sociais e nosso envolvimento subjetivo neles”, sendo que tudo depende da realidade em que o indivíduo está inserido. Nas palavras do sociólogo:

“As definições de uma situação são elaboradas de acordo com os princípios de organização que governam os acontecimentos – pelo menos os sociais – e nosso envolvimento subjetivo neles; quadro é a palavra usada para se referir a esses elementos básicos que sou capaz de identificar ... a expressão “análise de quadros” é um slogan para referir-me ao exame, nesses termos, da organização da experiência (GOFFMAN, 2012, p. 34).

Isso significa que aquilo que os quadros organizam está intimamente ligado ao modo como agimos em sociedade. Goffman (2012) afirma que os jornais e as mídias são meios poderosos de enquadramento da sociedade capazes de afetar a vida coletiva, pois é “nas narrativas engendradas pelos frames que se fortalecem as crenças sobre o funcionamento do mundo” (GOFFMAN, 2012, p. 15). Significativamente, no cinema também chamamos de quadros/frames/planos a forma pela qual a decupagem de uma narrativa fílmica é feita. Os planos organizam a obra e definem o motivo das coisas acontecerem de uma determinada forma e não de outra. E como Carrière (apud BUSSOLETTI & ALVES, 2015, p. 148) argumenta, “a memória das imagens é muito superior à memória das palavras, o que permite a lembrança de uma cena muito tempo depois de suas falas já terem sido completamente apagadas”.² Os filmes moldam, inegavelmente, os quadros da nossa experiência na vida social, enquadrando a forma como percebemos o “outro” ou uma cultura específica e a realidade. A imagem cinematográfica é uma construção mediada pela câmera, que reconstrói hierarquias através de ângulos e profundidade, e utiliza a montagem para criar sentidos que não são neutros. A impressão de “verdade” sentida pelo espectador advém do fato de o filme confirmar conhecimentos prévios ou traduzir visualmente o que já era aceito socialmente. O espectador tende a acreditar na veracidade do que vê, ignorando que o cinema opera por meio de ilusões deliberadas e manipulações da memória, como aponta Paulo Menezes (2017). A própria história do discurso cinematográfico pode ser vista, como propõe Ismail Xavier (2008), como um percurso que transita entre a busca pelo realismo ilusionista (transparência) e a constante reivindicação de que a imagem é uma construção mediada, devendo, portanto, expor sua própria natureza formal (opacidade). A crítica moderna frequentemente se volta contra a transparência, percebida como uma mistificação que oculta o trabalho ideológico por trás da representação.

É por isso que destrinchar um filme a partir de seus elementos narrativos, visuais e sonoros implica compreender que nenhuma escolha é neutra: o enquadramento, a montagem, os diálogos, os silêncios, a trilha sonora ou mesmo as cores constituem recursos mobilizados para produzir sentidos particulares, delinear atmosferas específicas e direcionar o olhar do espectador. Nesse sentido, Pierre Sorlin defende que cabe à sociologia do cinema estudar “a forma pela qual essa história se transforma em história no filme, no limite, os valores que orientam a construção da narrativa para que ela se desdobre dessa forma e não de outra” (MENEZES, 2017, p. 24). Todos esses elementos formais do discurso ajudam o filme a ser

² Um ponto curioso nesse sentido é que muitas pessoas que veem os filmes norte-americanos sobre a Guerra do Vietnã acreditam que os Estados Unidos ganharam a guerra.

um “campo de incidência” de ideologias, discursos e objetivos socioculturais e políticos (XAVIER, 2008). Mergulhar na “linguagem secreta” do cinema, como diz Carrière, é reconhecer o caráter duplo dessa arte: ilusão e verdade, invenção e realidade, espetáculo e discurso. É nesse duplo registro que a sociologia do cinema encontra seu campo de investigação, abrindo espaço para entender como sociedades distintas constroem, por meio da ficção fílmica, representações de si mesmas ou dos outros e do mundo em que habitam. Dito isso, o cinema nunca é apenas entretenimento, nem quando é intencionalmente feito para isso.

Sorlin (1985, p. 43, tradução nossa)³ afirma que a obra cinematográfica “abre perspectivas sobre o que uma sociedade confessa de si mesma e sobre o que nega”. Isso significa que cinema e ideologia andam lado a lado; o discurso é, em essência, o material que a sociologia precisa analisar, pois é ali que as ideologias se formam. Sorlin (1985, p. 21, tradução nossa) define ideologia como “o conjunto dos meios e das manifestações pelas quais os grupos sociais se definem, se situam uns em relação aos outros e asseguram suas relações. Não existiria uma ideologia, mas somente expressões ideológicas, entre as quais se contariam, hoje, os filmes”.⁴ Com isso em mente, poderíamos pensar no “papel da produção cinematográfica na perpetuação de uma instância ideológica, a força de inculcação dos modelos fílmicos, o lugar do cinema na evidenciação ou na distorção dos conflitos.”⁵

No entanto, observar essa transformação do social em discurso não é possível em um único filme de uma vez, mas sim em conjuntos fílmicos de obras da mesma época, isso porque, de acordo com o autor, o filme isolado corre o risco de ser interpretado como mera exceção ou como expressão individual de um diretor. Quando analisamos conjuntos de filmes de um mesmo período histórico, o que emerge é um repertório compartilhado de formas, temas e discursos que ultrapassam o ponto de vista singular de um diretor e que revela algo da própria sociedade que os produziu. Assim, o cinema interessa à sociologia não porque “reflete” diretamente a realidade, mas porque coloca em cena – não apenas no tema, mas também na forma – tensões, valores e imaginários sociais que circulam em dado momento histórico. É a partir do que ele escolhe mostrar ou omitir e do modo como organiza o tempo e espaço que o social se deixa ver atuando – no duplo sentido de ação e representação. Portanto, estudar os conjuntos fílmicos significa também interrogar as regularidades, as repetições, as

³ “abre perspectivas sobre que una sociedad confiesa de sí misma y sobre lo que niega”

⁴ “el conjunto de los medios y de las manifestaciones por los cuales los grupos sociales se definen, se sitúan los unos ante los otros y aseguran sus relaciones. No existiría una ideología, sino solamente expresiones ideológicas, entre las cuales se contarían, hoy, las películas.”

⁵ “el papel de la producción cinematográfica en la perpetuación de una instancia ideológica, la fuerza de inculcación de los modelos fílmicos, el lugar del cine en la puesta en evidencia o en la tergiversación de los conflictos.”

ausências e os silêncios que estruturam o horizonte ideológico de uma determinada época. Cada filme codifica o social de e em uma forma, e um conjunto de filmes pode revelar padrões e dilemas de uma sociedade.

Afinal, a matéria histórica constitui o solo sobre o qual se dá a construção fílmica (XAVIER, 2013). É a partir dessa metodologia que poderemos observar o imbricamento entre processo social e forma, entendendo como os filmes se constituem a partir de seu contexto histórico; o que revelam e ocultam sobre a Guerra do Vietnã, no caso, a partir de suas representações e o que trazem à tona e recalcam sobre a sociedade vietnamita por meio dos discursos de seus filmes.

Vale também mencionar que essa metodologia leva em conta, embora não como objeto de uma análise imanente, o horizonte das demais produções feitas na mesma época, por isso o recorte temporal de filmes feitos entre 1970 e 1990 é relevante a fim de se compreender as escolhas estilísticas e narrativas em relação ao repertório disponível naquele contexto. Tal abordagem também permite investigar camadas de significação com que o cinema opera que vão além da narrativa explícita. Assim, os conceitos de “zonas de validação” e “pontos de fixação”, conforme desenvolvidos por Sorlin (1977), são fundamentais para compreendermos como um dado grupo homogêneo de filmes encenam mentalidades e preconceitos sociais de forma implícita, por meio de elementos e representações que se repetem com variações.

As “zonas de validação” são esses conjuntos fílmicos que transmitem uma representação de uma época e tornam possível perceber quais são as questões que se colocam como socialmente disseminadas - o que é visível em certa época e, ao mesmo tempo, o que ela obscurece e torna invisível. Esse conjunto pode ser utilizado para verificar a organização do cinema nesse determinado contexto e verificar se o problema em análise se expressa em outros filmes, emoldurando uma zona de validação. Já os pontos de fixação são problemas ou fenômenos que aparecem regularmente em séries fílmicas homogêneas, caracterizando-se por alusões, repetições e uma insistência particular da imagem ou de um efeito de construção, mesmo quando não estão diretamente implicados na visão central da obra. Diferente dos “temas”, que são explícitos e ligados à conjuntura imediata (como o desemprego ou a guerra), os pontos de fixação referem-se a esquemas de classificação que funcionam de maneira implícita, sem nunca serem objeto de um debate direto. A principal característica desses pontos é a sua estabilidade ao longo de grandes períodos. Eles formam uma espécie de fundo de reserva de impressões, a priori, expectativas e preconceitos comuns tanto aos realizadores quanto à maioria dos espectadores, sinalizando a lógica social que rege a percepção de uma determinada época. Por serem implícitos, eles traduzem o “não dito” de uma sociedade,

revelando o que é aceito como natural, evidente ou normal. Nesse sentido, Paulo Menezes propõe o termo *representificação* para dar conta de como o cinema torna presente algo que está ausente, fundindo o imaginário com a percepção do real. Em última análise, o cinema fala menos sobre o objeto retratado e mais sobre a visão de mundo e os valores de quem o produz. Um exemplo de pontos de fixação podem ser os próprios filmes norte-americanos sobre a Guerra do Vietnã e suas convergências na construção do vietnamita e do Vietnã, como a representação das mulheres como prostitutas ou dos vietnamitas em geral usando apenas o tradicional chapéu cônico. O exemplo de Sorlin em *Sociologia del Cine* (1985) se refere ao neorrealismo italiano, em que os filmes tinham mais foco nas ruas e carros do que nos locais domésticos, como dentro das casas. O mesmo também pode ser pensado para a forma dos filmes mudos do Expressionismo Alemão, analisados por Kracauer (1988) e já citados aqui. Em suma, as “zonas de validação” e os “pontos de fixação” são aparatos teóricos para que o sociólogo do cinema consiga filtrar, analisar e esmiuçar as obras à sua disposição. Como Sorlin (1985, p. 245) explicita, os filmes são proposições da sociedade e o pesquisador precisa compreender como essas proposições são formadas, e isso envolve encarar os mínimos detalhes da construção filmica.

Portanto, vemos que a sociologia do cinema não se resume a uma aplicação de categorias sociológicas a filmes ou de uma simples crítica sociológica, mas se constitui como um campo que exige sensibilidade teórica, rigor metodológico e atenção à especificidade da linguagem cinematográfica. Através das imagens em movimento, podemos acessar dimensões do social que dificilmente se deixam captar por outros meios. De qualquer forma, o estudo sociológico dos filmes, como visto, é fundamental para percebermos como uma sociedade se vê e interage com as mudanças sociais, justamente por tomar o filme não como um “espelho” ou um documento ilustrativo, mas como uma forma específica de organização estética na qual o social se torna estrutura. O ponto decisivo é deslocar a pergunta sobre o que o filme diz sobre a sociedade para como a sociedade está inscrita na forma do filme. Isso implica examinar como montagem, enquadramento, *mise-en-scène*, pontos de vista de narração, uso do som e da temporalidade compõem formas que internalizam dinâmicas sociais. A análise deixa de ser ilustrativa e passa a ser imanente: busca compreender como as tensões históricas de uma formação social específica se transformam em procedimentos narrativos, escolhas estéticas e regimes de representação. O cinema, assim, não apenas “fala” da sociedade – ele a reorganiza simbolicamente em sua própria forma.

Sinopse

Como pesquisadora, adentrei o universo de filmes vietnamitas e a cultura vietnamita mais do que poderia imaginar. Durante o meu último ano de graduação, em 2023, ao desenvolver minha pesquisa sobre as representações do "outro" em filmes norte-americanos sobre a Guerra do Vietnã, precisei contar com a ajuda de alguns vietnamitas para entender e analisar essas representações feitas por uma alteridade para nós bastante distante, o que me fez ter conversas fascinantes e desenvolver amizades online, como meu amigo Vî.. Surpreendentemente, a maioria dos filmes vietnamitas que vi, bem como os escolhidos para essa pesquisa, podem ser acessados gratuitamente pelo Youtube, com legendas em inglês. Essa facilidade de acesso às obras só fez com que a minha curiosidade sobre esse pequeno país asiático fosse crescendo e a ideia para o projeto de Mestrado ganhando forma, já que me parecia problemático falar sobre a Guerra do Vietnã apenas a partir do cinema norte-americano.

Em 2024, no meu primeiro ano do Mestrado, continuei me dedicando a ver obras vietnamitas, ler sobre o país e tentar entender essa cultura, a qual parecia tão distante de mim. Além disso, estudar o objeto de pesquisa que me propus estava se revelando algo complexo, porque muitas pesquisas estavam escritas em vietnamita, e era difícil filtrá-las, o que me fazia gastar horas e horas sem muitos avanços. Assumindo para mim o desafio, decidi organizar uma viagem ao Vietnã, para conseguir não somente experienciar e vislumbrar a cultura vietnamita com meus próprios olhos, mas também visitar acervos e lugares que pudessem me ajudar com a pesquisa, como o Vietnam Film Institute, as escolas de cinema e os museus. Por uma série de coincidências felizes e muito apoio envolvido, consegui realizar essa viagem, e fiquei três meses no Sudeste Asiático em 2025. No começo, as coisas se desenvolveram lentamente: passei dois meses em Hanói, visitando as dezenas de museus da cidade, lendo as teses da biblioteca (que estavam em vietnamita e só podiam ser acessadas pessoalmente), participando de eventos de cinema e trocando muitas ideias com pessoas que ia conhecendo. Por meio de um desses contatos, consegui acesso ao Vietnam Film Institute e, com isso, acessei alguns livros que foram extremamente importantes para essa pesquisa ter sido realizada. Além disso, no meu último mês, viajei pelo Norte e pelo Sul do Vietnã, passando rapidamente pelo Centro. Tive contato com os grupos étnicos do Norte, principalmente os Thai e os Hmong. Visitei os resquícios do passado imperial do Vietnã em Huê. E conheci a famosa Saigon, atual Cidade de Ho Chi Minh, bem como o Mekong Delta, as zonas alagadas e os túneis Cu Chi, usados na Guerra do Vietnã. Embora possa parecer muita coisa, eu ainda

sinto que não explorei nem metade do país e da cultura vietnamita, que não cansa de surpreender com sua diversidade.

De qualquer forma, esses três meses mudaram algumas boas formulações e compreensões que eu tinha sobre o cinema vietnamita: me fez escrever com mais clareza e confiança sobre meu objeto de análise, fez com que essa dissertação ganhasse “força” e que eu desse ainda mais importância ao meu trabalho como pesquisadora. Afinal de contas, eu tentei ativamente articular um olhar Sul-Sul e tornar possíveis conexões improváveis enquanto escrevia essa dissertação. É fato para todos nós que existe um cosmopolitismo muito mais fácil para os pesquisadores do Norte Global, essa geografia de privilégios que torna estrutural e financeiramente mais fácil o desenvolvimento de pesquisas sobre outros locais e regiões do mundo, enquanto para nós, pesquisadores do Sul, é muito mais difícil estruturar conexões, ainda mais conexões Sul-Sul que atravessam oceanos. Essa pesquisa buscou, mais do que tudo, mostrar que é possível e extremamente necessário que haja pesquisas entre países Sul-Sul.

A estrutura da dissertação está organizada da seguinte maneira. O primeiro capítulo (Uma breve perspectiva sobre o Vietnã e o cinema vietnamita) tem por objetivo introduzir o leitor ao universo do cinema e da cultura vietnamita, já que é impossível entender os filmes analisados na dissertação sem antes compreender de onde eles vêm e em qual cultura estão inseridos. Neste capítulo, será discutido brevemente a história do povo vietnamita e a história do cinema no Vietnã, desde a introdução da sétima arte pelos franceses até os dias atuais. Ao mesmo tempo, o capítulo também é um apanhado de observações de uma série de autores, vietnamitas e não-vietnamitas, sobre os filmes produzidos no Vietnã, para que possamos entender as contradições dentro desse campo.

Já os demais capítulos buscam realizar análise imanente de cada um dos três filmes selecionados. Optou-se por analisar separadamente cada um dos títulos, seguindo a proposta metodológica já explicada, para que assim os detalhes e a forma das narrativas de cada obra pudessem ser discutidos em profundidade. Nesses capítulos, situo também brevemente a trajetória dos diretores e apresento alguns dados técnicos, sobre premiações e circulação dos filmes que possam ser relevantes para os objetivos da dissertação. Na análise desenvolvida tomo as produções hollywoodianas como um espécie de caso de controle, procurando explorar contrapontos pertinentes entre os dois discursos cinematográficos. Por fim, nas considerações finais, empreendo o esforço de articular essas análises, retomando as formulações teóricas de Jeffrey Alexander e Pierre Sorlin e investigando os pontos de fixação estabelecidos por esses três filmes, além de aprofundar o contraste das narrativas

norte-americanas contra as narrativas vietnamitas, que re-presentificam a guerra pelas ausências e através do luto.

CAPÍTULO I

UMA BREVE PERSPECTIVA SOBRE O VIETNÃ E O CINEMA VIETNAMITA

Quando pensamos em cinema vietnamita nos vem à cabeça sobretudo filmes franceses ou americanos hoje clássicos sobre a Guerra do Vietnã, a exemplo de *Platoon* (1986), de Oliver Stone, e *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, ou sobre a estética da Indochina⁶ francesa, como *O Amante* (1992), de Jean-Jacques Annaud, ou *Indochina* (1992), de Régis Wargnier. Muitas representações e narrativas foram feitas sobre as antigas colônias francesas e o Vietnã, mas a questão que fica é: quais são as representações e narrativas que os próprios vietnamitas criaram de si mesmos? A partir do momento em que comecei a reunir artigos e livros para estudar o assunto, me deparei com um cinema muito mais complexo do que o esperado para um cinema emergente e tão jovem quanto o vietnamita. Esse capítulo é uma tentativa de contextualizar, como se deu o cinema no Vietnã e como o cinema vietnamita emergiu dos escombros da colonização e das guerras que se passaram, uma tentativa de organizar ao menos um pouco as complexas relações políticas, históricas e sociais que se desenrolaram em pouco mais de cem anos da presença do cinema em território vietnamita e que rodeiam os filmes analisados na seguinte pesquisa.

Essa breve reconstituição histórica se justifica uma vez que a história do Vietnã e o próprio cinema vietnamita é praticamente desconhecida do público leitor ocidental.

Primeiro de tudo, é necessário entender que a história do Vietnã⁷ e do povo vietnamita não começa com a ocupação dos franceses na Indochina no fim do século XIX. Na verdade, existe uma história milenar por detrás desse pequeno povo asiático e um conjunto de cerca de 52 grupos étnicos nas terras que hoje formam seu país; sua história passa por diversas dinastias e intrigas entre as diferentes partes culturais do Vietnã: Norte, Sul e Central. Ao mesmo tempo em que parece óbvio dizer isso, é comum ler artigos e trabalhos que se referem ao Vietnã como se seu marco zero fosse a colonização francesa. A dinastia Nguyen foi a última que reinou no país até a conquista dos franceses da Indochina (Laos, Camboja e Vietnã). Embora todos esses milênios não caibam nas seguintes páginas, nem tampouco sejam

⁶ A estética de uma Indochina francesa, o paraíso exótico da colonização, foi algo recorrente em alguns filmes franceses, como uma espécie de nostalgia colonial, algo abordado brevemente por Shohat & Stam (2006) e também por Ngo (2019). Esses filmes, muito conhecidos nos anos 90/2000, traziam um retrato estereotipado do Vietnã como paraíso tropical, palco de romances e histórias coloniais. Em 2001, Francis Ford Coppola, curiosamente, adicionou uma cena que criticava essa visão estética da Indochina colonial em seu filme *Apocalypse Now Redux* (2001), tido pelo diretor como anti-guerra.

⁷ Dos tantos livros que se comprometem a contar a história do Vietnã, o mais completo deles me parece ser *A History of the Vietnamese*, de K. W. Taylor, historiador que por 40 anos desenvolveu pesquisa sobre o Vietnã e cujas obras são internacionalmente reconhecidas.

pertinentes ao escopo deste trabalho, é importante mencionar que os atritos, especialmente entre Norte e Sul no Vietnã, não são recentes, e que, antes da conquista francesa, diversas tentativas de domínio haviam acontecido por parte da China e de outros impérios antigos, como os mongóis, conforme a formação das nações e Estados foi se dando ao longo da história.

Entre os séculos X e XVI, o Vietnã era conhecido como Dai Viet (ou “Grande Viet”) e começou a ganhar riqueza e poder pela região da Ásia. A expansão territorial gerou conflitos e fez com que o Vietnã se dividisse majoritariamente em duas regiões, Norte e Sul, sufocando de certa forma a antiga região central. No Sul, havia a crença de que o país deveria se expandir até o Mar do Sul da China. Como essa região tinha mais contato com o Ocidente devido ao comércio, suas ideias sobre governo começaram a se diferenciar das do Norte, que apresentava um perfil mais tradicional. No século XVIII, muitos sulistas já valorizavam conceitos como liberdade, autonomia e livre comércio, o que ajudou a alimentar sua oposição ao comunismo e sua inclinação por práticas democráticas. Além disso, havia comunidades vietnamitas cristãs à época, já que os sulistas possuíam mais contato com os missionários ocidentais, sendo a própria escrita vietnamita atual uma criação de um padre português, que em vez de utilizar os caracteres chineses, elaborou um sistema de escrita baseado no alfabeto latino. Talvez esse tenha sido um dos motivos para as colonizações ocidentais terem começado seu domínio pelo Sul (TAYLOR, 2013; NGO, p. 12, 2019).

Também é importante acrescentar que o termo Viet Nam vem a ser usado quando a dinastia Nguyen é fundada, no início do século XIX. “Viet” é o termo étnico usado há milênios para referenciar o grupo étnico majoritário daquela região e “Nam” significa Sul, logo, a composição significa “o povo que habita o Sul”, uma forma de se distinguir do povo que habita o Norte, os chineses. A palavra “Vietnam” ou “Vietnã”, como a conhecemos em português, não existe de fato, e sua junção foi feita pelos franceses para economizar dinheiro quando enviavam mensagens pelo telégrafo (NGUYEN, p. 4-5, 2009).

A ocupação da Indochina pela França ocorreu gradativamente entre 1862 e 1893. O último imperador pré-colonial, Tu Duc, ignorava eventos que pudessem perturbar a paz e causar mudanças, não viajava para longe de seu palácio e não sabia como lidar com a chegada dos franceses. Portanto, o Vietnã não possuía as bases de uma liderança necessária para enfrentar a ameaça francesa, de modo que, por volta dos anos 1880, o imperador se tornou um mero funcionário do regime colonial, e a dinastia Nguyen passou a existir apenas como um nome (TAYLOR, p. 445, 2013).

Hàm Nghi, Thành Thái e Duy Tân, os próximos imperadores, até tentaram lutar contra os franceses em seu reinado, mas logo foram exilados, deixando o país nas mãos dos imperialistas. Conforme as décadas de exploração iam passando, o Vietnã tentava se organizar como nação junto ao Laos e ao Camboja para deter os colonizadores. As colônias do Sudeste Asiático estavam sendo influenciadas por acontecimentos globais, como a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa de 1917. Em meio a esses eventos, Nguyen Ai Quoc, aquele que conhecemos hoje como Ho Chi Minh, se torna uma voz importante da resistência à dominação francesa, organizando o Partido Comunista da Indochina em 1930, que mais tarde se tornou o Partido Comunista do Vietnã. As principais intenções de Ho Chi Minh e seu partido eram a de libertar o país do imperialismo francês e recuperar a terra para o proletariado camponês. No entanto, a maioria de suas ofensivas eram detidas.

Os franceses permaneceram na região até 1941, quando foram “expulsos”⁸ pelo Japão durante a Segunda Guerra Mundial. Neste ano, Ho Chi Minh também fundou a Liga Para a Independência do Vietnã, conhecida como Viet Minh, cujo propósito era o de unir as camadas sociais para resistir por meio de uma luta de guerrilha. Ao fim da Segunda Guerra, com a derrota japonesa em 1945, os franceses tentaram retomar o controle do Vietnã, o que deu início à Guerra da Indochina, já que o Vietnã não aceitou ser colonizado novamente, e os Viet Minh prometiam finalmente libertar o país, fazendo a guerra pela independência eclodir no país, o que ficou conhecido como Revolução de Agosto de 1945 (TAYLOR, 2013).

Esse conflito durou até 1954, quando o país conquistou sua independência após anos de guerra e uma última batalha bastante arduosa, em Dien Bien Phu, na qual os franceses perderam em massa para os guerrilheiros Viet Minh. A partir dessa vitória, os Acordos de Genebra foram firmados, todavia, o que deveria ser um acordo de paz acabou sofrendo forte pressão de potências como China, Rússia e Estados Unidos, que estavam já dando prenúncios da Guerra Fria e da “ameaça” do comunismo. Como resultado, o Vietnã foi dividido em duas partes, tendo como base o paralelo 17⁹: o Norte, sob a liderança comunista de Ho Chi Minh e seu partido, e o Sul, estabelecido como uma república democrática, governada por Bao Dai, que estava na linha de sucessão do trono vietnamita e se tornou um funcionário dos interesses europeus. (TAYLOR, 2013; TRUONG apud NGUYEN, 2009)

⁸ Faço uso das aspas, pois, entre 1940 e 1944, a França formou o Regime de Vichy, um governo colaboracionista com a Alemanha Nazista, liderado pelo Marechal Philippe Pétain, após a derrota e rendição da França durante a Segunda Guerra Mundial. Ou seja, França e Japão, naquele contexto, faziam parte dos países do Eixo e eram aliados, logo, a expulsão dos franceses pelos japoneses do Vietnã pode ser considerada um movimento político estratégico.

⁹ O Paralelo 17 não era exatamente uma “fronteira” física, mas sim uma zona desmilitarizada de cerca de 5 km de largura, cortada pelo rio Ben Hai. Seu nome vem do fato de que a divisão se aproxima do paralelo Norte 17. Essa linha “imaginária” como zona desmilitarizada se assemelha a atual divisão das Coreias.

Os Acordos de Genebra ainda previam a realização de eleições em 1956 para decidir a unificação sob o governo de Ho Chi Minh, mas esse pleito nunca ocorreu, já que a certeza da vitória comunista era óbvia. Antes disso, em 1955, os Estados Unidos já haviam consolidado sua presença no Vietnã junto ao governo fantoche de Bao Dai, tal como os franceses na conquista da Indochina, dando início a uma guerra que só terminaria em 1975 com a primeira derrota norte-americana e a unificação do país sob o comando do único partido vietnamita até os dias de hoje, o Partido Comunista do Vietnã. (TRUONG apud NGUYEN, 2009).

Durante a guerra contra os americanos, prevaleceu a mesma tática de guerrilha usada anteriormente contra os franceses, levando a guerra para longe da malha urbana das grandes cidades, e ao encontro das zonas alagadas, dos arrozais e das florestas tropicais vietnamitas. Essa geografia, tão conhecida para os vietnamitas, representava uma desvantagem para os invasores, que caíam nas armadilhas e nos túneis subterrâneos dos vietnamitas. Alguns guerrilheiros mencionam, por exemplo, que sem os túneis Cu Chi no Sul do país, os camponeses jamais conseguiriam vencer os americanos¹⁰. Afinal de contas, a resistência vietcongue não é apenas uma resposta bélica estratégica, mas parece ser um prolongamento da própria vida campesina, como, aliás, o próprio partido utilizava em suas propagandas à época.

É importante ter em mente que a Guerra do Vietnã, do lado vietnamita comunista, possuía duas forças principais: as Forças Armadas de Libertação Popular do Vietnã do Sul (PLAF, do inglês) e o Exército Popular do Vietnã (PAVN, do inglês) ou Exército do Norte do Vietnã (NVA). Enquanto o PAVN era o exército oficial do Norte do Vietnã, o PLAF era o exército oficial da Frente Nacional de Libertação (NLF), as principais forças que atuavam no Sul do país. O termo “vietcong” ou “VC” como o conhecemos, na verdade era uma abreviação quase pejorativa e generalizante para se referir aos “vietnamitas comunistas”. Na prática, servia para os norte-americanos se referirem ao inimigo de forma geral, no entanto, as divisões entre o PAVN e o PLAF eram bastante claras: enquanto o primeiro era formado, em sua maioria, de soldados treinados, uma parte significativa das forças do PLAF era de fazendeiros, pescadores e camponeses no geral, embora também contassem com grupos armados bem treinados. A estética dos camponeses destreinados com rifles em mãos lutando pelo Vietnã e derrotando os Estados Unidos e a França vem da propaganda do Vietnã do

¹⁰ Isso pode ser visto nas entrevistas com os guerrilheiros nos pós-créditos do filme *Tunnels: Sun in the Dark* (2025). Também confirmei isso visitando os próprios túneis Cu Chi e conversando com pessoas que lutaram na guerra.

Norte, do partido comunista, o que alimentou o espírito nacionalista à época e, posteriormente, levou o país à vitória contra uma das nações mais poderosas do mundo¹¹.

Panorâmica do cinema vietnamita

O cinema no Vietnã é ele mesmo produto da violência e da exploração colonial. É possível dizer com base em alguns autores (CHARLOT, 1991; DUONG, 2014; LAN, 2005; TRUONG, 2001) que o primeiro filme de ficção longa-metragem gravado pelos vietnamitas foi *Along the Same River*, de 1959, dirigido por Hong Nghi Nguyen e Phạm Kỳ Nam. Antes disso, porém, o cinema havia sido introduzido no país pelos franceses em 1920, quando dois cinemas foram construídos em Hanói, o Tonkinois e o Pathé. De acordo com Truong (2001, p. 59-60), os franceses também criaram algumas companhias de filmes para controlar a distribuição dessa indústria nas colônias, como o Indochinese Films e Cinema Company em 1923, e depois a Indochinese Motion Pictures Corporation em 1930. Muitos documentários foram produzidos pelos franceses à época, mostrando as paisagens exóticas e selvagens – típico motivo imperial – e as exibindo na França como uma forma de enaltecer o domínio francês nas colônias. Entre os anos 1916 e 1918, Truong (2001, p. 60) ainda menciona que vários documentários foram feitos pelo French Cinema Military Group sobre o Vietnã, com o fim único de mostrar o domínio colonial, a economia e o turismo na região remota do globo. As produções e o entretenimento no geral eram controlados pelos colonizadores, então a maioria dos filmes que chegavam até o país tinham origem nos Estados Unidos, Hong Kong, França e China, fazendo pouco sentido no contexto local dos vietnamitas.

Os chineses também obtiveram certos lucros ao explorar o “cinema vietnamita” naquele período, fazendo produções com atores vietnamitas sobre o Vietnã, mas com diretores e dinheiro chineses. Em 1937, a South China Motion Picture Co. gravou o filme *The Ghost Field*, sobre um psiquiatra que tenta ajudar um paciente cuja raiva o leva a matar trapaceiros, charlatões e prostitutas. Truong (2001) afirma que esse filme foi recebido com grande entusiasmo e tornou-se um marco por abrir caminho para futuras produções vietnamitas, já que muitos tinham o sonho de fazer produções totalmente nacionais, o que era proibido pelo

¹¹ Li em mais um de um lugar sobre a questão do Norte do Vietnã promover uma propaganda baseada na imagem do camponês guerrilheiro, o que foi confirmado quando fui ao Vietnamese Women's Museum, onde estão expostos vários pôsteres do Partido durante a guerra. Sobre esse assunto e as divisões dos diferentes exércitos vietnamitas, há também os seguintes livros: “Inside the VC and the NVA” (Texas A&M University Press, 2008 [first published in 1992]) de Michael Lee Lanning & Dan Cragg; “Guerrilla Diplomacy: The NLF's Foreign Relations and the Viet Nam War” (Cornell University Press, 1999) de Robert K. Brigham e “The Vietnam War from the Other Side: The Vietnamese Communists' Perspective” (Routledge, 2002) de Ang Chen Guan.

governo colonial. Pequenos estúdios, no entanto, produziram alguns documentários. Gravavam imagens e o som separadamente, com pouco dinheiro, nenhum patrocinador e equipamentos ruins, como podemos ver a seguir:

“O grupo Asia-Film, de Nguyen Van Dinh, proprietário da gravadora Asia, produziu alguns filmes sonoros com a participação do artista Tam Danh: Tron Voi Tinh (“True to Love”, 1937 ou 1939 – data incerta), Khuc Khai Hoan (“The Song of Triumph”, 1940) e Toet So Ma (“The Ghost-Scared Toet”, 1940). O grupo Vietnam Film, liderado por Tran Tan Giau (Antoine Giau) e com a participação dos artistas Khuong Me e Do Huu Thom, apresentou o documentário Ba Huyen Thanh Quan Tren Deo Ngang (“Ba Huyen Thanh Quan on the Ngang Col”) e dois filmes de ficção: Mot Buoi Chieu Tren Song Cuu Long (“An Evening on the Mekong River”) e Thay Phap Rau Do (“The Red-Bearded Sorcerer”). Esses filmes são considerados as primeiras produções sonoras feitas inteiramente por vietnamitas no Vietnã.” (TRUONG, p. 61, 2001, tradução nossa)¹²

Foi só após a Revolução de Agosto em 1945 que o cinema vietnamita passou a dar indícios de autonomia, com a produção de documentários e filmes históricos chamados de “cinema de guerrilha” ou “cinema revolucionário do Sul”. No Sul, havia mais facilidade para acessar os materiais de cinema, como câmeras e afins, do que no Norte, onde a produção era mais complicada. Diversos diretores do Vietnã do Sul foram deslocados para o Norte com o objetivo de registrar as batalhas, representar a guerrilha e documentar o cotidiano dos soldados e da população. De acordo com Nguyễn (1996), que escreveu uma das primeiras teses de doutorado sobre cinema vietnamita no Vietnã, esses documentários foram importantes para a formação da identidade do povo vietnamita, já que, naquela época, os camponeses, em sua maioria iletrados, queriam ver a revolução acontecendo e saber qual era o rosto de Ho Chi Minh. Todavia, em algumas áreas ainda controladas pelos franceses, entre os anos de 1945 e 1954, as produções ainda eram sobretudo propagandas do regime, que tinham a colaboração dos chineses. (TRUONG, p. 64-65, 2001).

Foi só a partir do primeiro filme produzido em 1959, *Along the Same River*, que o cinema vietnamita passou a emergir de fato, em um contexto ainda bem colonial, em que não havia dinheiro suficiente para financiar as produções; mas só após o fim da Guerra do Vietnã ele se tornou mais robusto. Como o diretor Hai Ninh disse em uma entrevista: “Não podemos

¹² “The Asia-Film group of Nguyen Van Dinh, owner of the Asia recording company, produced some sound films with the participation of the artist Tam Danh: Tron Voi Tinh (‘True to love’, 1937 or 1939 - date uncertain), Khuc Khai Hoan (‘The Song Of Triumph’, 1940), Toet So Ma (‘The Ghost-Scared Toet’, 1940). The Vietnam Film group led by Tran Tan Giau (Antoine Giau) and joined by artists Khuong Me and Do Huu Thom, presented the documentary Ba Huyen Thanh Quan Tren Deo Ngang (‘Ba Huyen Thanh Quan On The Ngang Col) and two feature films: Mot Buoi Chieu Tren Song Cuu Long (‘An Evening On The Mekong River’) and Thay Phap Rau Do (‘The Red-Bearded Sorcerer’). The above-mentioned films are considered the first talking pictures that were completely made by Vietnamese in Vietnam. The sound was recorded on large discs, which were then synchronized with the action on the screen.”

fazer filmes ruins por sermos pobres. Precisamos alcançar padrões internacionais.¹³” (CHARLOT, 1991, p. 37, tradução nossa)

A partir daí, o cinema vietnamita, dando ênfase aos filmes de ficção, pode ser analiticamente dividido em alguns períodos: o cinema de guerra ou do fim da colonização francesa (1953-1975); o cinema da pós-reunificação e do pós-guerra (1975-1986) e o cinema da renovação (*Doi Moi*) (de 1986 em diante). Pego essa divisão emprestada de Duong (2014) e de Lan (2005), que a fundamentam a partir dos tipos de filmes predominantes em cada contexto histórico que o Vietnã vivia. No entanto, não devemos esquecer que o cinema vietnamita começou, como apontado, com a produção do cinema de guerrilha, os documentários de guerra produzidos especialmente no Sul e depois também no Norte. A seguir, dialogando com a bibliografia especializada no tema, reconstituirei brevemente cada um desses períodos, a fim de situar a especificidade histórica do conjunto de obras cinematográficas – e seus pontos de fixação (SORLIN, 1985) – que serão objetos de uma análise cerrada nos próximos capítulos.

O cinema de guerra ou do fim da colonização francesa (1953-1975)

As primeiras produções vietnamitas foram já “pós-coloniais” no sentido crítico e cronológico do termo, e consistiam, em sua maioria, de documentários sobre as guerras que aconteceram e sobre questões políticas do país. Eram filmagens precárias dos soldados, com imagem e som gravados separadamente devido à falta de conhecimentos e equipamentos técnicos, como já mencionado. Essas produções seguiam as premissas do partido, já que em 1945 o presidente Ho Chi Minh havia declarado a independência do país como república democrática socialista, o que culminou também em um decreto, em 1953, para a fundação da indústria de cinema e fotografia, colocando quatro tarefas principais para as produções cinematográficas: “i) organizar a propaganda sobre as políticas do governo; ii) destacar as conquistas e exemplos de luta heroica do povo e do exército vietnamita; iii) informar os países amigos sobre as realizações do Vietnã nos campos econômico e social; e iv) ajudar a realizar a educação cultural e política do povo.” (LAN, 2005, p. 170, tradução nossa¹⁴).

A pesquisa de Nguyễn (1996, p. 53), cujo foco são esses documentários, aponta que, desde os tempos antigos, a literatura e a arte popular vietnamitas, por meio de lendas, canções

¹³ "We can't make poor films because we're poor. We have to achieve international standards."

¹⁴“ i) to organise propaganda on government policies ii) to highlight the achievements and instances of heroic fighting of the Vietnamese people and army iii) to inform friendly countries of Vietnam's achievements in economic and social fields iv) to help carry out - cultural and political education of the people.”

e danças, têm despertado o patriotismo, o heroísmo revolucionário e a valorização da dignidade humana. O autor cita um dos mitos de fundação mais consagrados do povo vietnamita, a história “Phu Dong Thien Vuong”¹⁵, a imagem do herói nacional que aparece como o sonho humano de liberdade, o desejo de expulsar invasores estrangeiros. Assim, o anseio vietnamita de lutar e vencer os franceses e americanos não era só uma vontade conjuntural, mas encontrava lastro cultural profundo em um mito de fundação do próprio povo vietnamita. Os documentários que mostram a luta em sua forma mais real e sangrenta são uma forma de expressar isso, pois eram gravados com o suor, a mente e o sangue dos soldados que carregavam câmeras documentais. Portanto, entre 1953 e 1975, esse gênero contribuiu significativamente para a educação cultural do país (NGUYỄN, 1996, p. 74-80), reforçando a identidade nacional e promovendo uma compreensão crítica da realidade social enfocada, já que os documentários são considerados mais “reais” que os filmes de ficção, provocando mais comoção e engajamento no espectador.

Nessa mesma época, algumas produtoras de filmes foram criadas com apoio do governo, como a Vietnam Feature Film Studio (VFS), fundada em 1953 em Hanói, que produziu *The Little Girl of Hanoi* (1974), e a Liberation Film Studio ou Giai Phong Film Studio (PGP), fundada em 1962 em Saigon e co-produtora de *Abandoned Field: Free Fire Zone* (1979). Alguns outros filmes significativos surgem nesse período: o já mencionado *Along the Same River* (1959), *The Passerine Bird* (1962) e *Miss Tu Hau* (1963). Mas há um filme em particular que se torna emblemático do cinema de guerra, chamado *Warrior: Who Are You?* (1971)¹⁶, de Hoang Vinh Loc, o qual foi produzido no Sul, enquanto todos os outros filmes foram produzidos no Norte.

Duong (2014) faz uma análise de *Along the Same River* (1959), o primeiro filme de ficção do país, e também de *Warrior: Who Are You?* (1971), e evidencia as diferenças e similaridades das representações do Vietnã de acordo com a ótica de cada região do país. *Along the Same River* (1959) narra a história de dois amantes separados pelo rio Ben Hai no paralelo 17, o limite fronteiro que separava o Vietnã do Norte e o Vietnã do Sul. A partir da separação e do reencontro do casal, o filme utiliza a união homossexual como uma metáfora

¹⁵ Phù Đổng Thiên Vương (Santo Gióng) é uma das lendas mais antigas do Vietnã, datada possivelmente do 3º milênio a.C. Conta a história de um menino que, ao ver o país ameaçado pela invasão chinesa, se torna um guerreiro, monta um cavalo de ferro e expulsa os invasores. Ao longo dos séculos, tornou-se símbolo da resistência vietnamita contra a dominação chinesa. Essa informação foi tirada de: LANGHUE. The myth of a giant – Phu Dong Thien Vuong. Disponível em: <https://langhue.org/index.php/van-hoc/da-ngon-ngu-multilingual-articles/bai-tieng-anh-english-articles/7109-the-myth-of-a-giant-phu-dong-thien-vuong-english-articles>.

¹⁶ Esse filme também possui outra opção de título, sendo conhecido em alguns lugares como *The Faceless Lover* (1971). O título *Warrior: Who Are You?* (1971) foi utilizado aqui, pois, ao se pesquisar sobre o filme, o material achado em sua maioria se referia ao filme por esse título.

para a reunificação do Vietnã, uma codificação simbólica da reconciliação após séculos de conflitos, intensificados pelo domínio francês. Por outro lado, *Warrior: Who Are You?* (1971) segue a trama de uma mulher vietnamita que se apaixona por um soldado com quem troca cartas, e vai ao front de guerra na região Sul para tentar encontrá-lo, sem nem saber seu rosto. Segundo Duong (2014, p. 259), a personagem Mỹ-Lan, interpretada pela famosa atriz vietnamita-americana Kiều Chinh, “personifica o Vietnã do Sul em um dos momentos mais melancólicos de sua história – pouco antes da retirada das tropas americanas em 1972 e do fim da guerra em 1975.”

Duong sugere que *Along the Same River*, ao tentar reconciliar Sul e Norte, vai ao encontro dos princípios do Partido Comunista do Vietnã, com recursos do qual, aliás, foi financiado – já que é uma produção da VFS. Adiciono aqui que essa obra se pretende também, assim como *Phu Dong Thien Vuong*, uma narrativa de fundação do que vem a ser o ideal de Vietnã como nação, uma “alegoria do desenvolvimento”¹⁷ criada pela república democrática socialista, o que é central para entendermos as narrativas que aparecerão no período subsequente, o do pós-guerra¹⁸. De acordo com Xavier (2012, p. 11-12),

“A narrativa de fundação coloca em pauta o processo de formação nacional – ou focaliza um momento decisivo dessa formação –, a partir de um esquema em que se entrelaçam dramas privados e grandes questões públicas, em que Eros e Polis se unem, e a paixão amorosa, o desejo heterossexual de um casal protagonista se funde a uma teia de acontecimentos históricos de modo que o seu destino condensa, como uma sólida figura, o destino nacional, dado o pressuposto de que o par expressa uma base comum de valores harmonizados e fundados na família. (...) Quando o jogo é melodramático, a nação é celebrada a partir de uma memória heroico-sentimental e uma iconografia feita de emblemas; os desenlaces são providenciais, rumo à felicidade, ou envolvem sacrifícios plenos de sentido nesse eixo alegórico da fundação”.

Enquanto isso, *Warrior: Who Are You?* (1971), após um sucesso imediato, ficou quase esquecida no tempo, sendo desconsiderada na maioria dos estudos sobre cinema vietnamita.

¹⁷ Uso livremente o termo “alegoria do desenvolvimento” como uma referência ao estudo de Xavier (2012), já que, assim como as alegorias do subdesenvolvimento estudadas pelo autor, *Along the Same River* é uma obra que fala de uma coisa referindo-se a outra, mediando a experiência histórica e social por meio da linguagem cinematográfica, com uma relação entre forma e conteúdo que permite interpretações mais profundas do desenvolvimento da nação e de seus valores.

¹⁸ É interessante evidenciar que autores vietnamitas, norte-americanos e americanos-vietnamitas consideram e falam de *Along the Same River* como o primeiro filme de ficção vietnamita, mas esse dado, embora tenha certo consenso entre os autores de diferentes nacionalidades, é questionável, uma vez que o cinema vietnamita sofreu desde o seus primórdios com a perda de arquivos, controle colonial e muito mais; ou seja, muitos filmes podem ter sido gravados antes e perdidos ou esquecidos, ainda mais considerando que a literatura e o teatro sempre foram elementos culturalmente fortes no Vietnã, bem antes do cinema, o que torna difícil acreditar que o primeiro longa de ficção se deu apenas em 1959. Mais interessante ainda - e talvez conveniente - é considerar logo a obra de um mito de fundação, uma alegoria do povo vietnamita, como primeira obra ficcional do cinema vietnamita. Por conta disso, escrevo essa nota para que se compreenda que, embora eu utilize tais referências bibliográficas dado os limites linguísticos, de acesso e de tempo da presente pesquisa, talvez este não seja o único critério para entender e estudar o cinema vietnamita, talvez existam muito mais filmes e dados sobre que ainda não foram encontrados, publicados ou divulgados.

Pelo que se sabe, a distribuição do filme pelo governo do Sul foi adiada em quase um ano, já que o filme anti-guerra poderia desencorajar os vietnamitas a lutarem no Exército da República do Vietnã e, naquela época, o Sul priorizava lançamentos internacionais (TRANG, p. 77-78, 2024). Após o PCV assumir o poder no Sul, o filme foi ainda mais relegado, por não estar dentro dos padrões de unificação entre Norte e Sul. O filme ainda ganhou um *remaster* em 2003 e chegou a ser novamente exibido em alguns cinemas, até mesmo nos Estados Unidos. Trang (2024, p. 76, tradução nossa), contudo, defende que *Warrior: Who Are You?* deve ser resgatada, dada a “(...) ausência de estudos de cinema sobre o cinema da República do Vietnã (RVN) após 1975, o que decorre de uma eliminação sistemática dos filmes da RVN sob o governo comunista da República Socialista do Vietnã (RSV).”¹⁹

Em suma, podemos entender de ambos os filmes que o próprio Vietnã, desde o começo, apresentou diferentes narrativas sobre si de acordo com a região de produção dos filmes, se feitos no Sul ou no Norte, e que algumas dessas narrativas, as provenientes do Sul, foram, de certa forma, colocadas de lado pelo partido. *Warrior: Who Are You?*, nesse sentido, pretende mostrar que os soldados do Exército da República do Vietnã (ARVN, do inglês), que se aliaram aos americanos, estavam tentando lutar pelo Vietnã tanto quanto os soldados do Exército Popular do Vietnã (PAVN, do inglês) ou das Forças Armadas de Libertação Popular do Vietnã do Sul (PLAF, do inglês), que defendiam o comunismo. A mensagem do filme parece ser a de que se deve chorar e ter empatia por todos aqueles que morreram na guerra, não importando se eram do Sul ou do Norte. Detalhe esse muito importante, pois nas produções hollywoodianas e vietnamitas praticamente não se vê representatividade do ARVN junto aos americanos.

Por outro lado, os filmes de maior repercussão no período, tendo distribuição até mesmo internacional, curiosamente são aqueles financiados pelo partido e que vão ao encontro de seus ideais, ou que pelo menos não os contradizem. Embora a distribuição de filmes vietnamitas à época obviamente fosse mais complicada para atingir patamares ocidentais, como festivais de cinema no Ocidente, já que a sétima arte também envolve espaços de legitimação, política e poder; o Festival Internacional de Cinema de Moscou funciona como um bom parâmetro para avaliarmos o sucesso de alguns filmes, já que os dados sobre bilheteria e produção são escassos. Trata-se aqui de um circuito cinematográfico alternativo ao circuito ocidental-hegemônico, formado por instâncias de legitimação ligadas ao bloco socialista e aos países do chamado Terceiro Mundo e do Leste Europeu. O Festival

¹⁹ “(...) lack of film studies scholarship on the cinema of the Republic of Vietnam (RVN) after 1975, which stems from a systematic erasure of RVN films under the Communist SRV.”

Internacional de Cinema de Moscou, desde sua primeira edição em 1959, acabou se tornando esse espaço importante de validação de produções fora do eixo *mainstream*. Nessa mesma primeira edição, *Along the Same River* (1959) chegou a entrar em competição no festival, mas parece não ter ganhado nenhuma das premiações. Vários outros filmes vietnamitas também chegaram a ser exibidos nesse período no Festival, mesmo não ganhando premiações. *The Passerine Bird* (1962), por exemplo, um filme sobre a ofensiva contra os franceses, recebeu o Special Jury Prize em 1962 no Karlovy Vary International Film Festival na Tchecoslováquia e foi exibido no Festival Internacional de Moscou, mas sem ganhar premiação. E *Little Girl of Hanoi* (1974) foi distinguido com um Diploma no 9º Festival Internacional de Cinema de Moscou (1975). Essa circulação e o reconhecimento dos filmes vietnamitas em festivais internacionais continuaram a acontecer nos períodos seguintes, como veremos.

O cinema da pós-reunificação e do pós-guerra (1975-1986)

Após o fim da guerra contra os americanos, o cinema vietnamita emergente focou em representar o conflito e suas consequências, assim como Hollywood fez o mesmo. Os filmes mais famosos desse período são *Abandoned Field: Free Fire Zone* (1979) e *When the Tenth Month Comes* (1984). Ambos alcançaram certo reconhecimento internacional: o primeiro ganhou o Golden Prize e o Prix FIPRESCI no Festival Internacional de Cinema de Moscou, enquanto o último ganhou um Diploma no Moscow International Film Festival 1985, Special Prize no Asia-Pacific International Film Festival (1989) e também o Special Jury Award no Hawaii International Film Festival (1985). Segundo John Charlot (1991), o partido não demorou muito para entender que o cinema era uma ferramenta ideológica potente e, claro, havia ainda uma constante necessidade de reconciliação entre Sul e Norte. A partir disso, podemos entender os filmes que representam a Guerra do Vietnã, num plano geral, como um cinema que buscou digerir os eventos traumáticos acontecidos em seu país, que aprofundaram a separação entre Sul e Norte de maneiras nunca antes vistas, já que o Sul permaneceu marcado pelas culturas norte-americana e francesa - o que inclui o movimento diaspórico pós-guerra dos vietnamitas do Sul para os Estados Unidos ou França, principalmente dos vietnamitas que tinham algum contato com o exército americano e o ARVN.

Considerando essa dualidade, é importante entender que, talvez por conta da censura e do apoio do partido ao cinema autóctone, as narrativas dominantes são provenientes do Norte, de Hanói, onde o partido sempre teve maior ingerência. No entanto, quando falo sobre censura no regime comunista do Vietnã, não estou afirmando que essa censura fosse violenta

e contra as artes do cinema. Desde o começo da indústria cinematográfica, os filmes sempre precisaram da aprovação do partido para serem lançados e distribuídos. No geral, pode-se dizer que qualquer um pode gravar um filme no Vietnã com recursos próprios, mas sua distribuição e lançamento dentro do país podem ser censurados, se não forem ao encontro de certas ideologias e requisitos do partido. Isso não significa que há perseguição contra certos diretores ou pessoas do meio, mas controle de ideias. Muitos filmes foram censurados no Vietnã desde então e até os dias de hoje sem que houvesse repressão violenta aos diretores.

O que deve ser levado em conta aqui é que os três filmes que integram o escopo de análise da pesquisa fazem parte de um conjunto de narrativas de um contexto histórico específico do Norte do Vietnã, tendo sido produzidos com financiamento do partido e aprovação do partido. É importante ressaltar, no entanto, que *The Abandoned Field: Free Fire Zone* (1979) foi filmado no Sul por um diretor sulista, Nguyễn Hồng Sến, e trata de uma história que se passa nas zonas alagadas do Sul. Assim, Ngo (2019) considera que o filme desenvolva uma narrativa sulista, ainda que tenha sido financiado com dinheiro público, já que é uma co-produção da VFS e da PGP, o que indica também que seu *script* foi aprovado pelo partido. Embora não me caiba projetar sentidos nos filmes com base nesse critério do lugar de enunciação - do contrário estaria indo contra minha própria metodologia - me parece necessário mencionar que os três filmes em questão foram feitos, não sem constrangimentos, com dinheiro e aprovação do partido num momento em que este detinha grande poder sobre o ideal de nação²⁰. Dado que eles foram produzidos dentro de um contexto em que determinadas escolhas narrativas, estéticas e temáticas eram moldadas por uma estrutura política, o meu foco está em compreender como essas obras constroem sentido a partir de seus próprios elementos formais internos (personagens, enredos, *mise-en-scène*, ritmo, montagem etc.) e como essas escolhas dialogam com o contexto social e histórico do Vietnã. Não se trata, portanto, de incutir de modo automático a visão do partido nas narrativas dos filmes do pós-guerra, uma vez que as obras podem possuir grandes diferenças entre projeto, intenção e realização, como já discutido por Xavier (2007, p. 9). Cada obra mantém sua autonomia estética, e é justamente a análise dessa tensão e das mediações finas entre forma e contexto social que permite compreender como a realidade social não é apenas um dado que condiciona ou constrange de fora a obra, mas um componente que a estrutura por dentro, nem

²⁰ Para que se tenha noção da dimensão desse controle, um dos livros vietnamitas mais célebres sobre a guerra foi banido pelo partido após sua publicação ter sido autorizada em 1991 e ter gerado opiniões controversas na sociedade, ao mostrar a realidade triste e sofrida dos soldados vietnamitas na guerra, que nem sempre viviam de acordo com a honra e o heroísmo prezados pelo partido. *The Sorrow of War* (1991), escrito por Bao Ninh, foi autorizado novamente no Vietnã apenas em 2006. Isso mostra mais uma vez que as narrativas da guerra foram bastante controladas e por um período considerável, já que o banimento aconteceu na década de 90.

sempre de forma intencional ou consciente. Como aponta Xavier (2013): “A análise histórica de obras, se não construir mediações que permitam dar conta da estrutura específica, ou seja, do que é próprio à materialidade (no caso do filme, imagem e som) e às opções estilísticas daquele gênero de discurso (no caso do filme, as opções de *mise-en-scène*, montagem e outros componentes da forma que implicam escolhas), se torna algo que com grande probabilidade produzirá uma visão redutora, não dando conta do objeto. A dimensão histórica da obra resulta da forma como tudo nela se constrói”.

Portanto, a década de 1975 até 1986 foi marcada por produções vietnamitas sobre a Guerra do Vietnã, contexto que foi chamado por Duong (2014) de Cinema Revolucionário ou do pós-guerra. John Charlot (1991) também afirma que, de certa forma, fazer cinema no Vietnã é claramente um empreendimento do governo, algo revolucionário para a época, no sentido de ser um cinema político e inovador. Entretanto, o impacto dos filmes é muito variável e não necessariamente só político, porque as narrativas difundidas escapam das intenções de quem as faz, como podemos ver no debate entre social e arte (CANDIDO, 2006). E mesmo assim, o governo não foi totalmente repressivo, afinal, existiam outros filmes que não foram feitos segundo os preceitos do partido, como o próprio *Warrior: Who Are You?*, financiados de forma privada, o que acontece até hoje. Vale dizer que até mesmo produções do Norte sofriam críticas do partido, como foi o caso de *When The Tenth Month Comes* (1984) em relação à questão da religião, o que será abordado no último capítulo.

Charlot (1991) aponta alguns tópicos em comum entre os filmes do pós-guerra, o que poderíamos entender como “pontos de fixação” nos termos de Sorlin (1985), ou seja, elementos e representações que se repetem em um dado grupo homogêneo de filmes, constituindo “zonas de validação” que nos permitem apreender aquilo que é disseminado socialmente. As impressões de Charlot (1991), autor que é americano e transita entre Vietnã e Estados Unidos, chamam a atenção para o fato de que muitas vezes, de um ponto de vista ocidental, os filmes e seus signos parecem uma coisa, mas, de um ponto de vista vietnamita, acabam se revelando de outra forma, como as representações do comunismo ou do patriotismo: o que pode parecer propaganda para os ocidentais pode ter sido percebido como a realidade do conflito para os vietnamitas, como observa Lan (2005).

No que diz respeito aos pontos de fixação notados por Charlot (1991), um deles é a preocupação não somente com uma reconciliação entre Norte e Sul, mas também em mostrar que a vida deve continuar após o trauma coletivo e que se deve reconstruir o país. Considerando a história milenar vietnamita e séculos de resistência à colonização, é possível dizer que a vida sempre continua no Vietnã, mas que esse foi apenas o primeiro momento em

que o cinema pôde representar esse aspecto cultural/social de resiliência da sociedade vietnamita²¹. Tanto é que a Guerra do Vietnã é chamada de “Guerra Americana” a fim de diferenciá-la da guerra contra os franceses e os chineses, o que é muito revelador sobre a forma como os vietnamitas tratam o conflito. A guerra contra os americanos é apenas mais uma dentre tantas. Outro ponto de fixação interessante nos filmes do pós-guerra, é que há muitas cenas, aparentemente desconexas, de pessoas sendo gentis umas com as outras, principalmente quando se trata de crianças.

Por fim, outros dois pontos de fixação importantes, também assinalados por Duong (2014), são as paisagens e a poesia como símbolos de resistência, da terra e da cultura que deve ser protegida. Os filmes não desse preocupam em defender razões para lutar na guerra, de modo bem diferente de algumas produções norte-americanas, como *Os Boinas Verdes* (1968), em que um tempo significativo de tela é dedicado a justificar os motivos de se lançar numa campanha para enfrentar o inimigo do outro lado do mundo.

Embora Charlot (1991) não tenha desenvolvido análises internas sobre cada filme, suas considerações parecem ser de grande relevância para nossos objetivos e são citadas constantemente por vietnamitas em seus trabalhos sobre cinema, em específico por vietnamitas que fazem parte da diáspora, vietnamitas-americanos, e desenvolvem suas pesquisas de um lugar transnacional. Aqui entramos em contato com uma questão que complexifica nossa investigação. Segundo Nguyen (apud NGO, p. 11, 2019), “a Guerra do Vietnã foi travada duas vezes: primeiro no campo de batalha e depois na memória.” E, no que se relaciona às representações do conflito, às narrativas e à construção de uma memória a partir dos filmes, nos deparamos com três pontos de vista mais macro, embora não homogêneos, diferentes: o dos americanos, o dos vietnamitas e o dos vietnamitas-americanos, além das distinções entre Norte e Sul, entre vietnamitas.

O cinema da renovação (Doi Moi) (de 1986 em diante)

No que diz respeito ao cinema da renovação, após a série de políticas do governo chamadas de Doi Moi, que marcou a transição de uma economia socialista centralmente planejada para uma economia de mercado orientada pelo Estado, o cinema e a sociedade vietnamita foram ganhando certa interferência internacional, com a chegada de novas ideias e mais acesso a filmes estrangeiros dentro do país. Com isso, os diretores passaram a ter mais

²¹ Nguyễn (1996) cita que na literatura milenar e nos contos e histórias vietnamitas do passado isto pode ser observado, a mensagem de que a vida deve continuar.

liberdade de criação e crítica. Aqui, os conflitos entre os vietnamitas da diáspora e os vietnamitas de dentro do país começam a acontecer, com o partido no meio.²²

Dois livros tratam desse assunto em específico e estão traduzidos: *Le cinéma vietnamien*, de Philippe Dumont e Kirstie Gormley, publicado em 2007, e *Modernity and Nationality in Vietnamese Cinema*, de Ngô Phuong Lan, publicado em 2005, sendo esse último o primeiro livro sobre cinema vietnamita escrito por uma vietnamita e traduzido para o inglês. Ambos permitem entender quais são os embates que vêm permeando o campo do cinema vietnamita nos dias de hoje. O primeiro aponta o desejo difuso de se produzir filmes comercializáveis, mas que mantenham a integridade da cultura tradicional vietnamita. O segundo, embora deixa de fora de seu escopo o que poderíamos chamar de um “cinema transnacional vietnamita”, que vem crescendo a partir dos anos 90, destaca alguns filmes do cinema de renovação, principalmente de Đặng Nhật Minh, como *The Girl on the River* (*Cô gái trên sông*) (1987), *Nostalgia for the Countryside* (1995), *The Guava House* (*Nhà Bên Kia Cây Dừa*) (2000) e *Don't Burn* (*Đừng Đốt*) (2009). Esse diretor também é o responsável por *When the Tenth Month Comes* (*Bao giờ cho đến tháng Mười*) (1984), e sempre se mostrou muito promissor desde o começo da sua carreira, fazendo filmes que trazem novas perspectivas sobre o Vietnã e o contemporâneo em um país pós-guerra. Alguns outros títulos famosos desse período comentados pela autora e que abordam temas diversos, como doenças mentais, estigmas sociais e pobreza, são *Please Forgive Me* (1992) e *The Life of Sand* (1999).

No entanto, apesar dessa expansão na diáspora, parece que a maioria dos cinéfilos e pessoas do ramo do cinema ao redor do mundo resume o cinema vietnamita ao diretor vietnamita-francês Tran Anh Hung, como sugere Ngo Phuong Lan (2005). Tran Anh Hung se mudou do Vietnã para a França aos 12 anos de idade, na queda de Saigon em 1975, ao fim da Guerra do Vietnã. Ele estudou na prestigiosa escola de filmes francesa Louis Lumière e seu interesse em filmes começou principalmente após assistir às obras de Robert Bresson e outros diretores europeus ou japoneses. Sua obra dialoga tanto com o público ocidental quanto com questões enraizadas na cultura vietnamita. Em sua trilogia informal de filmes sobre o Vietnã, *O Cheiro da Papaia Verde* (1993), *Cyclo* (1995) e *The Vertical Ray of The Sun* (2000), explora a materialidade dos gestos e o modo como história e transformação social atravessam corpos e relações, penetrando discretamente no cotidiano, e produz uma reflexão poética

²² Dois livros tratam desse assunto em específico e estão traduzidos para línguas mais acessíveis aos ocidentais: *Le cinéma vietnamien*, de Philippe Dumont e Kirstie Gormley, publicado em 2007, e *Modernity and Nationality in Vietnamese Cinema*, de Ngô Phuong Lan, publicado em 2005, sendo esse último o primeiro livro sobre cinema vietnamita escrito por uma vietnamita e traduzido para o inglês. Ambos permitem entender quais são os embates que vêm permeando o campo do cinema vietnamita nos dias de hoje.

sobre as relações entre memória, modernidade e intimidade na cultura vietnamita. No entanto, não é como se seus filmes estivessem alinhados com o ideal político e ideológico do partido, já que se trata de um franco-vietnamita que retratou seu país a partir de uma cinematografia francesa e foi aclamado por isso. Inclusive, *Cyclo* (1995) foi banido no Vietnã por conta de sua representação tida como “ocidentalizada” da pobreza em Saigon; mesmo assim, é um dos filmes mais citados por críticos e estudantes de cinema do mundo todo para fazer alusão ao cinema vietnamita, com exceção de Ngo Phuong Lan (2005)²³.

Ngo Lee (2010) também observa que os filmes do diretor são ignorados ou pouco comentados nos livros sobre cinema vietnamita, assim como o filme *Warrior: Who Are You?* (1971). Além disso, *Modernity and Nationality in Vietnamese Cinema* mal cita o nome do diretor vietnamita-americano Tony Buy e sua obra *Three Seasons* (1999); no embate entre nacionalidade e modernidade condensado no título, o cosmopolita, o transnacional e internacional já não são muito bem aceitos, embora sejam inevitavelmente necessários a partir do Doi Moi, e o Vietnã parece querer atingir um moderno nacional que vá ao encontro da tradição.

Desse modo, a presença de filmes do cinema transnacional dos diretores da diáspora – como Tran Anh Hung, Tony Bui e a feminista Trinh T. Minh Ha – parecem ser compreendidos como “ideias fora do lugar” (SCHWARZ, 2001) na medida em que carregam formas narrativas, estéticas e modos de produção importados de contextos culturais e cinematográficos marcados por outras lógicas de mercado, estética e política. Ao retornarem simbolicamente ao país (seja pelos temas, pela ambientação ou pela cultura), esses filmes não se integram plenamente ao projeto estatal de um cinema moderno-nacional alinhado à tradição, permanecendo no limite ou às margens e pressionados pela necessidade de circular entre mundos desiguais. Talvez não seja exagero dizer que há aí também um pouco do “cosmopolitismo do pobre” de que fala Silviano Santiago (2004), já que esse cinema transnacional não parte de uma posição de privilégio ou de livre trânsito própria às elites culturais globais, mas implica uma negociação constante entre as exigências do mercado internacional e as marcas de origem periférica ou pós-colonial do diretor.

²³ Com exceção de Ngo Phuong Lan (2005), que se restringe a fazer comentários sobre as duas outras obras da trilogia de Tran Anh Hung, talvez mostrando sutilmente a ideologia de seu próprio trabalho. Cabe acrescentar que no capítulo sobre cinema vietnamita de Phạm Ngọc Truong, no livro *Film in Southeast Asia: Views from the Region*, de 2001, a autora parece dar muito mais atenção ao surgimento do cinema no Vietnã do que ao cinema moderno, após o Doi Moi, praticamente ignorando também Tran Anh Hung. Também não há menções ao filme *Warrior: Who Are You* (1971) e aos filmes de ficção produzidos no Sul do país.

De forma curiosa, no entanto, o partido e os diretores tentam uma dupla filiação²⁴: ao mesmo tempo em que esses cineastas fazem filmes sobre o Vietnã e contribuem para difundir aspectos de sua cultura no cenário global, o Partido Comunista, apesar de seus critérios restritivos, também reivindica parcialmente esses nomes como “patrimônio nacional”, sobretudo porque suas projeções internacionais são grandes demais para serem ignoradas. O caso de Tran Anh Hung é revelador: embora suas obras nem sempre se encaixem no modelo do “cinema nacional” promovido pelo Estado historicamente, ele é um apoiador do cinema independente no Vietnã, e esse envolvimento não é vetado pelo governo.

Essa apropriação simbólica pelo partido, no entanto, é seletiva e não acontece com todos os filmes vietnamitas que alcançaram sucesso internacional. O recente filme *Viet e Nam* (2024) de Minh Quý Truong, lançado no festival Un Certain Regard na França e que teve circulação significativa, foi oficialmente banido no Vietnã por ter representações inapropriadas do país pela ótica do partido, apesar de seu diretor ter nascido e sido criado em Buon Ma Thuot, uma pequena cidade na parte Central do Vietnã, e recebido uma formação totalmente nacional. Por vezes, em algumas conversas com diretores e estudantes de cinema em Hanói, foram mencionados outros casos de censura de filmes feitos por vietnamitas no Vietnã, o que não os impedia de, incorrendo em ilegalidade, reproduzir tais filmes em salas de aula para estudantes ou baixá-los na internet. No pior dos casos, tais atos ilegais terminariam apenas em uma multa paga em dinheiro para o Estado, mas sem problemas posteriores, como uma perseguição política.

Esperamos que a breve reconstituição desta sequência de momentos decisivos do cinema vietnamita realizada neste capítulo e a visão panorâmica assim obtida permita qualificar o chão histórico em que as narrativas cinematográficas e as figurações sociais da guerra examinadas de perto nos próximos capítulos foram forjadas. É necessário entender que existem dois lados de um Vietnã dividido, Norte e Sul, duas possibilidades de ler o cinema vietnamita, nacional e transnacional. Uma análise imanente da obra pode vir a ser um ponto de mediação interessante para entender as ideologias correntes, as interpretações possíveis e a projeção de uma narrativa sobre a guerra, que obviamente sempre irá gerar conflitos. O importante aqui é entender quais conflitos e fazer, mesmo que minimamente, um estudo sobre as complexidades do Vietnã, esse pequeno país asiático que teve suas narrativas e conflitos internos ignorados pelo mundo até então.

²⁴ Ainda não existem muitas pesquisas sobre isso, mas o debate de dupla filiação faz referência a pesquisa de Duong (2005), que discute o partido e a obra de Tony Bui e cita brevemente Tran Anh Hung.

CAPÍTULO II

THE LITTLE GIRL OF HANOI

Embora o fim da Guerra do Vietnã (ou Guerra Americana) seja oficialmente marcado em 30 de abril de 1975, *The Little Girl of Hanoi* foi lançado alguns meses antes desse marco, em outubro de 1974, quando o conflito ainda estava em curso. Assim, toda a sua produção e filmagem ocorreram em um Vietnã que continuava a ser atingido pelos bombardeios americanos. O filme incorpora, inclusive, imagens reais de ataques aéreos e de civis circulando pelas ruas de Hanói em meio à destruição. Esses elementos conferem à obra um caráter de verossimilhança e produzem uma narrativa cuja elaboração cinematográfica borra o limite entre real e ficção.

Antes de aprofundar a análise do filme, faz-se necessário apresentar brevemente a trajetória de seu diretor, Hải Ninh, e situar a importância dessa obra específica no interior do cinema vietnamita. Hải Ninh é uma das figuras fundadoras do cinema vietnamita moderno, e ocupa um lugar central na consolidação do cinema de guerra produzido no Vietnã a partir de uma perspectiva nacional. Nascido em 1931 na província de Thanh Hóa, no Vietnã Central, o diretor integrou a primeira geração de cineastas formados pela Vietnam Film School, ao lado de Nguyen Hong Sen, sendo aluno da primeira turma do curso de direção do Vietnam Cinema and Stage College. Sua trajetória se confunde com a própria institucionalização do cinema vietnamita, o que torna sua obra particularmente relevante para uma análise sociológica das relações entre cinema, Estado e sociedade em contexto de guerra. Desde o início de sua carreira, ainda na década de 1950, Hải Ninh esteve diretamente envolvido com o cinema produzido em condições extremas, o chamado cinema de guerrilha. Após atuar como assistente de direção, passou a dirigir seus próprios filmes, firmando-se com obras que tematizam de forma recorrente a guerra, o território e a vida civil sob o conflito, também se dedicando a filmar documentários após o fim da guerra.

The Little Girl of Hanoi (1974) é amplamente reconhecido como o filme mais emblemático da carreira de Hải Ninh e uma das obras mais importantes do cinema vietnamita sobre a Guerra do Vietnã, sendo amplamente citado em discussões especializadas sobre o conflito e bastante reconhecido entre críticos, além de um dos filmes mais assistidos atualmente do cinema vietnamita de guerra, de acordo com estatísticas do Letterboxd. O longa acompanha a jornada de Ngọc Hà, uma criança que vaga sozinha entre os escombros da cidade à procura de seus pais. A escolha por uma protagonista infantil, aliada ao uso direto das ruínas reais deixadas pelos ataques aéreos, confere ao filme uma potência simbólica

particular, ao deslocar o foco da guerra do campo de batalha para a destruição do espaço urbano e para a vulnerabilidade da população civil na própria capital do regime socialista.

A relevância do filme foi reconhecida tanto no Vietnã quanto no circuito internacional. Em 1975, *The Little Girl of Hanoi* venceu o Golden Lotus Award de Melhor Filme no 3º Festival de Cinema do Vietnã, além de receber os prêmios de Melhor Fotografia, Melhor Direção de Arte e Melhor Atriz, projetando-se como uma obra central do cinema nacional. No mesmo ano, o filme recebeu um Diploma no 9º Festival Internacional de Cinema de Moscou, reafirmando sua importância no contexto internacional e sua circulação para além das fronteiras vietnamitas. Em 2007, a obra foi ainda contemplada com o Ho Chi Minh Award for Literature and Arts, uma das mais altas distinções culturais do país, reconhecimento que reforça seu estatuto canônico e que estende seu impacto para além da década de 70.

Além disso, é válido acrescentar que entre 1984 e 1994, Hải Ninh atuou como Diretor do Vietnam Feature Film Studio, principal estúdio estatal responsável pela produção de longas-metragens no país. Essa função evidencia que sua obra não se insere à margem do projeto cultural vietnamita do período, mas, ao contrário, ocupa um lugar central na formulação das políticas cinematográficas e na construção das narrativas oficiais e contra-hegemônicas sobre a guerra. Em reconhecimento à sua trajetória, Hải Ninh recebeu o título de People's Artist e, posteriormente, o Prêmio Ho Chi Minh, consolidando sua posição como um dos principais protagonistas do cinema vietnamita.

A escolha de *The Little Girl of Hanoi* como objeto de análise nesta dissertação justifica-se, portanto, por sua dupla centralidade: estética e sociopolítica. O filme constitui um dos registros mais emblemáticos da experiência urbana da guerra no Vietnã, ao mesmo tempo em que expressa uma narrativa cinematográfica do conflito que confere atenção ao cotidiano, à infância e à vida civil sob bombardeio.

Pelos olhos de uma garotinha do Norte

Uma dedicatória abre o filme: uma homenagem solene “aos heróis de Hanói que derrotaram o bombardeio imperialista norte-americano de 12 dias e noites, em dezembro de 1972”. Ainda que a inscrição convoque um espírito coletivo de vitória e resistência, o centro da narrativa se revela paradoxalmente íntimo, delicado, infantil e doloroso: a história de uma garotinha que vaga pela cidade em busca de seu pai desaparecido em meio aos bombardeios da Operação Linebacker II, como chamam os americanos, ou dos bombardeios de Dien Bien

Phu no Ar²⁵, como chamam os vietnamitas. O gesto inicial do filme parece já anunciar a tensão entre o discurso de exaltação patriótica e a experiência subjetiva e fragmentada da guerra na vida cotidiana, dos próprios habitantes do Norte. A câmera começa registrando Hanói em flashes: ruas, árvores, famílias, soldados, bicicletas e cyclos compondo o “normal” da vida urbana, onde o cotidiano civil e o esforço militar se entrecruzam. O espectador é quase que “recebido” pelo filme, pois podemos ouvir as vozes de crianças que cantam enquanto a tela exibe os créditos; e entre os nomes, a participação de orquestras, clubes de jovens e crianças de creches locais, como se toda a cidade estivesse, de fato, envolvida na produção do filme, tanto quanto estiveram envolvidos na guerra de forma conjunta.

No meio do caos da vida urbana em meio a um conflito civil, o olhar se fixa numa criança que interrompe a passagem de um carro militar aos gritos: “papai An!”. É nesse ponto que a narrativa se organiza. A busca pelo pai perdido se impõe como metáfora das cicatrizes da guerra, revelando não apenas a destruição material causada pelos bombardeios americanos, mas também o trauma íntimo de quem resta: os órfãos, as mães e os sobreviventes. Famílias que são separadas a todo momento. Ao fundo, cartazes de propaganda ecoam o imaginário da resistência e caracterizam uma Hanói no auge da guerra: figuras femininas armadas, mulheres de lenço xadrez, fortes representações da guerrilheira heroica. O contraste não poderia ser mais interessante, pois enquanto os pôsteres projetam a imagem oficial da mulher combatente, aqui acompanhamos a vulnerabilidade de uma menina que encarna a face mais frágil da nação e relata seu passado e sua história de perda a um soldado do PAVN. O filme é, assim, um pêndulo entre dois mundos: memórias dolorosas e o presente, onde se espera um amanhã esperançoso. Um pêndulo entre uma cidade e uma família felizes no passado e que são destruídos no presente.

The Little Girl of Hanoi, por meio de seus detalhes e planos de fundo, articula o espaço urbano de Hanói como palco da guerra, mas também como espaço de memória e que pode revelar muito sobre como os vietnamitas viam o conflito. A cidade é atravessada por ruínas, sons e ausências, e a câmera insiste em mostrar esse entrelaçamento entre destruição e a vida que continua. A grande narrativa de heroísmo nacional parece não poder se consolidar se a vida comum das pessoas não puder ser representada também no cinema nacional. Assim, a narrativa simples não poderia ser mais real e dolorosa: uma menina que procura seu pai, e nesse movimento expõe o trauma coletivo de um país que precisa resistir e elaborar suas

²⁵ O nome faz referência à batalha de Dien Bien Phu, última batalha da Guerra da Indochina, na qual os Viet Minh lutaram em trincheiras por meses sob bombardeios, sobrevivendo e ganhando a guerra contra os franceses.

próprias perdas, procurando por uma unidade em momentos de destruição. A história da garotinha de Hanoi, a pequena Ngoc Ha, é a história das famílias vietnamitas que sofreram com a guerra, porém contada pelo ponto de vista de uma criança, o símbolo da geração futura, que irá viver em tempos de paz, mas com altos custos. Com isso, vemos o quanto a narrativa do diretor Hai Ninh tem seu ponto máximo na memória, na perspectiva e na ótica infantil que vislumbra a realidade, pois são estes elementos que ajudam ressignificar os tempos sombrios que o Vietnã viveu.

Vemos toda a narrativa do diretor Hai Ninh ser contada por meio de uma linguagem cinematográfica com cortes sutis, que amarram delicadamente um plano no outro, assim, a história encontra uma fluidez menos robusta que *Abandoned Field* ou outros filmes de guerra que dão foco ao conflito diretamente, tendo cortes bruscos e secos, muitas vezes. Como dito, o filme é um pêndulo entre o passado doloroso de Ngoc Ha e o presente insuportável. Essa oscilação contínua faz com que a narrativa nunca se estabilize o suficiente para ser dividida em blocos, com começo, meio e fim. Não há uma continuidade linear clássica de cenas, mas sim uma acumulação de gestos, olhares e interrupções que constroem o drama de forma fragmentada, intimista. Por isso, essa análise busca acompanhar a própria forma estética do filme: em vez de separar começo, meio e fim, adoto um movimento igualmente fluido, respeitando o modo como Hai Ninh prefere representar a Guerra do Vietnã.

A jornada da garotinha de Hanoi começa quando a câmera se fixa no rosto de um soldado do PAVN. “Ngọc Hà” é o nome que a criança revela quando o soldado pergunta e a coloca dentro do carro militar. Muito nova para se orientar, ela mal consegue indicar seu endereço, apenas recorda a rua Kham Thien, o mercado próximo de sua casa, a mãe que trabalhava com impressões gráficas, a irmã Thuy e o pai, soldado que é membro de alguma divisão desconhecida. O olhar da câmera, nesse momento, se mistura ao olhar da criança: do assento do carro militar, ela observa Hanói, e o espectador vê em primeira pessoa as ruas, os transeuntes, a vida civil que continua em meio ao estado de emergência. Vemos uma cidade em ruínas, uma nação que está sendo apagada aos poucos.

No entanto, os momentos presentes da garotinha contando sua vida para o soldado são intercalados com suas próprias memórias do passado, à medida que ela vai contando a ele mais de si mesma e de sua vida. Esse entrelaçamento entre passado e presente é como um quebra-cabeça que vai nos mostrando, aos poucos, como sua família foi impactada e dilacerada pela guerra. A primeira lembrança que a narrativa nos mostra é a de um carrossel.

A câmera se detém nos detalhes do brinquedo, os cavalos, as luzes, o movimento circular; para depois nos colocar dentro da perspectiva das crianças, como se estivéssemos também no carrossel. Vemos Ngoc Hà e sua irmã Thuy rindo, gritando de felicidade, enquanto o pai e a mãe observam ao fundo, felizes. A *mise-en-scène* recria a infância como espaço de alegria, mas que já está marcado pela guerra: o uniforme do pai anuncia que esse tempo de festa se dá sob o momento difícil de um conflito.

Em seguida, a família aparece reunida diante dos fogos de artifício no grande lago de Hanói, e depois as crianças são vistas correndo e brincando de pega-pega próximo ao Templo Ngoc Son, no centro da cidade à beira do lago. Nesses instantes, a guerra parece ausente, ou pelo menos suspensa, como se a memória infantil fosse capaz de criar refúgios de normalidade em meio à destruição. Em outra lembrança, Thuy aparece na escola aprendendo as primeiras letras em uma sala cheia de crianças bem pequenas, enquanto a mãe a observa pela janela. O gesto de aceno entre mãe e filha codifica a vida cotidiana como um espaço de afeto e continuidade, mesmo em tempos de exceção, como podemos ver:



Mas esse fio de memória é bruscamente interrompido: a câmera corta para as ruínas de uma escola destruída por bombardeios americanos. A voz de Ngoc Hà irrompe, interrogando o soldado no carro: “Por que eles bombardeiam escolas, senhor? Por que gostam de matar crianças? Minha irmã não fez nada para prejudicá-los.” A ingenuidade da pergunta desvela a

irracionalidade da guerra, colocando o espectador diante de uma experiência traumática impossível de ser assimilada pela lógica infantil. O soldado, diante da pergunta, apenas a abraça, gesto silencioso que simboliza tanto a impotência do adulto quanto a necessidade de amparo diante do colapso da vida civil. Tal cena nos remete ao momento em que helicópteros lançam *napalm* sobre uma escola em *Apocalypse Now* (1979), em vemos crianças e a professora correndo para salvar suas vidas, algumas sem êxito, enquanto os americanos conversam sobre surfar na praia; cena essa em que é proferida a emblemática frase: “Eu adoro o cheiro de *napalm* pela manhã”. O filme de Coppola tende a ironizar a guerra por meio de cenas que apresentam o caso da “suspeição geral” que era atribuído aos vietnamitas durante o conflito: os americanos acreditavam que homens, mulheres e crianças não poderiam ser inocentes, porque todos poderiam fazer parte ou encobrir os guerrilheiros vietcongs²⁶. Desse modo, o discurso se empenha em transferir a culpa dos bombardeios em escolas e hospitais dos americanos para os guerrilheiros vietcongs que lá se escondiam, colocando a população civil como refém. Aqui, em *Little Girl of Hanoi*, vemos o outro lado desse discurso, que é assim desmontado.

De volta à cena do filme, Ngọc Hà recorda ao soldado: “Durante as noites em que bombardeavam Hanói, eu estudava na área de evacuação. Sempre que ouvia o som das bombas, corria para o dique para olhar na direção de Hanói. Ficávamos no dique a noite toda olhando para Hanói, onde minha mãe e minha irmã estavam hospedadas.”²⁷ (1974, tradução nossa) A confissão da criança nos coloca diante da experiência de quem assiste de longe, impotente, à destruição de sua cidade, sem saber ao certo qual o real impacto daquilo. A cena de suas memórias a mostra junto a outras pessoas observando os ataques. Entre elas, duas mulheres comentam a violência, até que uma percebe e abraça a menina, talvez lembrando que sua mãe e irmã estavam no centro da destruição. A coletividade parece partilhar o trauma.

Logo depois, a narrativa nos mostra o templo visto em cenas anteriores em mais uma memória do passado. A menina, acompanhada de sua professora, é lembrada de que não tem se dedicado às aulas. Em um ensaio musical, cercada por crianças que tocam instrumentos, Ngọc Hà segura o violino, mas não consegue tocá-lo. O close em seu rosto evidencia a dor

²⁶ Sobre a suspeição geral e a tática de matar tudo o que se move, ver referências históricas sobre o Massacre de My Lai, bem como o livro *Kill Anything That Moves: The Real American War in Vietnam*, de Nick Turse, e o trabalho de Rex W. Douglass, chamado “Understanding Civil War Violence through Military Intelligence: Mining Civilian Targeting Records from the Vietnam War”.

²⁷ During the nights when they were dropping bombs onto Hanoi, I was studying in the evacuation area. Whenever I heard the sound of bombs, I ran to the dike to look toward Hanoi. We stood on the dike all night looking toward Hanoi, where mother and sister stayed.

silenciosa que paralisa o corpo, o espaço que deveria ser de aprendizado e disciplina torna-se palco de algo indistinguível: não saber o paradeiro de sua própria mãe e irmã. De repente, a chegada da tia Nga interrompe a aula de música. A menina corre pelo lago gritando “Mãe!”, mas o reencontro esperado é atravessado por uma constatação infeliz. A tia carrega apenas uma bicicleta com alguns objetos da casa destruída: entre eles, o urso de pelúcia, antigo prêmio da garotinha. Há também o travesseiro rasgado da mãe, imagem carregada de um silêncio sobre a morte. O olhar da tia, embargado de lágrimas, confirma o que não nos é dito em voz alta. A câmera foca no rosto da garota, que grita por sua mãe.

A partir daí, o filme mergulha em imagens da destruição. Um plano aéreo de helicóptero revela os terraços de arroz e, logo depois, os escombros que tomam a cidade. A menina é mostrada vagando sozinha entre prédios destruídos, correndo pelos destroços como se buscasse reencontrar sua família. Sirenes de novos ataques ecoam, e a câmera registra ruínas, pôsteres de guerra conclamando à resistência, corpos sendo retirados do solo. Em meio ao caos, pequenos gestos simbólicos emergem: Ngoc Hà encontra uma gaiola com um pássaro preso e o liberta, metáfora de esperança e resistência. Em seguida, recolhe uma boneca suja entre os destroços, vestígio frágil de uma infância interrompida. O filme, nesse momento, alcança um de seus ápices de densidade simbólica: enquanto a maioria das obras americanas mostra a guerra no campo de batalha, nas florestas tropicais e quentes do Vietnã, *The Little Girl of Hanoi* busca, através do olhar de uma criança que vagueia entre ruínas, construir a vivência um cenário de guerra como ele foi para muitos vietnamitas, mostrando uma capital despedaçada. De fato, a estética dos camponeses plantadores de arroz vivendo em casas humildes é bastante atrelada às culturas do Sudeste Asiático, mas invisibiliza os grandes centros urbanos desses países. A destruição de Hanói, como capital do Vietnã do Norte e símbolo do regime comunista à época, é a devastação de um país e de um projeto de nação. Ngoc Ha chora diante de todas aquelas ruínas e escombros, uma mulher mais velha chega e a abraça, outro símbolo da coletividade. No entanto, a câmera ainda continua a mostrar os destroços: um sapato, jornais, pertences, incensos... Nas casas vietnamitas, é comum haver altares cheios de incensos para rezar para Buda, pela família e os que já se foram. Ao vermos pedaços desses altares entre os destroços é como se estivéssemos vendo tudo ser morto, não somente as pessoas vietnamitas, mas também seu modo de vida, sua cultura. Deixo abaixo um recorte de cenas emblemático, de Ngoc Ha nos destroços encontrando a boneca e tocando nos incensos:



Enquanto chora, Ngọc Hà recorda uma memória feliz: tocava seu violino na companhia da família. A irmã dançava, a mãe costurava e o pai cantava. A câmera, mais uma vez, nos coloca no lugar da criança; vemos e sentimos como se estivéssemos em sua posição, imersos na intimidade de um lar que já não existe. Em seguida, Thúy, sua irmã, pede para tocar o violino. Surge então uma cena corriqueira da infância: Ngọc Hà lhe oferece o urso de pelúcia em troca do instrumento, mas as duas acabam brigando pelo violino, em uma disputa infantil. Essa lembrança interrompe o presente: ao relembrar sua irmãzinha, a menina chora, pois, assim como o da mãe, o destino provável de sua irmã foi a morte.

Logo em seguida, a memória do passado retorna, agora com o pai narrando uma história heroica: a lenda do rei que derrotou seus inimigos com a ajuda da espada mágica de Long Quân. A cena se desenrola no templo central de Hanói, onde as meninas correm e brincam, enquanto observam, curiosas, a gravura da tartaruga que carrega a espada sagrada. O pai explica que, toda vez que os soldados partem para a guerra, destroem seus inimigos, evocando uma narrativa de invencibilidade nacional. Nesse momento, o filme intercala a memória com imagens animadas em 2D e podemos ver o rei no barco, cercado por soldados que comemoram a vitória, e até as tartarugas do lago ajudam a guiá-los. O mito ganha forma visual, quase lúdica, reforçando a ligação entre passado glorioso e presente de resistência. A fala do pai ainda projeta uma continuidade entre tempos históricos: o lago de Hanói teria sido

outrora imenso, rodeado de árvores e ninhos de pássaros, e talvez a árvore diante deles fosse testemunha daquele passado. Aqui, o encadeamento entre mito, história e memória familiar cumpre dupla função: por um lado, oferece à criança uma narrativa de consolo, inscrevendo a perda em uma tradição coletiva de resiliência e vitória; por outro, revela como a ideologia da resistência nacional se infiltra nos vínculos íntimos, o que transfigura a dor pessoal em pertencimento a uma coletividade heroica. De acordo com Nguyễn (1996, p. 53), os mitos na história do povo vietnamita são cruciais para a formação do caráter nacional e a modelagem da personalidade vietnamita, e mostram como há milênios se perpetua uma cultura de derrotar os invasores:

“Desde os tempos antigos, a literatura e a arte popular vietnamita, por meio de lendas, despertam o patriotismo e o heroísmo revolucionário, promovendo a dignidade humana. Pode-se observar que, desde o surgimento da nação, histórias míticas sobre heróis criativos, bons técnicos, bons lutadores e pessoas honestas, como o Deus de Pedra e a Tartaruga Dourada, são típicas das personalidades: trabalho, inteligência e espírito corajoso do povo Lac-Viet. Promove personalidades que amam sua terra natal, seu país e seus valores humanos na comunidade. A história do desenvolvimento da literatura e da arte vietnamitas mostra que canções e danças folclóricas expressam aspectos do trabalho humano, do amor e do espírito de luta contra o mal. Os mitos: "Amor pela montanha - amor pela água" mostram claramente que o caráter do povo vietnamita é formado por sua capacidade de adaptação ao ecossistema do Sudeste Asiático. Essa habilidade socializa a personalidade com base no ecossistema do Sudeste Asiático, transformando áreas fluviais em campos de arroz. Na história "Phu Dong Thien Vuong"²⁸, a imagem do herói nacional aparece como o sonho humano de liberdade, o desejo de expulsar invasores estrangeiros”

Retomando a narrativa do filme, a cena é brutalmente cortada após a lenda narrada pelo pai. De repente, estamos de volta ao presente: a câmera mostra rapidamente o rosto de Ngọc Hà em lágrimas, enquanto ao fundo ecoam gritos. O enquadramento se abre e vemos soldados americanos, prisioneiros de guerra, atravessando os escombros. Eles caminham feridos, rodeados por soldados vietnamitas que os escoltam, protegendo-os da fúria da população civil. Entre os prisioneiros, a câmera destaca curiosamente um soldado negro, cuja presença rompe a homogeneidade do “inimigo” até então imaginada nas tantas cenas de soldados brancos nos filmes norte-americanos. Os cidadãos gritam, clamando por vingança, exigindo de volta seus entes queridos desaparecidos. Mas os vietnamitas não cedem e mantêm os americanos vivos. É o primeiro momento em que a garota encara o inimigo frente a frente, percebendo que “o inimigo” tem um rosto humano, assim como o dela. O horror abstrato da

²⁸ A história de Phu Dong Thien Vuong faz parte do mesmo mito de Long Quan e de sua espada mágica, contada pelo pai de Ngọc Hà. De acordo com Chinh (1997), o Rei Hung Vuong III foi ameaçado pela Dinastia An. Diante de uma guerra tão perigosa, ele construiu um altar e rezou por três dias. O Céu atendeu às suas preces enviando, primeiro, Long Quan para prever como proteger o reino e, em seguida, Phu Dong Thien Vuong, que ajudou a combater a invasão da Dinastia An e restaurar a paz no reino.

guerra se concretiza em figuras de carne e osso. É também interessante enfatizar que a primeira vez que vemos o inimigo, os norte-americanos, eles estão rendidos e sendo protegidos pelos soldados vietnamitas do ódio da população. Isso contrasta com as primeiras impressões que os filmes norte-americanos geralmente fazem dos vietnamitas, que são quase sempre negativas e estereotipadas, como procurei demonstrar em estudo anterior (FARIA, 2023). Nas cenas recortadas abaixo, vemos o momento em que a garotinha encara o inimigo pela primeira vez:



Em seguida, Ngọc Hà se junta a uma fila de pessoas para pegar suprimentos. A câmera acompanha seus passos lentos, mostrando como os outros vietnamitas, comovidos, cedem espaço para que ela passe à frente. Uma mulher lhe pergunta: “Quantas pessoas vão comer?” Nesse instante, a menina precisa responder em voz alta aquilo que até então só estava sugerido em seus silêncios, o fato de que a mãe e a irmã estão mortas. Ela pede comida apenas para si, mas suplica que os nomes da mãe e da irmã não sejam riscados da lista, como se preservá-los fosse uma forma de mantê-las vivas de alguma forma. A mulher, tomada pela emoção, chora diante da menina, e, incapaz de se conter, despeja arroz em excesso no saco, até que os grãos caem ao chão. A tensão aumenta quando um homem se aproxima e reclama da demora, lembrando que todos precisam receber seus suprimentos antes do próximo ataque. Uma guerrilheira intervém, dizendo que ele deve esperar, explicando que a mulher encarregada de distribuir os alimentos havia perdido marido e filhos na guerra. É essa dor compartilhada que a faz se comover diante da criança sozinha na fila, pelo que podemos interpretar da cena. Nesse ponto, o filme entrelaça histórias individuais e coletivas: a menina não é apenas uma vítima isolada, ela é mais uma pessoa em uma cadeia de sofrimentos comuns.

Mais tarde, vemos novamente essa mulher ao lado de Ngọc Hà, em uma conversa sobre a família da garota, mas o diálogo é interrompido abruptamente pelas sirenes que anunciam novos bombardeios. Ambas correm juntas em direção aos abrigos subterrâneos ao longo das ruas da cidade, que são pequenos quadrados nas calçadas com espaço para uma ou duas pessoas se esconderem no subterrâneo. O enquadramento claustrofóbico mostra a menina e a mulher comprimidas na escuridão, enquanto as bombas explodem acima. Pouco depois, um soldado entra no abrigo para anunciar uma vitória, os vietnamitas teriam conseguido derrubar aviões e capturar vários pilotos americanos. O anúncio de vitória coletiva contrasta com a dor individual da menina, criando uma ambivalência que parece percorrer todo o filme, entre luto e resistência, perda íntima e triunfo nacional. A todo momento os vietnamitas resistem e vencem, mas a dor está por toda parte. Logo em seguida, como se por coincidência, a câmera nos mostra a garota e a mulher andando pelas ruas, ouvindo notícias tensas de que todos devem evacuar Hanoi, ao mesmo tempo que ao fundo há um pôster de guerra escrito “O Vietnã definitivamente ganhará”, como as imagens a seguir mostram:



A cena retorna ao presente, a câmera fixa novamente na pequena Ngọc Hà e no soldado dentro do carro militar. O rádio interrompe o silêncio, uma voz urgente ordena que as tropas se movam, pois os americanos estão se aproximando. O homem menciona a presença da criança em seu carro, diz que assume total responsabilidade por ela, já que o pai está na guerra, e a família foi bombardeada. Do outro lado da linha, o superior hesita, mas acaba permitindo. Nesse breve diálogo, o filme condensa a dimensão ética da guerra, uma obediência e cautela militar que não deixa de ceder lugar para um gesto humano, isto é, a pequena garotinha não é vista como empecilho no trabalho do soldado, mas sim como uma cidadã que precisa de proteção.

Em seguida, somos novamente transportados para o passado. A lembrança de Ngoc Hà a mostra em um espaço rural, uma zona de evacuação distante de Hanói. O enquadramento se abre para mostrar crianças brincando sob o sol e mulheres trabalhando em sua rotina doméstica, há risadas e o som leve de um bebê chorando. Entre elas está a professora de Ngoc Hà, e a câmera se detém na menina, que segura o violino e o bebê nos braços. A criança toca uma canção suave, embalando o recém-nascido até que o choro cesse. A professora e uma senhora idosa a observam em silêncio, com ternura, pois sabem que a garotinha perdeu a irmã. O momento é frágil, um respiro de humanidade em meio ao caos. No entanto, o som distante das bombas volta a invadir o quadro. Mesmo assim, Ngoc Hà continua a tocar, e a melodia persiste por entre o som da guerra. O filme cria aqui uma estética dolorosa: o som do violino sobrepondo-se ao ruído das explosões.

A câmera sobe, mostra as copas das árvores, o céu e o vento. O bebê dorme. Há, por um instante, paz, mas uma paz precária, quase imaginada. Logo depois, vemos as crianças correndo e brincando nas planícies do interior vietnamita, um quadro bucólico que se desfaz quando o choro da menina corta a cena. O pai aparece pela primeira vez para ver a filha desde o bombardeio. Ele tenta consolá-la: “não chore, se você realmente ama sua mãe e sua irmã, porque ainda temos um ao outro”. A voz do pai é calma, mas sua expressão revela exaustão. Ele diz que soube do que aconteceu no último dia e conta à garotinha sobre o dia do bombardeio.

O filme então nos transporta, pela memória do pai, ao dia do ataque. A mãe de Ngoc Hà aparece na fábrica onde trabalhava com a senhora Nga. A rotina é interrompida por um momento de silêncio, quase uma premonição do que está por vir, já que ela para, olha para o vazio e uma lágrima escapa. A lembrança da filha mais nova, Thúy, atravessa seu pensamento. A câmera corta de volta para Ngoc Hà, ainda chorando, estabelecendo um elo de dor entre passado e presente. A sequência seguinte é uma das mais duras do filme. As bombas caem sobre Hanói. A escola infantil, o jardim de infância onde estava Thúy, é atingida. A mãe corre desesperada para dentro das ruínas em chamas. O som é ensurdecido: gritos de crianças, madeira se partindo, o fogo consumindo tudo. O enquadramento é frenético e ao mesmo tempo íntimo, já que vemos o desespero da mãe em salvar os pequenos, tirando-os dos cestos e das redes onde dormiam. O rosto coberto de fuligem, os olhos marejados. Em meio à fumaça, flashes rápidos mostram o rosto de Thúy. Cada corte parece uma tentativa de negar o inevitável. A montagem alterna close-ups e planos gerais das ruínas, reforçando o

caos visual e emocional. O que antes era uma memória de afeto – a escola e a mãe assistindo à filha estudar da janela – torna-se agora um espaço de trauma, dor e morte. A guerra invade o lugar mais inocente: o espaço das crianças.

É importante mencionar que, embora o filme dê um rosto e um corpo aos americanos em algumas cenas, na maior parte do tempo esse inimigo é oculto. É a guerra que invade os espaços e nunca vemos os americanos de fato cometendo atrocidades. Não vemos soldados metralhando pessoas ou lançando bombas de aviões, como em *Apocalypse Now*, *Platoon* ou *Full Metal Jacket*, para citar os mais famosos. Aqui, o inimigo parece ser pouco importante, embora seja o outro lado beligerante. O que deixa ainda mais claro o que parece ser a preocupação central do filme: mostrar como a guerra afetou os civis, tendo os olhos de uma criança como a perspectiva mais pura possível; o inimigo de guerra pouco importa, seja ele francês, americano ou chinês, de qualquer forma ele não deveria estar ali.

Enfim, o filme nos traz de volta ao presente. Ngọc Hà está no banco do carro militar, chorando em silêncio. A câmera aproxima-se lentamente de seu rosto e, em seguida, corta para o do soldado. Ele permanece imóvel, o olhar fixo à frente, incapaz de oferecer qualquer palavra de consolo. Sua expressão, captada em *close-up*, revela um desconcerto profundo, vemos um homem treinado para a guerra, mas desarmado diante do sofrimento de uma criança. Enquanto o motor do veículo vibra em segundo plano, ouvimos, em voz *over*, as palavras do pai de Ngọc Hà. Ele narra que sua esposa havia morrido salvando dezenas de crianças naquele mesmo dia, um gesto de sacrifício que, no filme, adquire dimensão heroica. A montagem intercala o rosto da menina e a voz do pai, sugerindo que a memória ainda a persegue como uma presença viva.

Na sequência seguinte, o filme nos transporta novamente ao passado. O cenário é o mesmo rio que antes serviu como espaço de reencontro entre pai e filha. Agora, eles caminham lado a lado, em silêncio. A câmera acompanha seus passos em plano aberto, emoldurados pelo reflexo da água. O pai diz que havia tentado visitar a esposa e Thuy em Hanói, mas quando chegou, elas já não estavam mais lá, tinham ido para a escola. Sua voz carrega resignação. Ele explica que já providenciou tudo para que a filha permaneça em segurança na escola da zona de evacuação. Em seguida, os dois se despedem. A câmera se detém no rosto da menina, e o tempo parece se suspender: aquele, como saberemos, é o último momento em que ela vê o pai.

De volta ao presente, Ngọc Hà fala com o soldado enquanto continuam pela estrada. Ela conta que amava ficar acordada à noite apenas para ouvir o pai respirar, e que às vezes sonha com ele, mas, ao fechar os olhos, o que vê é sempre o rosto da mãe e da irmã. A câmera alterna entre os dois rostos: o dela, marcado pela dor e pela inocência; o dele, endurecido e silencioso. Mais uma vez, o filme constrói o contraste entre o gesto militar e o gesto humano, entre o mundo da guerra e o da ternura perdida de uma futura geração que viverá cheia de traumas. No entanto, para nossa surpresa, Ngọc Hà, com a voz embargada, diz que poucos dias depois da partida do pai, recebeu uma notícia.

Nesse momento, a câmera corta abruptamente para outra sequência, rompendo a continuidade do filme. Uma mulher sai de um carro e corre em direção a um hospital, carregando uma criança nos braços. O enquadramento muda: o olhar da câmera, antes subjetivo e íntimo, torna-se documental, quase como se estivéssemos ali como observadores neutros. Dentro do hospital, vemos médicos e enfermeiras em plena atividade, e a narrativa introduz um novo rosto: uma médica norte-americana, uma mulher negra. A presença dela tensiona mais uma vez a representação do americano, que não é apenas combatente em um filme de guerra, mas também uma figura que presta ajuda, uma médica, uma mulher. À primeira vista, o rosto da médica até nos causa estranhamento, já que não estamos acostumados com esse tipo de representação nos filmes sobre a Guerra do Vietnã.

A mulher vietnamita entrega a criança à equipe médica. Outra americana, agora uma enfermeira, demonstrando compaixão, diz para que ela se acalme: “Eu sou mãe também, eu entendo” Ela afirma que jamais teria enviado o filho para o Vietnã se ele não fosse velho o suficiente, uma frase que expõe, de modo sutil, o absurdo da guerra e suas perdas de todos os lados possíveis. Nesse instante, a sirene de bombardeio volta a soar e todos se abrigam. O hospital é atingido. O teto desaba, o som das explosões se mistura ao choro das crianças e aos gritos dos feridos. A câmera vacila, cai junto com o prédio. Mais uma cena que mostra a falta de sentido da guerra por parte dos americanos: além das escolas, por que bombardear hospitais?

Na sequência, o filme adota o ritmo da busca após os bombardeios: vemos homens cavando entre os escombros, iluminados por lanternas, em planos noturnos e granulados. A montagem alterna o caos e o silêncio, o som abafado das pás e os corpos soterrados. Em meio aos destroços, uma mulher ainda respira. Ao seu lado, vemos a criança de antes ainda viva. Quando finalmente é encontrada, a mulher sussurra, exausta: “Eu não sou a mãe dela. Eu

estava apenas passando pela rua Khâm Thiên.” A revelação, seca e devastadora, redimensiona a narrativa: não era a filha da mulher, mas Thùy Dương, a irmã de Ngọc Hà.

A partir daí, o filme se desdobra em imagens de reconstrução daqueles que morreram no bombardeio do hospital. Um enfermeiro encontra entre os escombros uma carta não enviada. A voz da enfermeira lê: “Meu amor, depois de me despedir de você, continuo concentrado em meus mapas e projetos, sonhando em reconstruir não só Hanói, mas também Saigon. Seu espírito está sempre presente em meus desenhos...”. Enquanto ouvimos a leitura, a montagem intercala desenhos arquitetônicos, projetos de uma cidade futura, traços de um país que sonha em se refazer e que, atualmente, já se refez. A memória ganha tom simbólico no filme, mas os sonhos e as projeções do futuro também. Novamente vemos aqui: um pêndulo entre dois mundos, o de hoje e o que será. Por fim, a última sequência desse arco mostra uma garotinha abrindo lentamente os olhos: Thùy Dương. Ela caminha entre alguns prédios, feliz, mesmo sem um motivo aparente.

Nos momentos finais de *Little Girl of Hanoi*, a narrativa retorna ao presente com Ngọc Hà e o soldado. A menina, agora convencida de que precisa reencontrar o pai para encontrar uma nova escola para a irmã, insiste na ideia de reconstituir, de alguma forma, sua família dilacerada. O soldado, movido pela fala da garota, promete que pedirá permissão para visitá-las, e pede à garota que o veja como um membro da família, por conta disso, ela não deve mais chorar. “Eu não choro, as lágrimas simplesmente vêm sozinhas.”, responde Ngọc Hà, em uma das frases mais tristes do filme, revelando a inocência ferida e a impossibilidade de controlar as emoções diante de um momento tão delicado de diversas formas.

De repente, quando o soldado recebe a ligação do superior, ordenando que todas as unidades tomem posição para proteger Hanói, o caos retorna. Ele tenta garantir a segurança da criança, enquanto vemos a correria do conflito: soldados calculando coordenadas, carregando feridos, ajustando o radar. Entre as imagens dos céus iluminados por bombas, o espectador escuta o grito de vitória da garotinha: “B-52 foi atingido! B-52 está pegando fogo!”. É um instante ambíguo, de alegria e trauma, em que a destruição assume a forma de libertação, um dos grandes paradoxos da guerra.

A voz de Ho Chi Minh, transmitida pelo rádio, atravessa o som dos bombardeios como um eco de resistência: “Hanói, Haiphong e outras cidades podem estar destruídas, mas o povo vietnamita não se renderá. *Nada é mais precioso que independência e liberdade*”. A

montagem associa o discurso às imagens de soldados sorrindo, recordando o líder distribuindo cigarros, como se o passado revolucionário se reaproximasse do presente da guerra, já que Ho Chi Minh já estava morto quando os bombardeios em Hanói aconteceram. Entre os ecos da batalha, a câmera alterna novamente para o abrigo subterrâneo: Ngọc Hà conversa com um soldado ferido, e a leveza do diálogo infantil, sobre a vez em que quebrou o braço, contrasta com a brutalidade do que acontece naquele momento.

A cena de guerra não se alonga mais do que alguns minutos. E no dia seguinte, o silêncio domina a paisagem. O soldado retorna ao abrigo e encontra a menina dormindo. O *close* no rosto dela, sereno, marca o primeiro sorriso depois de um filme inteiro em lágrimas. A montagem final entrelaça imagens da irmã, viva, correndo pelos corredores de um hospital, com o reencontro das duas crianças. Em meio à destruição, o gesto de brincar reaparece como símbolo de sobrevivência. A voz do soldado encerra a narrativa: “Encontrei a unidade do pai das duas meninas. Enquanto ele estiver na linha de frente, cuidarei de suas duas filhas para que possam estudar e brincar felizes.” O plano derradeiro mostra as duas irmãs girando na grama sob o sol, em um movimento circular que retoma o carrossel do início do filme. A guerra, que atravessou tudo, parece suspensa nesse instante de alegria reconquistada. A narrativa se encerra e, como em *The Abandoned Field*, o olhar infantil devolve à guerra uma humanidade que o discurso heroico não consegue conter.

O lado inimigo e outros lados

Fazendo uma análise dos pontos mais presentes no filme, vemos logo de cara que a paisagem da cidade é uma das principais personagens: uma Hanói despedaçada, onde cartazes de propaganda continuam erguidos em meio aos escombros. Essas imagens, conclamando a população à resistência e trazendo figuras de mulheres combatentes, contrastam com o cenário devastado, produzindo uma tensão entre o ideal de firmeza patriótica e a realidade do luto coletivo. Essa coexistência entre destruição e perseverança compõe uma estética de ruína e esperança: o país em ruínas ainda sustenta seus símbolos, como se o espírito nacional resistisse apesar da destruição material. Os lugares e o cenário em *The Little Girl of Hanoi* também são usados em cortes secos na cinematografia, entre passado e presente, entre memórias felizes em um lugar e as visões desse mesmo lugar depois de um bombardeio, interligadas de forma brutal. Esse jogo de opostos com os cenários do filme acaba por simbolizar o panorama psicológico e geográfico: lugares que não existem mais, memórias que

se foram e uma felicidade que pertence ao passado. O filme se estrutura, assim, como uma colagem de lembranças fragmentadas pela guerra. Essa simplicidade formal é coerente com o tema e reflete o estilo direto de Hai Ninh, que trabalha a emoção não pelo excesso, mas pela contenção e delicadeza. A fotografia em preto e branco e a linguagem direta aproximam o filme de um realismo quase documental, remetendo à estética do realismo socialista soviético, mas sem se prender à propaganda pura.

Tudo isso por meio de um olhar infantil. Ngọc Há encarna a contradição desses cenários de guerra. Ao mesmo tempo que é a figura mais frágil, uma criança órfã, sem lar, sem respostas, ela se torna o espelho da nação vietnamita, igualmente devastada, mas ainda viva. A escolha de uma protagonista infantil e mulher faz com que o filme funcione como uma alegoria do país: inocente, mas não ingênuo; ferido, mas resistente. Através do seu olhar, a guerra perde qualquer justificativa racional. O olhar da criança não é carregado de preconceitos, armado, como o olhar do adulto, o que dá um caráter “neutro” à narrativa. Ao perguntar ao soldado por que os americanos bombardeiam escolas e matam crianças, Ngọc Há expressa a impossibilidade de compreender a lógica do conflito. Essa ingenuidade não é um artifício de piedade ou de vitimismo, mas uma forma cinematográfica que denuncia a irracionalidade da guerra e expõe suas consequências humanitárias.

Além disso, sociologicamente, *The Little Girl of Hanoi* revela como a vida continua em meio à guerra. As relações de cuidado e solidariedade (a mulher que alimenta a menina, o soldado que a protege, os civis que compartilham abrigo) formam uma rede simbólica de reconstrução nacional. A comunidade substitui a família perdida, e a nação, assim como o soldado, substituem a figura paterna ausente. A ausência do pai, combatente na linha de frente, parece representar também a ausência da própria unidade nacional, fragmentada pela guerra tanto quanto a família da garotinha. Assim como nos outros filmes analisados, como veremos, e também em outros filmes vietnamitas fora do escopo, como *The Passerine Bird* ou *Mrs Tu Hau*, há aqui uma centralidade do espaço e da vida cotidiana como formas de resistência, além de crianças que ficam sem o pai. A guerra não interrompe totalmente o cotidiano; ela o deforma, mas a vida persiste. Crianças estudam, mulheres trabalham, o arroz ainda é distribuído, o incenso ainda é queimado. Essa continuidade da vida dentro do horror é um dos traços mais fortes da identidade vietnamita que o filme expressa: uma necessidade de sobrevivência coletiva. É preciso entender que essa representação da sociedade vietnamita como uma grande comunidade, formada por pessoas éticas e solidárias, pode soar absurda ou idealizada demais para o olhar Ocidental acostumado a vê-las, pela lente distorcida de

estereótipos orientalistas (SAID, 1978), como pessoas simples, humildes e bobas; ou então como uma necessidade de colocarem a si mesmos como os “certos” no conflito. No entanto, essa representação parece verossímil e de acordo com o que a sociedade vietnamita era à época, já que todas as obras aqui analisadas representam uma sociedade cheia de pessoas que levam o senso de comunidade de uma forma ou de outra, além disso, essa mesma representação pode também ser vista em outras obras para além do cinema, como no próprio romance censurado, *The Sorrow of War*, de Bao Ninh. A construção do inimigo é outro ponto essencial. O olhar infantil impede uma visão maniqueísta. A menina não demonstra ódio ou desejo de vingança, mas uma perplexidade diante da violência. Suas perguntas – “por que eles bombardeiam as escolas?”, “o que minha irmã fez para eles?” – sintetizam a irracionalidade da guerra. O filme denuncia a brutalidade dos ataques e o caráter desproporcional do conflito. Ao mesmo tempo, introduz rostos “amigos” entre os inimigos, como a enfermeira americana, o que complexifica a fronteira entre os lados da guerra, entre o bom e o mau. Essa ambiguidade humaniza a narrativa, afastando-a de uma perspectiva unilateral ou da propaganda. A sequência em que prisioneiros americanos são levados pelas ruas exemplifica bem o ponto: enquanto os adultos manifestam raiva, a garotinha apenas observa, incapaz de sentir ódio ou qualquer outra emoção. É como se ela não entendesse ou processasse aquele evento. O espectador é levado a reconhecer a guerra como um absurdo sem justificativa racional..

Em contrapartida a *The Little Girl of Hanoi* (1974), o cinema norte-americano produziu, ainda durante o conflito, narrativas que também mobilizam a figura da criança vietnamita em meio à guerra, como é o caso de *The Green Berets* (1968), dirigido por Ray Kellogg e estrelado por John Wayne, já muito famoso à época pelos filmes de faroeste. Em ambos os filmes, a presença de crianças vietnamitas solitárias, sem notícias do paradeiro de seus pais, funciona como um recurso dramático central para evidenciar os efeitos do conflito sobre a população civil. No entanto, a forma como essa figura é construída revela projetos narrativos e políticos profundamente distintos entre os filmes. Em *The Green Berets*, o soldado norte-americano Peterson resgata um garoto vietnamita durante um ataque atribuído aos vietcongues. Após o ataque ao vilarejo, no qual os pais do garoto são mortos, a criança passa a questionar quem cuidará dela, momento em que Peterson assume esse papel, estabelecendo um laço afetivo que humaniza o soldado americano e, simultaneamente, reafirma a dependência do vietnamita em relação à presença militar estrangeira. No entanto, conforme a narrativa dos boinas verdes avança, Peterson é morto por vietcongs em uma

missão. Na cena final, quando helicópteros chegam para a retirada das tropas, o garoto corre em busca do amigo, apenas para descobrir sua morte. É então que o personagem interpretado por John Wayne se aproxima da criança, conforta-a e coloca sobre sua cabeça a boina verde de Peterson, um gesto carregado de simbolismo. A pergunta do menino – “o que vai acontecer comigo?” – recebe como resposta a afirmação de que agora será responsabilidade do general americano cuidar dele. A cena condensa, assim, uma visão paternalista da guerra, na qual os Estados Unidos se apresentam como “guardiões” de uma população incapaz de se proteger sozinha do mal do “comunismo”, os vietcongs.

Ambas as crianças em ambos os filmes parecem representar o próprio Vietnã. No entanto, enquanto Ngoc Ha se vê sozinha e é cuidada por um soldado vietnamita, o que, de certa forma, faz sentido, já que possuem a mesma nacionalidade, o garoto vietnamita em *The Green Berets* é cuidado por soldados americanos, o invasor estrangeiro que é também a causa da morte de seus pais, embora o filme sutilmente impute a culpa aos vietcongs, que se escondem entre os civis. De qualquer forma, o contraponto entre as duas obras evidencia, portanto, não apenas diferentes estéticas cinematográficas, mas projetos ideológicos opostos sobre o mesmo conflito histórico: de um lado, a guerra como missão civilizatória e protetora; de outro, a guerra como trauma vivido no corpo e no cotidiano dos mais vulneráveis, que não encontra motivo ou sentido no ataque dos americanos.

O contraste se torna ainda mais agudo quando consideramos a estética masculinista e as figurações sociais da garota vietnamita nos filmes de Hollywood. Vejamos dois exemplos emblemáticos. *Casualties of War* (1989), de Brian de Palma, narra o sequestro, estupro coletivo e assassinato da jovem vietnamita Phan Thi Mao, baseado no caso real conhecido como Incidente na Colina 192. Já em *Full Metal Jacket* (1987), de Stanley Kubrick, na cena do final do conflito em Hué, o soldado sintomaticamente chamado de Joker é abordado por uma garota vietnamita que atira em sua direção; seu companheiro Rafter, então, metralha a garota para salvar o amigo. Os demais soldados do batalhão se juntam, notando que a menina caída ao chão ainda está viva. Enquanto Rafter comemora o fato de ter tirado a vida de um “inimigo”, os demais soldados afirmam que devem deixar a garota “para os ratos”. Agonizando de dor, ela começa então a sussurrar implorando para que atirem nela de uma vez por todas. O líder do batalhão diz a Joker que se ele não quer deixá-la ali, então ele mesmo deve matá-la. Nesse momento, há um longo enquadramento no rosto de Joker, que não é desviado nem quando ele aperta o gatilho para enfim matar a menina. Como contraponto

analítico à delicadeza da figura da garotinha de Hanoi do cinema vietnamita, temos aí uma linguagem violenta de jovens soldados transformados em máquinas e assassinos. É como se o ponto de vista da criança em *The Little Girl Hanoi* desconstruísse o lema pintado no capacete de Joker ao lado de um símbolo da paz (“Born to kill”), deslocando seu papel de guerreiro da democracia para bucha de canhão de interesses políticos.

Como aponta Jeffrey Alexander (2004), o trauma se constitui a partir de um processo social de construção simbólica, quando membros de uma coletividade passam a interpretar determinados acontecimentos como ameaças fundamentais à sua identidade coletiva, produzindo marcas duradouras em sua memória social e em suas formas de autoidentificação. O processo de construção do trauma cultural inicia-se quando grupos portadores de significados formulam reivindicações acerca de uma ferida sofrida pela coletividade. No entanto, nem sempre esses grupos possuem autoridade, meios e poder para fazer com que as suas reivindicações sejam realmente disseminadas e legitimadas. O autor também chama atenção para o “buraco” que existe entre o evento e a representação: é nesse intervalo que o trauma cultural se constitui. O trauma não é o evento em si, mas a forma como ele é representado.

No contexto da Guerra do Vietnã, o cinema, no pós-guerra, desempenha esse papel. Os diretores atuam como mediadores simbólicos que elaboram narrativas capazes de traduzir a experiência da guerra em imagens compartilháveis, inteligíveis e socialmente reconhecíveis. Assim, os filmes não apenas codificam o sofrimento, mas participam ativamente da definição de quem são as vítimas, qual é a natureza da dor, quem pertence à comunidade ferida e como essa experiência deve ser lembrada. Ele também entra numa batalha pela memória coletiva. No entanto, obviamente, esse trauma cultural sobre a Guerra do Vietnã foi representado nos filmes vietnamitas de uma forma, impactando nacionalmente o país, mas, dadas as assimetrias da geopolítica global, sem alterar a representação hegemônica conformada pelas imagens e narrativas produzidas por Hollywood.. Assim, quando contrastamos as narrativas norte-americana e vietnamita, vemos que as construções culturais do trauma são diferentes, embora possuam os mesmos elementos. A mesma criança vietnamita indefesa em *The Little Girl of Hanoi* se torna um símbolo de dor e esperança, enquanto em *The Green Berets* e outras produções figura como vítima e simboliza a submissão vietnamita ao poder ocidental norte-americano.

Por fim, é válido ponderar que a noção de “suspeição geral” mobilizada pelos americanos para bombardear hospitais e escolas aparece em *The Little Girl of Hanoi* implicitamente. Todos poderiam ser o inimigo, todos poderiam ser o “vietcong”, e isso explica uma estratégia de guerra para eliminar todos os vietnamitas. Trata-se de uma estética comum nos filmes norte-americanos de Hollywood, em que os vietnamitas são corpos desumanizados e sem face, sem rosto, como em várias cenas de *Full Metal Jacket* e *Apocalypse Now*, como já mencionado. Ao confrontar o olhar vietnamita do conflito, o filme questiona a própria ideia de culpa e legitimidade, mostrando os rostos e dando dignidade à vida e às pessoas vietnamitas, mostrando quem são esses vietnamitas, quais suas histórias, combatendo a generalização americana de que todos no Norte são inimigos ou reféns à espera de um resgate do comunismo e dos vietcongues. O resultado é um filme que, com uma forma simples e fragmentada, transmite uma complexa rede de sentidos nus e crus: uma narrativa comum, visualmente contida, mas potente, que expõe as contradições da guerra e representa Hanói e o povo do Vietnã do Norte naquele momento.

CAPÍTULO III

THE ABANDONED FIELD: FREE FIRE ZONE

Lançado em 1979, alguns anos após o término oficial da Guerra do Vietnã, *The Abandoned Field: Free Fire Zone* (*Cánh đồng hoang*), dirigido por Nguyễn Hồng Sến, é marcado pela experiência direta do conflito, ainda que não incorpore imagens documentais ou cenas reais de bombardeios, como ocorre em *The Little Girl of Hanoi*. Diferentemente das produções realizadas durante a guerra, o filme se insere em um momento de elaboração do passado e construção cultural do trauma, quando a memória do conflito permanecia viva em um país ainda severamente devastado. Além disso, sua produção e lançamento coincidem com um novo contexto de tensão militar: a partir de 1977, forças do regime do Khmer Rouge, no Camboja, apoiado pela China, passaram a atacar regiões do Sul do Vietnã, resultando na morte de muitos civis e culminando na intervenção militar vietnamita. Segundo Nguyen (2009), a obra foi produzida nesse período de ao mesmo tempo euforia pela reunificação nacional e iminência de um novo estado de guerra, o que confere à representação dos combatentes do Sul e da resistência popular um significado simbólico que extrapola a vitória sobre os Estados Unidos, articulando-se também às demandas políticas e ideológicas daquele contexto regional vivenciado pelo Sul do país.

Seu diretor, Nguyễn Hồng Sến, desempenha um papel importante na história do cinema vietnamita, especialmente no que diz respeito às representações cinematográficas da Guerra do Vietnã produzidas a partir da própria experiência vietnamita do conflito. Nascido na província de Long An, no Sul do Vietnã, o diretor viveu diretamente os impactos da guerra em uma das regiões mais afetadas pelo conflito, já que sua província fica muito próxima de Ho Chi Minh City, antiga Saigon, que esteve sob domínio dos americanos. Após 1954, mudou-se para o Vietnã do Norte, onde integrou a primeira turma de cinematografia da Vietnam Film School, ao lado de Hai Ninh, instituição fundamental para o desenvolvimento do cinema nacional vietnamita, fundada em 1959. Essa formação inicial foi fortemente marcada pelo gênero documentário – predominante até o fim da guerra –, já que Ho Chi Minh, desde o começo, valorizou a função social do cinema.

Seu primeiro filme, o documentário *Nước về Bắc Hưng Hải* (*Water Flows to North Hung Hai*), já indicava esse compromisso entre cinema e realidade social. Ao longo das décadas de 1960 e 1970, Nguyễn Hồng Sến realizou diversos filmes documentais e ficcionais

voltados à experiência da guerra, além de retornar ao Sul do país em 1964 para filmar diretamente os impactos do conflito em regiões de combate, fazendo parte do cinema de guerrilha. Essa circulação entre Norte e Sul, bem como entre documentário e ficção, conferiu às suas obras um olhar singular sobre a guerra.

Após 1975, realizou ainda estágios na Bulgária e na antiga Alemanha Oriental que ampliaram seu repertório técnico e estético, antes de retornar ao Vietnã para dirigir seus primeiros longas-metragens de ficção, formato que só ganhou mais importância ao final e após a guerra contra os americanos. É nesse contexto que *Abandoned Field: Free Fire Zone* emerge como uma obra-chave. Lançado em 1979, o filme retrata a vida extremamente precária de um casal camponês e seu filho pequeno em uma área rural classificada pelos Estados Unidos como “free fire zone”, isto é, uma zona onde qualquer pessoa podia ser considerada inimiga e, portanto, alvo legítimo de ataque, uma zona de tiro livre.

A importância de *Abandoned Field* não se restringe ao contexto nacional. O filme foi amplamente reconhecido no circuito internacional, recebendo o Golden Prize no 12º Festival Internacional de Cinema de Moscou, em 1981, um dos mais prestigiosos espaços de legitimação do cinema mundial durante a Guerra Fria. No mesmo festival, a obra também foi laureada com o Prix FIPRESCI, concedido pela Federação Internacional da Crítica Cinematográfica, reforçando seu valor artístico e sua relevância estética. No Vietnã, o filme recebeu o Golden Lotus Award no Festival de Cinema Vietnamita de 1980, despontando como uma das obras mais significativas do cinema nacional do período. Em reconhecimento à sua contribuição para a cultura vietnamita, Nguyễn Hồng Sến recebeu, em 1984, o título de People’s Artist. Recentemente, com as comemorações dos 50 anos da guerra, em 2025, o filme foi exibido no Da Nang Asian Film Festival, o que nos mostra que essa obra, embora antiga, continua relevante no país.

A escolha de *Abandoned Field: Free Fire Zone* como objeto de análise desta dissertação justifica-se, portanto, tanto por sua importância histórica quanto por sua potência analítica, sendo um dos principais filmes citados em pesquisas que abordam o cinema vietnamita de guerra. Além disso, como foi lançado em 1979, trata-se de um filme produzido ainda sob o impacto direto da guerra, que não elabora o conflito como memória distante, mas no ainda sob o “calor dos acontecimentos” como experiência vivida. Trata-se, também, de uma perspectiva do Sul do país, mesmo que sujeita a constante vigilância e censura do Estado e financiada com o dinheiro do partido. Pois, da mesma forma que os filmes podem escapar às

intenções do autor, seus significados não podem ser totalmente controlados pelo aparato estatal. Logo, inegavelmente, sua forma narrativa permite perceber como o cinema vietnamita, com certa ênfase no Vietnã do Sul, construiu uma contra-representação da guerra, distinta das imagens hegemônicas produzidas por Hollywood, ao enfatizar o sofrimento civil, a precariedade da vida cotidiana e a violência estrutural imposta às populações rurais do Sul do país. Não por acaso, o filme segue sendo mobilizado como referência fundamental em mostras e festivais contemporâneos dedicados ao cinema de guerra vietnamita, reafirmando sua centralidade para a compreensão desse período histórico e cinematográfico.

A visão do Sul

Uma filmografia em preto e branco. Água e o fluir de um canto melódico. Um bebê, uma mulher e um homem. São essas as primeiras informações que temos do filme dirigido por Nguyen Hong Seng. É fato que o cinema de guerra, como o conhecemos, opera frequentemente dentro de convenções que delimitam não apenas a narrativa, mas também a gramática visual do conflito, como cenas de guerra, ação e violência. Em *The Abandoned Field: Free Fire Zone* (1979), no entanto, encontramos uma perspectiva que reconfigura os espaços de combate por meio de uma representação da Guerra do Vietnã a partir desses primeiros elementos, em um campo de batalha, as zonas alagadas, que foi pouco ou nada visibilizado nos filmes sobre o conflito. Ancorado na imersão sensorial e na experiência subjetiva dos combatentes vietcongues, camponeses que resistiam à invasão norte-americana no Sul, o filme retrata a vida de uma família que sobrevivia em uma casa humilde nas zonas alagadas, um terreno difícil e perigoso. Enquanto tentam manter aquele território conquistado, os norte-americanos, em seus helicópteros, tentam aniquilar os remanescentes. A fotografia em preto e branco e a construção da paisagem como o ícone de uma nação que precisa ser defendida revelam uma estética da guerrilha que conjuga invisibilidade e presença constante: o invisível aos olhos ocidentais é a presença de diversos vietcongues camuflados na vegetação.

Primeiro ato – o começo: a família e o helicóptero

Nos primeiros instantes de tela, a câmera, em primeira pessoa, nos mostra que estamos navegando por uma zona alagada, entre a vegetação alta daquela área. Vemos um homem e uma mulher, ambos navegando em suas canoas, o homem grita pela mulher e ambos se encontram, felizes. Em seguida, uma música nativa em dueto toca conforme o título e os

créditos iniciais aparecem, e o homem contente aprecia os prados alagados e a mulher navega pelas flores da região. De acordo com Lee (2019, p. 28), trata-se de uma tradicional forma de cantar vietnamita, presente no Sul, chamada de *hát hó*, a qual é conhecida por ser cantada pelas pessoas enquanto navegam em suas canoas, expressando seus sentimentos. Muito frequentemente esse estilo musical é cantado por um homem e uma mulher, os quais expressam sua atração um pelo outro enquanto remam. Na cena, e também em outros filmes vietnamitas, esse estilo musical é traduzido na cinematografia por meio de sobreposições de rostos e a filmagem do ponto de vista do homem e da mulher. Já aqui a obra nos situa dentro da cultura vietnamita e explicita que esse é um filme sobre as pessoas do Sul.

Nas cenas seguintes, a obra constrói aos poucos um ambiente de intimidade e tensão ao apresentar o cotidiano de uma família vietnamita vivendo nas zonas alagadas do delta do Mekong. Um homem sai ao amanhecer para verificar uma armadilha de pesca, enquanto sua esposa se ocupa dos afazeres domésticos e do cuidado com o filho pequeno. O breve diálogo entre os dois sobre o nível da água estabelece algumas características do espaço habitado, revelando a instabilidade geográfica dessa família, que precisa constantemente se adaptar às mudanças sazonais. De forma sutil, vamos adentrando a perspectiva vietnamita por meio desses detalhes simples.

A escolha estilística de Hong Sen privilegia *closes* nos rostos dos personagens, um recurso que imprime à narrativa uma dimensão ainda mais intimista, permitindo ao espectador captar em minúcias as expressões e sentimentos que atravessam essa rotina marcada tanto pela simplicidade quanto pela vigilância constante. Em uma determinada cena, vemos que a comunicação entre o casal não é somente feita em diálogos: ao partir com seu barco, o homem e sua esposa utilizam sons de pássaros para trocar mensagens, um código que logo se revela essencial para sua sobrevivência, já que em seguida vemos um helicóptero norte-americano surgir no horizonte.

No entanto, Hong Sen enquadra o helicóptero de maneira que nos deixa momentaneamente desorientados: o rosto que vemos em seu interior não é de um soldado estadunidense, mas sim de um vietnamita. Esse detalhe, que inicialmente provoca estranhamento, antecipa um jogo de representações que se desenrolará ao longo da narrativa e que confere intimidade ao rosto inimigo logo de primeira, já que os *closes* não são mantidos somente na representação da família vietnamita, mas também na dos inimigos. A chegada desse helicóptero altera bruscamente o ritmo da cena: a mulher, segurando o filho no colo,

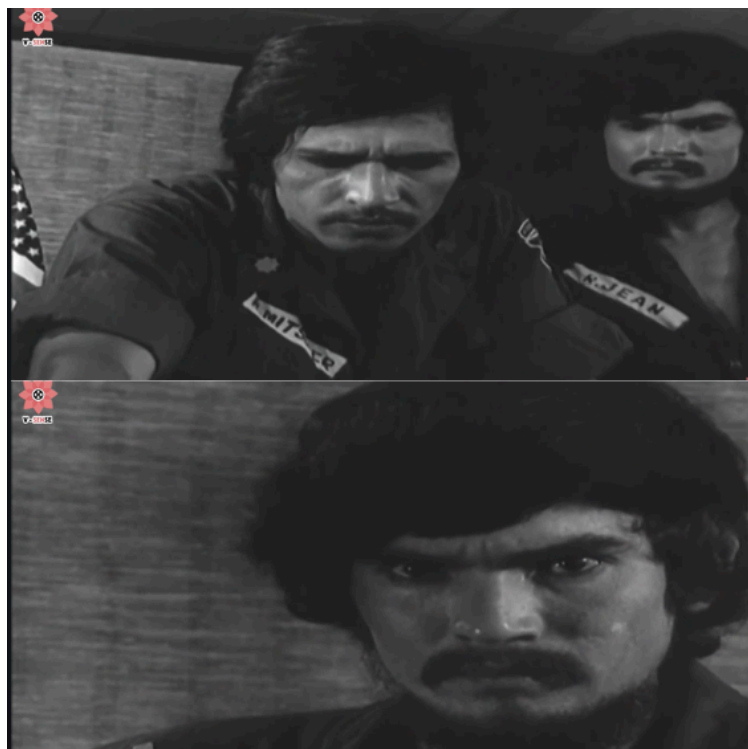
recua para sua casa, enquanto o homem, em sua canoa, se esconde sob as folhas da região. O corte abrupto na rotina expõe a precariedade da existência naquele território, onde sobre cada ação do dia a dia paira a ameaça da morte.

Após o helicóptero terminar suas buscas, vemos o homem chegar a um ponto de encontro clandestino e seguir sua rotina. Ele se junta a outros combatentes em uma região mais afastada, coberta por árvores, onde solicita uma toalha e um pouco de arroz para sua esposa e seu filho. Ali, vemos os outros guerrilheiros em sua sociedade secreta, em que linhas de fornecimento de comida e materiais são furtivas e ilegais, em que a maioria das pessoas são também pescadores e fazendeiros, alguns com roupas humildes e outros com uniformes e rifles. O retorno à casa, onde compartilham o peixe pescado e o arroz obtido, reafirma a delicada felicidade que essa família encontra nos pequenos momentos de conforto. A câmera, novamente focada nos rostos, captura sorrisos breves e olhares de cumplicidade, reforçando que, mesmo sob a sombra da guerra, há espaço para a vida e o afeto.

Esse equilíbrio frágil, no entanto, é rapidamente rompido em cenas posteriores. Quando a mulher sai sozinha em sua canoa para cuidar das plantações de arroz e das armadilhas de pesca espalhadas pela região. Um novo encontro com o helicóptero quase tira sua vida. O soldado a bordo começa a identificar sinais de vida no território alagado e a perseguir. A mulher, encurralada, abandona a canoa e se camufla na vegetação. Em paralelo, o homem da família, seu marido, ao ouvir o barulho das hélices e os disparos, pega seu filho, colocando-o em uma bacia, para que ele possa flutuar e ambos se refugiem entre as plantas da vegetação, longe da casa. O choro do bebê é alto e mantido em evidência em algumas cenas de perseguição, uma escolha de Hong Seng que evidencia o sofrimento não só da família, mas de uma criança inocente.

A destruição da canoa pelos soldados americanos marca um ponto de virada na narrativa, em que a trama se estabelece, pois indica que aquela região, até então considerada dominada pelas forças estadunidenses, ainda abriga resistência. Esse momento é acentuado por uma transição abrupta para um escritório norte-americano, onde o mesmo soldado do helicóptero discute suas descobertas com um superior; aí podemos constatar que o ator vietnamita na verdade personifica o americano. Um detalhe importante é que de imediato o diretor escolhe por filmar o uniforme dos soldados norte-americanos, nos quais podemos ver seu nomes escritos, “Jean”, o piloto, e “Mitscher”, seu superior, dando uma caracterização

extra aos personagens ao lhe conferir um nome. Na montagem de cenas a seguir, evidencia-se isso:



Aqui, o discurso militarizado escancara a lógica colonialista da ocupação: a surpresa diante da sobrevivência dos vietnamitas na paisagem hostil revela o olhar estrangeiro que enxerga o delta como um espaço inóspito e, portanto, inabitável. O oficial enfatiza que a presença de insurgentes ali demonstra uma derrota não apenas militar, mas moral, pois significa, segundo ele, que “estamos perdendo em espírito”, já que os americanos acreditavam ter eliminado todos que ali habitavam, pois eram suspeitos de estarem ajudando os vietcongs. Um detalhe quase imperceptível nessa cena adiciona uma camada de complexidade à caracterização do soldado norte-americano: um comentário sobre sua esposa e as notícias de casa antecipa um dado que, ao final da obra, será essencial para entender a representação da guerra.

Por fim, este primeiro ato do filme desloca o foco para os combatentes vietnamitas, reunidos para discutir a ameaça iminente à sua rede de comunicação e abastecimento sinalizada pelo ataque à canoa. O líder da resistência, sobre o qual não nos é apresentada nenhuma informação, exceto que era um homem simples, enfatiza que são eles que mantêm o fluxo vital da luta, comparando-se às veias que bombeiam sangue ao grande coração da pátria. Citando “tio Ho”, uma referência a Ho Chi Minh, reafirma que independência e liberdade

devem ser os objetivos máximos, rejeitando qualquer forma de submissão. É nesse momento que a identidade da família protagonista se esclarece: o homem (Ba Do), a mulher (Sau Xoa) e a criança são os responsáveis por defender a zona alagada, que foi recentemente conquistada de novo. Ambos mencionam que eram pescadores provenientes da província de Dong Thap, o que nos leva a pensar sobre as razões de pessoas comuns estarem se unindo aos combatentes da insurgência. Se pescadores e agricultores são as veias que bombeiam sangue para o grande coração do Vietnã, como o líder afirma, então a representação da guerra que vai se compondo aqui ressalta o prolongamento da vida campesina na defesa da pátria, o que vai ao encontro das propagandas do Vietnã do Norte à época.

Segundo ato – o meio: o terreno como personagem e a vida campesina

Depois da reunião entre os guerrilheiros, a família já está de volta à sua casa, onde mais um momento de felicidade e brincadeiras com o bebê se desenrola. A câmera se posiciona de forma a captar o rosto do pai em primeiro plano enquanto brinca com seu filho, criando a sensação de que estamos vendo o mundo pelos olhos do bebê. Em meio a essa atmosfera de tranquilidade, surge mais uma fala corriqueira sobre o nível da água. No entanto, logo em seguida, o som ameaçador dos perseguidores interrompe a paz. Dois helicópteros chegam atirando em direção ao local onde o barco da família foi destruído anteriormente.

A necessidade de evacuação é imediata. O homem e a mulher agem rapidamente, pegando troncos de bambu e colocando o bebê em um balde coberto por uma grande sacola. A cena destaca mais uma vez a adaptabilidade e as estratégias dos vietnamitas combatentes na guerra: o casal se mantém submerso entre a vegetação, respirando por meio dos troncos de bambu, enquanto o bebê, fechado dentro do saco plástico, também é mantido submerso, escapando assim da visão dos americanos. Após o fim da perseguição incansável dos soldados, a família retorna à sua casa.

Ainda abalados pelo ocorrido, o homem sobe na copa das árvores para verificar a camuflagem da moradia, enquanto a mulher, nervosa, tenta cumprir suas tarefas domésticas e cozinhar. A tensão emocional se manifesta quando, distraída, a mulher não percebe que o bebê engatinha até cair na água. O susto é imediato: o homem se atira na água para resgatá-lo, enquanto a mulher, desesperada, tenta encontrá-lo com as mãos. O homem consegue recuperar a criança, mas, antes de entregá-la à mãe, o marido a agride com um tapa na cabeça, reprimendo-a por sua falta de atenção. O impacto emocional da cena é amplificado pela

trilha sonora melancólica e pelo enquadramento do rosto da mulher em lágrimas silenciosas. De acordo com as percepções de Charlot (1991) sobre essa cena específica, o que pode parecer uma violência doméstica e um comportamento abusivo do marido para os telespectadores ocidentais, é considerado uma “grande ofensa” no Vietnã. Nas palavras de Charlot (1991, p. 49):

“Bater na cabeça de alguém é, de fato, uma ofensa grave no Vietnã, mas o público americano não percebeu isso. A esposa foi esbofeteadada porque, por negligência, seu bebê caiu na água e quase se afogou. O público vietnamita também consideraria isso uma falha grave. O filme, portanto, apresentou uma caracterização muito mais completa do casal do que o público americano percebeu.”

Já na manhã seguinte, o homem parte para mais um dia de combate junto dos guerrilheiros. Pouco depois, vemos a mulher sair furtivamente com o bebê, pegando um barco e navegando para longe do marido, em direção a um dos pontos de encontro das linhas de suprimento. O filme então apresenta uma das sequências mais ricas na representação do conflito pela ótica vietnamita. Durante um deslocamento dos combatentes pela zona alagada, helicópteros e barcos norte-americanos surgem de repente. Os vietnamitas se escondem na vegetação enquanto os americanos atiram para todos os lados, como se não possuíssem uma estratégia além dessa. O homem da família então se oferece para distrair os inimigos, permitindo que seus companheiros escapem: navega pela zona alagada para despistar os americanos, enquanto os outros atravessam furtivamente um trecho de terra alta antes de se ocultarem de novo entre as águas. Essas cenas oferecem um contraponto importante à perspectiva ocidental da guerra, que frequentemente se concentra apenas no ponto de vista dos soldados norte-americanos, em campos de guerra que geralmente são as selvas quentes, o que alimentou uma ideia do Vietnã como um “inferno tropical”. Ao final dessa cena, o piloto americano reconhece a habilidade do vietnamita, dizendo: “Aquele homem é habilidoso”.

Enquanto isso, a mulher e o bebê se encontram com um homem velho, representando a figura de um ancião. Ela desabafa sobre o fato de seu marido ter lhe batido na cabeça, o que não causa nenhuma emoção específica no homem, o que de certa forma comprova que a sociedade vietnamita não percebe esse ato como uma atitude problemática em si como os ocidentais observam. De qualquer forma, antes que a conversa se prolongue, chegam notícias sobre a emboscada dos norte-americanos e de que o marido ainda não foi localizado, o que a faz ir imediatamente para casa para tentar encontrá-lo. Pouco depois, uma cena de reencontro acontece na zona alagada: cada um em sua própria canoa, os dois trocam sorrisos e gritam um para o outro seus nomes, indicando uma possível reconciliação da briga anterior. Novamente,

as vozes são colocadas em sobreposição com seus rostos, cada um navegando em sua canoa, o que evoca em silêncio o canto *hat hó* do início.

Em seguida, em um novo dia na casa da família, helicópteros americanos voltam a sobrevoar a área, obrigando-os a se esconder mais uma vez. A câmera foca a fauna local, destacando tartarugas e uma cobra d'água, perigosa aos olhos dos que não conhecem a região. Um dos soldados norte-americanos desce de um helicóptero por meio de uma corda para fazer o reconhecimento do terreno, mas ao se deparar com a cobra, se assusta e retorna rapidamente à aeronave. Em seguida, o homem, Ba Do, caminha pela mesma área e captura algumas tartarugas. Ao encontrar a cobra, ele a retira do ninho e a gira no ar, rindo ao lado da esposa. A trama ainda muda rapidamente para o contexto dos norte-americanos, a câmera se aproximando lentamente do piloto do helicóptero, que observa pensativo a fotografia da cobra d'água. O olhar fixo na imagem é interrompido por um corte brusco para a imagem de Ba Do retirando a pele da cobra para que possa usá-la. O contraste entre os dois momentos evidencia o domínio do vietnamita sobre o ambiente selvagem. Estabelece uma dicotomia clara: enquanto o americano teme a natureza selvagem do território vietnamita, o vietnamita está adaptado a ela, enfatizando a familiaridade e a resiliência do povo do Vietnã frente ao ambiente onde a guerra se desenrola. Mais um símbolo sutil de que suas terras devem ser defendidas. O corte da cena é mostrado por meio da sequência de imagens a seguir, indo da foto da cobra, tirada pelos americanos, para a cobra morta, cuja pele está sendo retirada pelo vietnamita:



Terceiro ato – o fim: o conflito

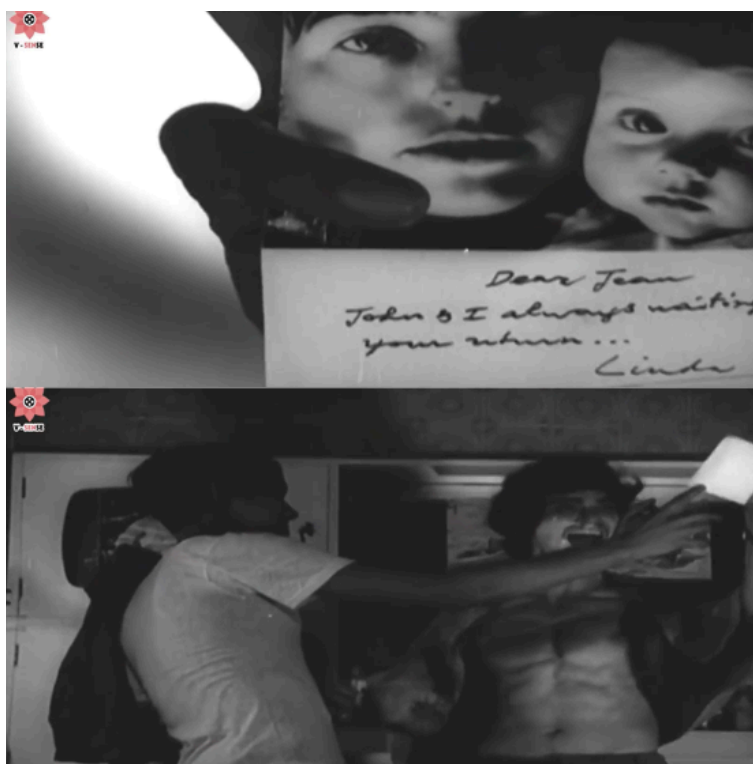
O terceiro ato do filme se inicia com o som ameaçador dos helicópteros rasgando o céu. A mulher, segurando o bebê, recua para dentro da casa, enquanto o homem sai para verificar o que está acontecendo. À noite, os helicópteros continuam a sobrevoar a região, uma mensagem clara fica sendo repetida pelos alto-falantes: os vietnamitas que se renderem serão bem tratados, caso contrário, serão exterminados. No meio da escuridão, um paraquedas desce silenciosamente e a família corre para pegá-lo. O material, agora em suas mãos, se transforma em esperança, pois terão tecido para costurar roupas. Enquanto o marido dorme, a mulher costura. O filho, ainda acordado, observa curioso. Pela manhã, ela veste a nova roupa que fez para ele. Esse momento mostra a falta de recursos da família, dos guerrilheiros no geral, que vêm utilidade até na pele da cobra e no tecido do paraquedas.

No dia seguinte, os americanos tentam mais uma vez se aproximar do local, mas o terreno alagado e a presença de animais perigosos, como a cobra, são um problema. O medo do desconhecido se torna um inimigo invisível. Enquanto isso, o marido repousa em uma rede, fumando, aguardando o contato de um guerrilheiro. Quando uma mulher combatente chega, o marido vai junto dela ao encontro do grupo escondido na floresta, onde podemos ver soldados uniformizados e camponeses lado a lado para lutarem. Eles conversam sobre a dificuldade do terreno e a necessidade de cautela, pois se os americanos suspeitarem de qualquer movimento ou presença de vida na região, bombardearão a floresta sem hesitar.

Enquanto isso, a mulher, Sau Xoa, cozinha, mas precisa tomar cuidado com a fumaça, pois isso pode denunciar sua presença, mostrando todos os pequenos detalhes que precisam ser adaptados na vida cotidiana. No meio da noite, o casal acorda repentinamente com o barulho ensurdecedor dos helicópteros atirando sem cessar, já acostumados com o som. Em meio ao caos, um combatente ferido chega à casa da família amparado por outros dois soldados. O homem se apressa para ajudá-lo. Aqui, percebemos que o conflito vai se tornando mais presente, pois os combatentes estão tentando a todo custo proteger a área, não somente pela família de Ba Do e Sau Xoa, mas pela pátria.

Com a noite, o confronto se intensifica. Tanques americanos avançam, mas os guerrilheiros, furtivos, usam a escuridão a seu favor. Enquanto os americanos demonstram insegurança no terreno hostil, os guerrilheiros movem-se com precisão. Em paralelo, uma cena parece mostrar o piloto americano antes de ir para a guerra, comemorando o nascimento de seu filho, bebendo em um bar com outros soldados. Ele recebe uma foto da esposa e do bebê de um outro soldado, a qual é mostrada nas imagens abaixo, o que nos revela que

anteriormente, em uma das primeiras cenas, as “boas notícias de casa” eram sobre o seu filho. No dia seguinte, o piloto embarca no helicóptero rumo à batalha.



Os guerrilheiros cobrem-se com folhas para se camuflarem. Sau Xoa, com seu filho nos braços, busca abrigo quando ouve o helicóptero se aproximando. O soldado americano observa o terreno e diz que desta vez o vietnamita não escapará. Em instantes, mísseis e disparos varrem a área. A aeronave circula ao redor de Ba Do, anunciando sua última chance: render-se ou ser aniquilado. Em resposta, ele dispara contra os invasores. Os outros guerrilheiros surgem para ajudá-lo, e a mulher deixa seu filho em um cômodo da casa, sozinho, para se juntar à luta. Dois helicópteros cercam o homem, que resiste bravamente, mas é atingido de forma fatal. Seu corpo cai, e o choro da criança preenche o silêncio devastador que se segue, como se o bebê conseguisse sentir a morte de seu pai.

A esposa grita desesperada pelo seu amado. A dor transforma-se em fúria. Ela pega a arma do marido e abre fogo contra os helicópteros. Entre lágrimas, abraça o corpo inerte do companheiro, antes de erguer o olhar para o céu. O inimigo ainda sobrevoa, mas um de seus disparos atinge o alvo. O helicóptero começa a cair, envolto em chamas. A mulher se aproxima da aeronave destruída e atira novamente, garantindo que os americanos não escapem com vida. Dentro dos destroços, um *close* revela a fotografia caída do piloto americano: a imagem do filho e da esposa, agora suja de lama e sangue. A mulher olha para o

papel, depois para o soldado morto, sem expressar uma reação específica. No entanto, o choro do bebê ecoa novamente na trilha sonora, e, como se pudesse escutá-lo, isso traz a mulher de volta à realidade, assim como a foto do bebê norte-americano. Um jogo de câmeras que mostra que agora não é somente uma criança vietnamita sem pai, mas também uma criança norte-americana. Na última cena, a mulher corre para pegar seu filho e, com ele nos braços, atravessa o campo alagado, com a arma ainda firme em suas mãos. Atrás dela, o helicóptero em chamas ilumina a paisagem devastada e uma música final toca, evocando uma atmosfera de duelo, guerra, vingança e perda. A cena final reflete uma continuidade da luta coletiva, uma luta pela terra, pela memória dos que se foram e pelo direito de existir sem dominação estrangeira.



O olhar de baixo

Podemos perceber na obra algumas das principais características das representações vietnamitas sobre a Guerra do Vietnã. O que parece ser mais evidente, e também o primeiro ponto sobre o qual quero argumentar, é a representação que os vietnamitas fazem de si mesmos. Antes de 1979, ano de lançamento de *Abandoned Field*, alguns filmes

norte-americanos que se tornaram muito famosos já haviam sido feitos, como por exemplo, *The Green Berets* (1968), *O Franco Atirador* (1978) e o contemporâneo *Apocalypse Now* (1979). Portanto, naquele momento já se fixavam narrativas dominantes²⁹ sobre o que foi a Guerra do Vietnã. Em trabalho anterior sobre os estereótipos das representações do Outro, o vietnamita e o Vietnã, nos filmes norte-americanos, mostrei, por exemplo, como *O Franco Atirador* (1978), obra clássica de Michael Cimino opera na propagação de uma visão distorcida e estigmatizada do vietnamita como ser inferior. Entre os estereótipos já em circulação à época estão a visão das mulheres vietnamitas como prostitutas, dos soldados vietnamitas comunistas como vilões maldosos ou despreparados para a guerra (porque subdesenvolvidos) e também a percepção dos vietnamitas em geral, a exemplo dos camponeses, como seres suspeitos, por seu envolvimento com as forças profanas codificadas nos vietcongs. Somado a isso, há a narrativa triunfalista predominante, alimentada pela ideologia do destino manifesto, de que o Vietnã precisa da ajuda salvadora norte-americana para não se degenerar pelo comunismo, sugestionando que os norte-americanos têm a melhor das intenções.

Parece que *Abandoned Field* traz os mesmos signos e temas de muitos dos filmes norte-americanos, mas com uma representação e uma narrativa diferentes, uma noção/construção diferente de trauma cultural (ALEXANDER, 2004). Afinal, as mulheres e os camponeses destreinados, com roupas simples – isto é, sem uniforme militar – e um estilo de vida rústico estão vencendo a guerra e mostrando sua força na narrativa fílmica vietnamita. Aqui, a mulher não é uma prostituta e os camponeses não são seres bárbaros ou animalizados, que cometem atrocidades, como torturar os prisioneiros de guerra com roleta russa, como Michael Cimino insiste em mostrar em *O Franco Atirador* (1978). Embora não possamos estudar a verdade por trás do evento histórico ficcionalizado pelos filmes, observamos que há um deslocamento estético em relação às imagens criadas pelos Estados Unidos, que se evidencia na mudança do “camponês ou fazendeiro destreinado que pode ser vencido pelo norte-americano” para o “camponês guerrilheiro cuja luta é um prolongamento da vida campesina”.

²⁹ Quando digo narrativas dominantes, me refiro ao fato de que, à época, as únicas narrativas acessíveis a maior parte dos espectadores, em especial ocidentais, eram as norte-americanas. Por exemplo, de acordo com dados do site Box Office Mojo, podemos ver o sucesso de bilheteria de filmes como *Apocalypse Now* (1979) e *O Franco-Atirador* (1978).

Em uma célebre frase de *Apocalypse Now*, por exemplo, o personagem principal, Willard, diz: “Charlie não recebia muito U.S.O.³⁰. Sua ideia de descanso era arroz frio e um pouco de carne de rato. Ele só tinha dois caminhos para chegar em casa: a morte ou a vitória.” (APOCALYPSE NOW, 1979, tradução nossa). Essa frase é dita logo após um momento de recreação dos soldados norte-americanos com algumas mulheres famosas da revista Playboy. Enquanto os americanos bebiam, fumavam, utilizavam substâncias entorpecentes e tinham seus momentos de luxúria, extremamente desfocados e sem motivo para estarem na guerra, Willard afirma que os vietnamitas comiam rato e arroz frio, pois iriam ganhar a guerra de qualquer jeito, não importando o sacrifício. Em *Abandoned Field*, vemos esse lado do sacrifício, daqueles que lutam em zonas alagadas, mesmo que tenham uma criança pequena para cuidar. No entanto, essa ideia vista como desumana e degradante do ponto de vista americano da “civilização” – de pessoas que comem carne de rato e arroz frio – é desmontada pela “olhar opositivo” (bell hooks, 1992) da narrativa vietnamita. No filme de Nguyen Hong Sen, vemos uma sociedade secreta, linhas de suprimento bem distribuídas, estratégias de ocultação na mata e na água que funcionam e são muito inteligentes. Acompanhando a vida da família de Ba Do vemos que, na verdade, eles são uma família comum de camponeses vietnamitas, que fará o necessário para defender sua pátria, mas que cuidam também de seu filho, um pequeno bebê, da forma mais digna possível, sem carne de rato e arroz frio.

No Vietnã, o processo colonial violento acontece, mas há uma noção enraizada de nação, construída a partir de Ho Chi Minh, que recupera a milenar história vietnamita e se torna dominante no Norte do país. Mesmo assim, torna-se difícil esse “retorno às origens” ou a difusão desse ideal de nação em função de diferenças que estavam tentando ser reconciliadas entre Norte e Sul. Nesse sentido, *Abandoned Field* parece uma tentativa de reverter as estéticas predominantes que foram difundidas na guerra por Hollywood e que, de alguma forma, produziam imagens negativas do Vietnã aos olhos do partido, incluindo até mesmo uma desconstrução da estética do Sul do Vietnã como capitalista ou moderno operada pelo cenário das zonas alagadas, trazendo uma narrativa cujo ritmo não é o das ruas de Saigon, mas o da água em que vive uma família camponesa humilde que luta por seu país. Portanto, o recorte feito pela narrativa fílmica figura de forma específica a sociedade vietnamita, não a partir da maior cidade do Vietnã até então, Saigon, mas dos camponeses e

³⁰ Segundo o New York Times (1964, p. 17, tradução nossa): “U. S. O. é a organização por meio da qual os americanos ajudam a suprir as necessidades espirituais, sociais, de bem-estar, recreativas e educacionais daqueles que servem nas Forças Armadas. (...) U. S. O. significa entretenimento ao vivo transportado em uma programação regular para bases americanas remotas.”

sua vida simples. Mais importante do que criar narrativas sobre o inimigo, parece ser aqui a elaboração de uma narrativa cultural (ALEXANDER, 2004) que permita à coletividade reconhecer-se como marcada por uma experiência comum e forjar sentidos de pertencimento, o que *Abandoned Field* tenta fazer com os guerrilheiros do Sul.

Por falar nisso, a geografia alagada do delta do Mekong, no Sul do Vietnã, torna-se um elemento central na estrutura narrativa do filme, mais do que um cenário, quase um personagem dotado de agência. O olhar da câmera se fixa em detalhes da água em movimento, da vegetação densa e do estilo de vida furtivo que se integra ao ambiente, um jogo tático de visibilidade e ocultação que revela ao espectador uma sociedade secreta, evidenciando como se davam as estratégias dos combatentes vietnamitas num terreno tão difícil, mas que era habitado por centenas de pessoas antes da invasão americana, em vilas flutuantes. Esse tratamento da paisagem vai além da mera representação espacial e é mais do que um cenário externo: ela é internalizada na forma narrativa e se torna um agente da guerra, uma presença quase orgânica que dita o ritmo como os personagens se movem e se protegem, mas como também amam seus prados alagados e os defendem a todo custo. A paisagem e o que está contido nela também estabelecem uma diferenciação entre o vietnamita e o norte-americano.

Enquanto podemos contemplar a beleza do território vietnamita e o modo de vida que ele abriga em *Abandoned Field*, esse mesmo cenário é retratado como uma espécie de “inferno tropical” pelos norte-americanos em suas narrativas filmicas. Além das incontáveis cenas dos filmes mais famosos de Hollywood, em que soldados americanos padecem com o calor extremo e úmido típico do Sudeste Asiático, há uma frase de efeito conhecida e muito reveladora do filme *Nascido Para Matar* que condensa esse lugar-comum exotizante a partir de seu duplo sentido: “In Vietnam the wind doesn’t blow, it sucks”. Como sabemos, o verbo “to suck” é comumente empregado no sentido figurativo para dizer que algo é ruim, horrível. Mas, ao mesmo tempo, em tradução mais literal, a frase diz algo como “No Vietnã, o vento não sopra; ele suga.”. Ou seja, o vento não é refrescante, pois o lugar, além de horrível, é hostil e exaure as forças dos combatentes americanos, já que o verbo “to suck” também carrega o sentido de exaustão e consumação, se referindo a uma situação desagradável. Além do ar quente, típico do Sul do Vietnã, também há o fato de que muitas vezes os americanos bombardearam o território vietnamita com artilharias termobáricas e *napalm*, armas que provocam uma explosão ao sugar o oxigênio ao redor e o expelir com força – o que afetou

profundamente a saúde dos combatentes dos dois lados do conflito. Tais bombas poderiam até sugar o ar dos pulmões e causar queimaduras internas. O trópos do “inferno tropical” e essa estética eurocêntrica, de um Vietnã impossível de ser “suportado” por conta de seu clima febril e dos horrores perpetrados no “coração das trevas” – para lembrar o título do romance de Joseph Conrad adaptado em *Apocalypse Now* – foi, assim, criado pelos próprios norte-americanos, já que eram eles a jogarem as bombas. Em *Abandoned Field*, bem como veremos em *When The Tenth Month Comes*, temos um vislumbre do Vietnã de outra perspectiva, de uma vegetação que não foi atingida por essas bombas, de um modo de vida que persiste, como vemos a seguir na imagem, um corte de cenas que mostra a vida cotidiana: a esposa, o filho, o marido e as flores na zona alagada.



Além disso, aqui, a guerra não é apenas um evento histórico: ela é uma experiência sensorial traduzida pela *mise-en-scène*, pelo foco nos rostos dos combatentes e no dia a dia da família. O som também adquire uma função narrativa essencial, intensificando a tensão entre os espaços visíveis e invisíveis: entre o helicóptero e a camuflagem. O uso dos ruídos da floresta, das hélices dos helicópteros e dos estalos distantes dos rifles cria um jogo de presença e ausência que reforça a onipresença da guerra, mesmo quando os inimigos permanecem fora do campo de visão. Não se trata de um conflito apenas de mortes, tiros, torturas e cenas heroicas, é algo muito mais sutil, cheio de camadas.

Um dos aspectos mais intrigantes da construção visual do filme, quando vamos percebendo essas diversas camadas, está na caracterização dos soldados norte-americanos. Diferente da tradição cinematográfica ocidental, que coloca o inimigo como fonte de todos os problemas, em *The Abandoned Field* os soldados inimigos são representados de forma diferente. Todos os norte-americanos são interpretados por atores vietnamitas, o que resulta em um efeito de estranhamento. A decisão pode ser explicada como um empecilho técnico, já que o partido não deveria gostar da ideia de contratar americanos para suas produções, ou como uma limitação da época, embora outros filmes produzidos à época, como *Warrior: Who Are You?* (1971) e *The Little Girl of Hanoi* (1972), já contassem com atores norte-americanos interpretando a si mesmos. Embora não nos caiba explicar os motivos da escolha cinematográfica, podemos dizer que o efeito dessa escolha cria uma certa empatia pelo norte-americano, e não uma demonização ou apagamento do outro, como vemos nos filmes mais famosos feitos pelos Estados Unidos sobre a Guerra do Vietnã, como *O Franco Atirador* (1978), por exemplo, que confere à figura do vietnamita aspectos de maldade e sub-humanidade, retratando-os como criaturas animalizadas.

Ainda que também não haja muita profundidade na construção dos personagens norte-americanos no filme que estamos analisando, a forma como a história se desenrola permite criar empatia por ele e entender que a perspectiva vietnamita parece ser a de que todos estão perdendo com a guerra, de formas iguais, sendo diferentes somente os objetivos de cada lado beligerante. Enquanto entendemos facilmente o porquê de os guerrilheiros lutarem pelo fim da exploração colonialista, não conseguimos entender o porquê de os americanos estarem ali, falta de sentido agudizada pela caracterização do piloto do helicóptero, que é pai de uma criança pequena e tem uma esposa em casa.

Esse soldado norte-americano, em seu helicóptero, atira para todos os lados sem ter um alvo; suas ações podem ser vistas como sem sentido, mas o filme nos conta dele o suficiente: que ele tem um nome e uma história por trás de si. Nas poucas cenas que representam a presença dos Estados Unidos no Vietnã, vemos os soldados conversando uns com os outros e o piloto do helicóptero recebendo notícias de casa, como uma foto de seu filho e de sua esposa. Há uma construção do inimigo em suas outras dimensões sociais: pai e marido, e não apenas soldado. Trata-se de uma representação que valoriza a dignidade humana; cenas desconexas de momentos felizes da família são mostradas, como quando o pai brinca com a criança e a câmera subjetiva nos dá uma visão em primeira pessoa, como se

fôssemos o bebê, experienciando a gentileza. É possível dizer que o filme vietnamita recusa, em partes, a lógica da montagem espetacular, típica nas produções hollywoodianas, e aposta em uma continuidade espacial e sensorial que coloca o espectador dentro daquele ambiente aquático da guerra, nas felicidades cotidianas, na vigília constante do combatente vietcong, o que evidencia uma visão do conflito como algo até mesmo rotineiro, e que precisa ser vencido.

As cenas de planos abertos em que mostram uma perseguição incessante dos helicópteros norte-americanos aos guerrilheiros dão uma forma interessante ao filme, pois essa escolha estilística lembra muito os filmes de perseguição alienígena, em que figuras desconhecidas sobrevoam uma área em busca de aniquilar os que estão abaixo deles. Fora os planos abertos, tanto os helicópteros quanto os tanques de guerra podem ser considerados tecnologias “alienígenas” no contexto da Guerra do Vietnã, pois os vietnamitas tinham pouco ou quase nenhum acesso a esses tipos de armas naquela época. A estética alienígena e o posicionamento da câmera a partir de baixo parece ser um recurso interessante para indicar que os norte-americanos não são daquele mesmo mundo nem têm a mesma visão de mundo, pautada na simplicidade, resiliência, adaptabilidade etc. Abaixo, há cortes de uma cena que evidencia isso:



É importante lembrar que no imaginário construído pela propaganda comunista vietnamita durante a Guerra do Vietnã, a figura do combatente rural ocupou lugar central. Mais do que soldados profissionais, a resistência armada era frequentemente representada como composta por pescadores, agricultores e camponeses que, com rifles simples, eram capazes de derrotar potências coloniais e imperialistas como França e Estados Unidos, mesmo que uma parte considerável do exército do PAVN fosse de soldados com treinamento. Essa imagem foi estrategicamente alimentada pelo Partido Comunista do Vietnã, reforçando a noção de que a guerra era uma extensão natural da vida campesina e, portanto, inseparável do projeto nacionalista, como vemos em *Abandoned Field*.

O casal protagonista vive na zona de combate e cuida da plantação de arroz ao mesmo tempo que participa da luta armada; o fato de terem um bebê não altera em nada suas obrigações civis para com o país, o que os faz incorporar a estética do camponês que luta por um Vietnã livre, simbolizando as Forças Armadas de Libertação Popular do Vietnã do Sul (PLAF), embora isso não fique totalmente explícito na narrativa, mas sim subentendido pela estética de guerrilha das personagens. Essa justaposição de vida e guerra subverte também uma possível narrativa de que o conflito interrompe a normalidade: aqui, a guerra e a vida se interpenetram, e a sobrevivência depende tanto do manejo da terra quanto da habilidade em se camuflar, já que a normalidade, para os vietnamitas, foi a guerra por décadas a fio, variando a nacionalidade do inimigo.

Com base nisso, dois elementos são bastante centrais para entender as diferenças entre vietnamitas e norte-americanos: a forma como lutam a guerra e a forma como se relacionam com a geografia do Vietnã. Os americanos possuem majoritariamente os helicópteros como meio de lutar a guerra, o que, segundo Nguyen (2009), possibilitava cobrir vastas áreas de floresta fechada ou zonas alagadas e tomar o controle da região, já que os franceses anteriormente teriam perdido para os vietnamitas em combates terrestres. Por outro lado, os vietnamitas, de acordo com as representações mostradas aqui, adotam táticas secretas, se camuflam e lutam a guerra de forma estratégica. Em *The Abandoned Field*, temos a perspectiva daqueles que estão abaixo dos helicópteros, enquanto nos filmes norte-americanos mais famosos temos frequentemente a perspectiva daqueles que estão dentro dos helicópteros, acima dos inimigos inferiorizados, o que nos impediria de perceber o quão “alienígenas” eles são naquele território invadido. Somado a isso, os vietnamitas demonstram profundo conhecimento do território e da geografia do Vietnã, o que os diferencia completamente dos

americanos. A cena da cobra d'água é emblemática a esse respeito: enquanto o americano a teme, o vietnamita a caça e retira seu couro para uso. Isso parece codificar uma outra relação com a natureza: não uma relação objetificada de medo, subjugação e apropriação, mas de interdependência cósmica.

Portanto, *The Abandoned Field* não apenas se contrapõe às representações estereotipadas do cinema hollywoodiano, mas também articula uma visão complexa da guerra, na qual a resistência vietnamita simboliza um ato de autonomia cultural e política. Apesar de reforçar uma visão heroica e algo idealizada do povo vietnamita, dos camponeses, o filme não desumaniza nem demoniza completamente o inimigo, apenas tratando-o como um estranho que não tem motivos para estar ali, como já foi argumentado; antes, gera empatia no telespectador ao mostrar a igualdade moral entre os dois no final: há duas crianças sem pai, o bebê norte-americano e o bebê vietnamita. Por conseguinte, por mais que se trate de uma visão recortada sobre o Sul do Vietnã, vemos aqui uma representação da Guerra do Vietnã que contribui para entendermos a ideologia do partido e a visão do conflito que unificou o país.

CAPÍTULO IV

WHEN THE TENTH MONTH COMES

Lançado em 1984, quase uma década após o término da Guerra do Vietnã, *When the Tenth Month Comes* (*Bao giờ cho đến tháng Mười*) representa um dos momentos mais importantes do cinema vietnamita no período de pós-guerra. Diferentemente de filmes realizados durante o conflito com os americanos, o longa-metragem não busca retratar a guerra em sua materialidade imediata, mas sim suas reverberações em tempos de “paz”, tendo como foco os conflitos que acontecem posteriores à Guerra Americana, envolvendo o Camboja. Ambientado em um contexto rural aparentemente tranquilo, o filme centra sua narrativa na miséria emocional de uma jovem cujo marido, combatente, morreu nas invasões cambojanas no Sul, um tema que revela a continuidade de um estado de conflito e de presença militar na vida civil vietnamita mesmo após a reunificação nacional. Filmado em preto e branco, a obra constrói uma atmosfera opressiva e sufocante, na qual o peso da morte, da ausência e da tristeza cotidiana domina as imagens e as relações entre personagens, capturando uma realidade dolorosa, mas comum no Vietnã pós-guerra.

Antes de aprofundar a análise específica da obra, é importante situar o percurso de seu diretor, Đặng Nhật Minh, figura fundamental não apenas para a compreensão deste filme, mas para o cinema vietnamita como um todo. Nascido em 1938, em Huế, Minh é amplamente considerado um dos cineastas mais importantes do Vietnã e também um grande roteirista. Sua carreira começou traduzindo filmes russos produzidos na União Soviética para o vietnamita, e, após a morte de seu pai durante a Guerra do Vietnã em 1967, recebeu apoios vinculados ao Partido que, combinados com sua formação e aprendizado, lhe permitiram migrar para a direção cinematográfica. O primeiro filme dirigido por Minh, em 1965, foi um documentário sobre geologia. Nos anos seguintes, ele realizou trabalhos variados, incluindo documentários e adaptações de peças teatrais. Ao mesmo tempo, desenvolveu um olhar poético e densamente político, frequentemente voltado à figura feminina marginalizada em contextos históricos de grande tensão, temática que se torna uma assinatura em suas obras.

*When the Tenth Month Comes*³¹, sua narrativa autoral, foi, por sua vez, uma obra de enorme importância para a carreira internacional do diretor, pois foi um dos primeiros longas-metragens vietnamitas a ser exibido no Ocidente após a guerra contra os americanos,

³¹ É digno de nota que o filme foi primeiramente distribuído para fora com o título *The Love Doesn't Come Back* e só alguns anos depois foi alterado para *When the Tenth Comes*, que é quase uma tradução literal do título original em vietnamita.

sendo apresentado no Festival Internacional de Cinema de Moscou e em outras mostras internacionais, onde recebeu distinções e reconhecimento crítico, como o Special Jury Award no Hawaii International Film Festival e o Special Jury Award no Asia-Pacific Film Festival. No plano nacional, a obra também teve destaque e contribuiu para consolidar o prestígio de seu diretor como um dos principais nomes do cinema vietnamita contemporâneo, no Vietnam Film Festival. Sua recepção crítica e acadêmica reforça a posição do filme como um marco estético e narrativo, capaz de deslocar o foco da representação da guerra do campo de batalha para as marcas deixadas no silêncio, no corpo e nas relações afetivas dos civis sobreviventes. Além disso, em 2008, foi considerado “um dos maiores filmes asiáticos de todos os tempos” pela CNN³².

A escolha de *When the Tenth Month Comes* como objeto de análise justifica-se, portanto, por sua dupla centralidade: estética e sociopolítica; além de seu amplo reconhecimento. Ao lado de *The Little Girl of Hanoi* e *Abandoned Field: Free Fire Zone*, o filme amplia a compreensão das representações vietnamitas sobre a chamada “Guerra Americana”. Embora a narrativa se desenvolva durante as invasões fronteiriças no Camboja, possivelmente entre 1975-1979, a obra remete de forma contínua aos rastros de destruição legados por dois grandes conflitos sucessivos, contra os franceses e contra os norte-americanos. O filme revela um país exaurido material e simbolicamente, mas ainda mobilizado para defender seu território. A partir de uma trama centrada no luto feminino, a obra elabora grandes metáforas sobre a defesa da nação, o destino dos soldados mortos e o cotidiano das esposas, mães/pais e filhos que permanecem em casa, que perderam parentes para os inimigos franceses, americanos e, agora, cambojanos. Essa dimensão íntima e doméstica do pós-guerra possui também uma densa camada espiritual, visível, por exemplo, nas cenas em que Duyệt entra em contato com o mundo dos espíritos. Esse caráter espiritual levou o filme a sofrer tentativas de censura estatal, que o classificou como “supersticioso”. Đặng Nhật Minh, entretanto, respondeu que essa religiosidade e o contato com os ancestrais constituem elementos estruturantes da vida vietnamita, o que torna sua análise fundamental para compreendermos a construção cultural do trauma coletiva no pós-guerra (CHARLOT, 1991). Dessa forma, embora *When the Tenth Month Comes* não represente diretamente o conflito contra os Estados Unidos, ele trata de suas ressonâncias emocionais e culturais prolongadas, até porque a própria invasão cambojana pode ser vista a partir de consequências

³² Para mais informações, ver <http://edition.cnn.com/2008/SHOWBIZ/Movies/08/12/asiapacific.top10/index.html>;

da Guerra Fria. A obra ilumina a experiência daqueles que permaneceram, sobretudo mulheres e anciãos, e que tiveram de lidar com a ausência dos maridos, pais e filhos perdidos ao longo de conflitos sucessivos. Assim, o filme oferece uma perspectiva de continuidade dos traumas de guerra e das transformações sociais no Vietnã após o término formal de uma guerra, e o começo de outra.

A guerra como luto

Uma mulher caminha pelo arrozal, uma música triste ecoa ao fundo e o título do filme surge. Poucos elementos compõem a cena, mas seu simbolismo se desdobra suavemente ao longo da filmografia em preto e branco de Dang Nhat Minh. Trata-se de uma obra sutil e silenciosa, que exige atenção plena, basta um piscar de olhos para perder algo fundamental. Diferente das narrativas de guerra que enfatizam combates, heroísmos e confrontos diretos, o filme de Minh constrói sua história a partir do que ocorre paralelamente ao campo de batalha: o cotidiano dos civis, a dor silenciosa daqueles que perdem entes queridos e a forma como essa ausência se incorpora à vida coletiva. A morte do marido de Duyen, a protagonista, já ocorreu antes do início do filme. Não acompanhamos o momento da perda nem a trajetória do marido no campo de batalha, nem qual inimigo o matou, o foco está em como ela reorganiza seu mundo para proteger o sogro do sofrimento e manter a família unida.

Trata-se, portanto, de uma narrativa enraizada na vida comunitária de um pequeno vilarejo do Norte, às margens de um rio. A câmera privilegia gestos simples: o preparo de alimentos, as conversas noturnas, as tarefas agrícolas, os rituais religiosos, os arrozais. Elementos aparentemente banais revelam a força de uma sociedade que tenta seguir adiante apesar da ausência e das perdas constantes provocadas pelas guerras sucessivas. Com isso, Minh constrói uma narrativa em que a guerra está presente justamente através das ausências, mas nunca aparece. Ela se manifesta como fantasma, memória, vazio, que os entes queridos deixam ao morrer. O impacto dos conflitos é sentido não pelas batalhas travadas no front, mas na subjetividade das personagens: suas hesitações, medos e silêncios. Em vez de heroísmo militar, o filme propõe uma espécie de heroísmo cotidiano, sustentado por uma mulher que precisa reordenar sua vida, cuidar de sua casa e lidar com as expectativas e julgamentos morais da sociedade vietnamita.

Ao optar por um ponto de vista feminino, Minh produz uma contra-narrativa à tradição cinematográfica Ocidental questionando e deslocando o protagonismo da guerra, dos

combates armados dos homens para os cuidados das mulheres. Embora o protagonismo feminino apareça em outros filmes da pesquisa, este é, sem dúvidas, o que mais assume essa perspectiva. A dor de Duyên não é apenas pessoal; ela encarna a experiência coletiva de um país marcado por décadas de conflito, e que está no começo de um novo, contra os cambojanos. Além disso, a estética reforça esse projeto narrativo. Do ponto de vista estético, Charlot (1991) identifica possíveis influências do cinema francês moderno, especialmente de diretores como Alain Resnais, cuja obra se caracteriza pela centralidade da memória, pela fragmentação temporal e pelo uso da subjetividade como estrutura narrativa frente a traumas coletivos, como o Holocausto. Dang Nhat Minh, grande admirador do cinema de Resnais, dialoga com essas referências sem, contudo, abdicar de uma linguagem enraizada na tradição cultural vietnamita. O uso do preto e branco em *When the Tenth Month Comes* intensifica o drama e a densidade emocional do filme, criando uma atmosfera de opressão silenciosa que corresponde à vivência cotidiana do luto e da espera, sem recorrer a imagens explícitas da violência da guerra. Quadros abertos, longos e contemplativos, aliados a um ritmo pausado, constroem a dor do luto. A música triste que abre o filme, quase um coral, mescla-se às cenas simples do vilarejo, sugerindo que o sofrimento individual da protagonista ecoa o de muitos outros, recurso esse usado em diversas cenas.

Em *When the Tenth Month Comes*, Minh reúne elementos do cotidiano, da vida comunitária e das relações familiares para construir uma crítica silenciosa, porém contundente, sobre o impacto humano da guerra. O filme também contradiz uma certa ideia ou pensamento superficial que se possa ter sobre o Vietnã “celebrar” a paz após a vitória militar contra os americanos, mostrando que o país estava mais quebrado do que nunca e à beira de outra guerra, contra o Khmer Rouge. Logo, à época, o povo vietnamita teve outras formas de ver essa vitória militar, já que as perdas irreparáveis infiltravam a guerra nas rotinas mais simples, reorganizando o mundo de dentro para fora, não “importando” se o Vietnã ganhou ou não dos americanos.

Para isso, assim como procedi em relação a *Abandoned Field*, organizei a análise em três partes: começo, meio e fim. Os cortes bruscos e a narrativa linear ao longo do filme facilitam essa divisão, já que a trama não se preocupa em manter uma continuidade necessariamente fluida, como acontece em *Little Girl of Hanoi*.

Primeiro arco – o começo: a perda e as cartas

A abertura de *When the Tenth Month Comes* inaugura um tipo particular de silêncio, como já mencionado. Poucos elementos compõem a cena inicial: uma mulher no arrozal, uma canoa e um rio; mas cada um deles possui uma densidade que o filme desenvolverá lentamente. A câmera se aproxima do rosto da protagonista: um rosto marcado pela tristeza, que observa a paisagem alagada do Norte. Vemos a canoa, homens e mulheres que se deslocam pelo rio, e a protagonista se aproxima deles. Seu semblante permanece um mistério, como se carregasse consigo uma dor que ainda não soubesse expressar. Ela segura uma carta nas mãos, a carta torna-se, desde já, um objeto de sentido, e o olhar inquieto da personagem é seguido por um corte súbito para as pequenas ondas do lago. A montagem alterna o íntimo e o espacial: o rosto, a carta, e depois a geografia que circunda aquela dor; uma das formas da narrativa de guiar nosso olhar enquanto navegamos pelo próprio drama. A câmera então se detém em pequenos detalhes: patos, objetos, fragmentos do cotidiano rural. Há um movimento constante entre a figura da mulher e a paisagem que a envolve, como se o espaço tentasse traduzir o que ela não verbaliza ou mostrasse a simplicidade da vida ali.

Aos poucos, novas presenças surgem no quadro, um menino é visto à distância, e a narrativa começa a se estabelecer por meio desses fragmentos que se alinham devagar. A câmera estabiliza-se somente quando o diálogo começa. A mulher conversa com um homem idoso, que descobrimos ser seu sogro. Ele pergunta por que o filho dele não escreve há tanto tempo. Ela responde que o marido está doente no hospital e não quer preocupá-lo. Mas as respostas são breves, marcadas por hesitação, e o filme sugere, desde cedo, que há algo velado. A cena, então, muda para o menino, o mesmo que vimos antes. Ele brinca com outras crianças do vilarejo e duas mulheres perguntam se sua mãe já voltou para casa. A narrativa se destrincha assim, nos mostrando que o menino é filho da protagonista, Duyen, e que seu pai está na guerra. Logo em seguida, voltamos à conversa entre a mulher e o sogro. Ele insiste nas cartas não recebidas. Prepara seu chá. Pergunta, com uma certa estranheza, por que ela percorreu todo aquele caminho para visitar o marido e não trouxe sequer uma carta dele. Há um mal-estar silencioso. O filme coloca o espectador diante de um segredo que ainda não se revela, mas que já podemos imaginar qual é. A tensão é interrompida pela chegada do menino, chorando porque seu brinquedo quebrou. Ele é acolhido pela mãe e pelo avô, e a mulher lhe entrega um presente simples, alguns lápis de colorir. No entanto, a interrupção do garoto não é o suficiente para finalizar a conversa. O velho insiste novamente: quando o marido/filho virá para casa? A mulher responde rápido, de forma quase automática, dizendo que ele está deixando que os outros soldados tirem folga antes dele.

Na cena seguinte, uma mulher mais velha chega com um bebê no colo. Pelo diálogo, descobrimos que o sogro está muito doente. As duas conversam sobre a viagem recente de Duyen ao encontro do marido, mas ela não sorri, não relaxa, não encontra conforto nem naquele reencontro com o lar. Pouco depois, outras visitas chegam. Homens e mulheres mais velhos, vizinhos do vilarejo, todos se reúnem para fazer perguntas sobre o marido: como ele está, se ela encontrou outros soldados conhecidos, como é o hospital. Eles bebem chá juntos, como se participassem de um ritual comunitário de cuidado e expectativa, algo comum na vida do povo vietnamita. Porém, todas aquelas pessoas ali, juntas, parecem ser demais para Duyen. A mulher abraça o filho, mas seu rosto permanece marcado por uma falta. Não há alegria em seu retorno. O filme insiste nessa expressão exausta em *close-up*. Ainda na mesma cena, após abraçar o filho, ela começa a revirar objetos dentro de casa, à procura de algo que não sabemos.

A montagem corta para um novo rosto, o de um homem que ainda não conhecemos. Ele conversa com uma mulher dentro de casa, entregando-lhe um livro. Eles parecem um casal de namorados. Ele explica que o exemplar está molhado porque ele havia pulado na água para salvar uma mulher que havia desmaiado no *ferry*. A mulher que recebe o livro lê em voz alta um verso: “Quando chega o décimo mês, o arroz amadurece em campos da cor do fogo.”³³ (tradução nossa). É o poema que inspira o título do filme, embora ainda não o encontremos de forma completa. Descobrimos que o homem é o autor desses poemas; ele deseja publicá-los, mas diz que precisa revisá-los. Afirma também que a poesia é seu modo de se expressar ao mundo, ao que a mulher prontamente responde perguntando por que, então, ele não escreve cartas para os outros, frase essa que será muito importante ao longo da narrativa.

A mulher sai de cena, dizendo que irá reescrever os poemas molhados para a publicação. O homem acende um cigarro. O enquadramento se detém em seus gestos simples: as mãos, o cigarro, o livro, o ambiente doméstico. Como em outras partes da obra, o filme desloca nosso olhar dos diálogos para pequenos objetos e movimentos, construindo sentido pela repetição do cotidiano. Sobre a mesa, o homem encontra uma carta:

“O camarada Tran Dinh Nam faleceu. A pátria perdeu um filho fiel, sua unidade perdeu um irmão de armas e sua família perdeu um ente querido. Devido aos intensos

³³ When the tenth month comes, rice ripens in fire-ton fields

combates na frente de batalha, a unidade lamenta não poder enviar um representante para visitar a família neste momento.³⁴ (tradução nossa)

Tudo indica que o marido de Duyen morreu, e para que tenhamos essa constatação, a montagem nos transporta, então, da leitura da carta à lembrança do homem: ele vê, em sua memória, o momento em que salvou Duyen no lago. Agora ele entende, assim como nós, que aquele desmaio não foi um simples acidente. A dor de Duyen era outra, muito mais profunda. A seguir, deixo uma montagem da cena, em que vemos o corte do rosto do homem para a lembrança do evento passado:



O corte é abrupto e retorna ao presente: Duyen chega à casa do homem. Vemos a surpresa e a tensão, já que é por meio de *close-ups* que o diálogo se estabelece. Ela agradece por ele tê-la salvado e pede que visite seu sogro, mas a conversa rapidamente atinge o ponto central. Ela pergunta se, por acaso, ele encontrou um papel que ela havia deixado cair; o que retoma a cena anterior, em que a vemos revirando seus pertences. Ele responde que sim, que encontrou a carta, e pergunta se aquilo é verdade. Ela confirma. Ele quer saber há quanto tempo. Duyen, com o rosto imóvel, diz que faz quase um ano. O Exército só agora havia entregado a notificação. Ela soube da morte do marido quando fez a viagem para visitá-lo.

O homem pergunta se o sogro já sabe. Duyen permanece em silêncio. Como vimos, não seria bom para a saúde do sogro receber uma notícia tão dolorosa. Logo depois, ela pede para que ele não conte a ninguém. Ele tenta expressar condolências e oferece acompanhá-la até em casa, mas ela recusa, segurando as lágrimas com um esforço visível. Rapidamente, ela guarda a carta no bolso e vai embora. Caminha pela noite escura, até parar diante de uma

³⁴ Comrade Tran Dinh Nam is deceased. The fatherland has lost a faithful son, his unit has lost a brother-in-arms, and his family has lost a dear relative. Due to fierce fighting on the front, the unit regrets it cannot send a representative to visit the family at this time.

antiga cripta formada pelas raízes espessas de uma grande árvore. Ali existe um altar para os ancestrais e para os mortos, algo que o povo vietnamita preza muito. Duyen acende um incenso e reza, um costume milenar de sua cultura. A dor que ela não pode dizer aos vivos é confessada aos espíritos, os quais ganham um lugar central conforme a trama se desenvolve.

A cena então corta para Duyen lavando as mãos no rio. Ela parece mais jovem, mais infantil; ela está sorrindo, brincando. Um homem aparece, e os dois correm juntos pela margem. A música agora é feliz, nostálgica. Tudo indica que se trata de uma lembrança do passado, vivida naquele mesmo lugar. Eles caminham em direção ao altar, o mesmo mostrado na cena do presente. A mulher demonstra medo, hesita, mas o homem explica que aquele espaço é um altar dedicado a um herói antigo, célebre por defender o país. Ele foi escolhido como o espírito protetor daquele vilarejo. Duyen então o acompanha até o interior do templo.

O homem menciona o teste militar que acontecerá no dia seguinte, e os dois queimam uma pipa como ritual de boa sorte. Ele a tranquiliza, dizendo que o pai logo irá falar com a família dela para organizar os planos do casamento. A pipa queima e, imediatamente, a cena corta para o presente: o rosto febril de Duyen, sonhando. Ela revive o passado e também a guerra: breves imagens de combate, tiros e bombas atravessam seus sonhos até que ela desperta assustada por um estrondo. Suando frio, perturbada, vê o rosto do marido em seus pensamentos. Mesmo Duyen, que nunca foi à guerra, sonha com o conflito armado, imaginando o que o seu marido teve que enfrentar. Vemos assim que o filme se passa em um vilarejo que não foi diretamente afetado pelos danos estrondosos da guerra militar, mas por seus ecos dolorosos.

Em seguida, a narrativa retorna ao cotidiano. Mais um dia na plantação de arroz. O homem que encontrou a carta, que descobrimos ser Khang, um professor, vai visitar o sogro de Duyen. Ele entrega um chá de presente e, ao entrar, encara a fotografia na parede de um soldado. Pergunta quem é, e o velho responde que aquele é seu filho mais velho, morto na guerra em 1968. Entendemos aí que talvez o sogro de Duyen tenha perdido, na verdade, todos os seus filhos na guerra. O menino, filho de Duyen, interrompe a conversa dos dois homens para mostrar um desenho que fez. O avô fala com orgulho do neto, do marido de Duyen e dos desenhos do menino. O professor, ciente do luto que aquela casa carrega, mas que o homem e o neto ainda não sabem, aproxima-se da criança. Observa os desenhos colados na parede: pequenas figuras, bois, plantações de arroz, mas também homens em guerra. É uma

representação direta da vida vietnamita naquele momento e do imaginário de uma criança: o cotidiano atravessado pelo conflito.



Na cena seguinte, o menino e o avô vão ao galinheiro. Duyen também está lá, dedicada aos afazeres diários. Ela cuida do arroz enquanto o velho fala sem parar sobre o filho, marido de Duyen, sempre lembrando o que ele plantou no quintal, comentando pequenos detalhes como se o filho ainda estivesse vivo. Para nós, que já sabemos da verdade, cada uma dessas falas pesa ainda mais, intensificando o sofrimento silencioso da protagonista. Logo depois, vemos Duyen visitar o professor. Eles se sentam um de frente para o outro. Ela pede um favor: explica que o aniversário de morte da sogra está chegando, e o sogro espera ansiosamente uma carta do filho. Pergunta se o professor poderia escrevê-la por ela. Esse pedido simples marca o começo do desenrolar da narrativa.

Ele tenta argumentar que Duyen não poderá esconder aquilo da família para sempre. Ela responde que talvez tudo seja um erro, talvez o marido ainda esteja vivo em algum lugar. Um *close* em seu rosto revela a dor quase insuportável dessa esperança desesperada, a não-aceitação da morte. O professor então afirma que escrever a carta não é difícil, mas é complicado escrevê-la de um modo que pareça legítima, como se realmente fosse a escrita do marido. Para ajudá-lo, Duyen mostra as cartas antigas. A câmera foca nelas, no traçado da escrita, no desgaste do papel.

A cena então corta para a noite. O professor está sozinho do lado de fora, sentado na grama, segurando as cartas nas mãos. A música confere um tom solitário e reflexivo. O vento bate e derruba os papéis; ele os recolhe, ainda sozinho, como se estivesse tentando, ele mesmo, entender a responsabilidade que assumiu. Ele liga o rádio. Ouve-se uma notícia sobre a invasão das fronteiras do Sul por tropas do Khmer Rouge, sinalizando o momento da guerra

contra o Camboja, conflito que tirou a vida do marido de Duyen. Esse cenário sonoro da guerra é logo abruptamente interrompido pela manhã seguinte, com o barulho das crianças brincando. O professor chega à escola e comenta com outra professora que se atrasou por causa de um encontro. Na cena seguinte, vemos a verdadeira razão do atraso: os anciãos do vilarejo estão reunidos na casa do sogro de Duyen.

Durante as conversas cotidianas, o filho de Duyen entra correndo e gritando, anunciando que recebeu uma carta do pai. Ou seja, o professor se atrasou para escrever e enviar a carta. O garotinho entrega o envelope ao avô, que pede que alguém leia a carta em voz alta. A carta é simples, falando de coisas comuns e felizes, mandando lembranças a todos. A alegria se espalha pela casa. Todos sorriem, todos se sentem confortados. Todos, exceto Duyen, que permanece imóvel, carregando sozinha o peso da mentira que ela julga necessária. Nessa cena, vemos Duyen escondida atrás da parede enquanto a carta é lida, recurso da montagem que tenta nos mostrar o tamanho do seu sacrifício pelo bem da família, assim como sua solidão.



Passado o momento de felicidade, um homem se levanta na reunião e diz que tem boas notícias: o vilarejo participará do programa “Adote um Pai”, no qual pessoas vivas se voluntariam para “adotar” os pais cujos filhos morreram na guerra, escrevendo para eles, visitando-os, fazendo o papel dos filhos que já não existem mais. A notícia enche o grupo de

entusiasmo, pois vemos aqui o quanto os senhores e senhoras mais velhos sofrem com a perda de seus filhos. Logo depois, os convidados começam a se despedir, abandonando o alívio momentâneo criado pela falsa carta.

Nesse primeiro arco, vemos a narrativa se iniciar menos pela ação, e sim mais pelos detalhes, sempre bem enquadrados pela câmera. O conflito moral, social e pessoal de Duyệt projeta uma representação singular sobre a guerra: em uma sociedade atravessada por perdas sucessivas, a preservação dos mais velhos e a manutenção da coesão familiar tornam-se responsabilidades morais. O Estado socialista, representado indiretamente pelo Exército e pelos programas públicos, como “Adote um Pai”, procura administrar socialmente o trauma; a religiosidade e o lado espiritual da cultura vietnamita, por sua vez, oferece formas para lidar com esse indizível da morte/luto. O filme coloca essas duas ordens – estatal e espiritual – em tensão, mostrando que a experiência vietnamita da guerra é inseparável de seus modos específicos de relação com os mortos, já que se trata de aproximadamente quatro décadas de guerra, desde a primeira guerra da Indochina, contra os franceses, até a guerra contra o Camboja. Assim, nessa primeira parte do filme, constatamos que indivíduo e sociedade precisam lidar com a morte e o luto, em diferentes dimensões. A experiência coletiva do trauma da guerra no Vietnã, por meio do ponto de vista das pessoas nesse pequeno vilarejo no Norte, aparece marcada por ausências, esperas, mensagens que chegam atrasadas e narrativas incompletas. A guerra americana, embora não mostrada diretamente, ressoa como passado que ainda significa o presente: os mortos, os filhos sucessivamente perdidos (um contra os americanos, um contra os cambojanos), os rituais de memória e os programas estatais de reparação indicam que não há separação nítida entre “guerra”, “pós-guerra”, “vitória” e “paz”.

Segundo arco – o meio: o luto como representação espiritual

O fim da reunião familiar corta abruptamente para Duyệt chorando em sua cama, tentando abafar o som do próprio choro para que ninguém escute. É um corte seco que traduz a fragmentação emocional que atravessa todo o filme: o mundo social vive sua alegria cotidiana, enquanto ela tenta sustentar silenciosamente o peso de um luto que não pode revelar. Logo em seguida, outro corte: agora vemos crianças caminhando pelas plantações de arroz ao lado do professor. A cena é aberta, luminosa, mas o deslocamento para Duyệt, que trabalha sozinha mais adiante, devolve à narrativa o seu eixo melancólico. Khang se aproxima. Eles conversam rapidamente sobre a carta. Ela agradece, diz que ninguém desconfiou e que, em breve, precisará de outra. Ele apenas escuta, hesitante.

O corte seguinte mostra o professor deitado em sua cama, pensativo, o rosto inquieto. Há um conflito ético evidente, algo que o filme constrói sempre por meio dos silêncios, nunca por explicações diretas. Na sequência, vemos a amiga do professor, quase que uma namorada, lendo alguns papéis em sua mesa, mas a cena se encerra antes que possamos deduzir se ela compreende ou não o que está acontecendo entre Duyen e Khang. O filme trabalha com essas interrupções como forma de sugerir segredos e tensões que dramatizam a “simples” vida cotidiana.

Já na cena seguinte, a narrativa nos leva a um festival, um dos momentos mais simbólicos do filme. O som de tambores enche o espaço, as pessoas circulam com entusiasmo, e uma peça teatral começa a ser preparada. O teatro, que sempre foi um dispositivo central na vida cultural das aldeias vietnamitas, aqui funciona como espaço de elaboração coletiva da guerra, e como espelho cruel da experiência íntima de Duyen.

A peça se inicia: “As forças inimigas agressivas procuram engolir o nosso país, mas o nosso povo nunca se renderá. A nossa terra pertence ao nosso povo. Qualquer um que ousar atacar-nos será reduzido a pedaços. Estou em missão do rei para encontrar voluntários para defender o nosso país.”³⁵ (tradução nossa)

A canção do apresentador tem o tom das narrativas heroicas que marcaram a propaganda estatal da época, e o público assiste com entusiasmo. Khang e a mulher que o acompanha se embrenham entre as pessoas para ver melhor, mas a mulher não parece tão interessada quando Khang no teatro. De repente, entra em cena a personagem feminina, dizendo:

“Truong Vien³⁶ (se referindo ao apresentador, outro personagem), meu marido, nosso país enfrenta tempos difíceis, como um pássaro voando em céus tranquilos que de repente se depara com uma tempestade violenta. Eu suportarei minha solidão enquanto você presta um nobre serviço ao nosso país.”³⁷ (tradução nossa)

³⁵ The aggressive enemy forces seek to swallow our country, but our people will never surrender. Our land belongs to our people. Anyone who dares attack us will be ground into pieces. I’m on the king’s mission to find volunteers to defend our country

³⁶ Truong Vien é o nome de uma antiga peça de teatro Cheo da região do Delta do Norte do Vietnã. A narrativa dessa peça é sobre um homem que vai para a guerra, e deixa a esposa e a mãe idosa. Narrativa essa que se assemelha muito a de Duyen.

³⁷ Truon Vien, my husband, our country faces troubled times, like a bird flying in peaceful skies meets suddenly with a fierce storm. I will endure my loneliness while you pay noble service to our country

A câmera ressalta o rosto de Duyen no palco, ela é a atriz principal ali na peça. A fala da personagem encena o sacrifício, a espera e a fidelidade que se exige da esposa do soldado, exatamente aquilo que Duyen vive, mas em uma dimensão devastadora, porque sua espera já terminou e não há retorno possível.

A mulher ao lado de Khang pergunta se aquela é a mesma mulher que ele salvou no *ferry*. A encenação continua, e a cada frase do ator, que interpreta o marido-soldado, o rosto de Khang se fecha um pouco mais. Ele entende o quanto aquela performance toca diretamente o trauma de Duyen. No palco, a peça continua e o ator diz:

“Xuan Phun, meu amor, posso suportar qualquer dificuldade para lutar contra o inimigo, mas será difícil ficar longe de você, minha querida esposa, e da minha amada mãe, cujos cabelos estão ficando brancos. Por favor, cuide bem dela na minha ausência.”³⁸
(tradução nossa)

Logo vem a resposta da personagem interpretada por Duyen:

“Por favor, vá em paz, meu amor por você está gravado em meu coração. Cuidarei de sua mãe como uma verdadeira filha. Enfrentarei todas as dificuldades com coragem. Truong Vien, meu marido, esta guerra é como um maremoto, causando grande destruição. Por favor, guarde esta pérola como lembrança de mim. Meu pai me deu duas pérolas como dote. Agora, essas duas pérolas devem ser separadas. Agora devemos seguir duas correntes diferentes no rio da vida.”³⁹ (tradução nossa)

Abaixo, há uma das cenas do teatro chéu, para que se entenda melhor como esse elemento cultural é mostrado no filme:

³⁸ Xuan Phun, my love, I can withstand any hardship in order to fight the enemy, but it will be difficult to be far from you, my dear wife, and my beloved mother, with her hair turning white. Please take good care of her in my absence

³⁹ Please go in peace, my love for you is engraved in my heart. I will take care of your mother like a true daughter. I will face all hardships bravely. Truong Vien, my husband, this war is like a tidal wave, causing great destruction, please keep this pearl as a remembrance of me, my father gave me two pearls for my dowry. Now these two pearls must be separated. We must now follow two different currents in the river of life



Sabemos que aquilo não soa mais como atuação. Duyen canta tremendo, e a melodia falha entre as lágrimas que tenta conter. A câmera fixa no seu rosto, emoldurando não apenas a dor, mas a impossibilidade de separar o papel dramatizado do luto real que a atravessa. A plateia, que não sabe de nada, assiste fascinada, sem compreender a quebra emocional que se desdobra diante deles. O diálogo continua como se nada estivesse errado, mas Duyen não sustenta mais a cena. Ao recitar as falas finais:

“Meu marido, esperarei ansiosamente pelo seu retorno, cuidarei da sua mãe. Pense na luta que tem pela frente, não se preocupe conosco aqui em casa. Hoje temos que nos despedir. Em breve estaremos separados por uma distância terrível, um no Norte, outro no Sul, ansiando pelo dia em que nos reencontraremos. Nosso amor permanecerá forte diante das tempestades. Meu travesseiro ficará sozinho em nossa cama durante as longas e frias noites. Uma mulher sozinha é como um salgueiro curvado. Todos os dias olhando para o horizonte com saudade... as estações passarão e as flores e folhas mortas retornarão à terra.”⁴⁰ (tradução nossa)

Duyen desaba. Sai do palco correndo, incapaz de seguir com a performance, enquanto o ator ao lado fica perdido, sem saber como reagir. A plateia ri, achando que é parte da

⁴⁰ My husband, I will long for your return, I will take care of your mother. Think of the fight ahead, don't worry about us at home. Today we must say farewell to each other. We will soon be separated by a terrible distance, one in the North, one in the South, longing for the day we'll meet again. Our love will stay strong in the face of storms. My pillow will lie alone on our bed throughout the long and cold nights. A woman alone is like a bending willow-tree. Every day looking to the horizon with longing... the seasons will pass and dead flowers and leaves will return to the earth

comédia improvisada, ignorando completamente o desespero real que acaba de transbordar no palco. A montagem, então, retorna ao rosto de Khang: ele é o único ali que entende o que acabou de acontecer.

Nos bastidores, os outros artistas da peça se desesperam. Confusos, eles perguntam o que fazer, gritam por Hai, outra atriz, pedindo que ela suba ao palco e continue a encenação. Há um caos silencioso ali. Na plateia, vemos a amiga/namorada de Khang procurando por ele. O professor desapareceu no meio da confusão; a câmera acompanha o movimento inquieto dela, que parece entender que algo se passa entre o professor e Duyen. Enquanto isso, os atores avisam ao público que farão uma pequena pausa e que, em breve, retornarão com uma cena de comédia “para todos rirem”. A teatralidade aqui funciona quase como um mecanismo de sobrevivência, abstração da vida: o riso substituindo aquilo que ninguém compreende ou quer enfrentar.

A cena seguinte é um corte seco para a noite. Duyen corre sozinha, transtornada, cruzando o vilarejo até chegar à grande árvore com o altar subterrâneo que já vimos antes. Ela se senta no chão, exausta. Mas, por trás dela, uma figura se aproxima. A voz do homem que surge tem um timbre estranho, um eco, como se viesse de outro mundo. Ele diz ser “um morador da aldeia”. Duyen se assusta. Ela comenta que ele parece um personagem de teatro *chèu*, dado seu aspecto pálido. Ele ri, despreocupado, e diz: “Aquele cena de despedida do marido indo para o campo de batalha? Ela acontece assim há gerações.” O riso dele tem algo de inquietante, uma naturalização amarga do sacrifício que atravessa a história vietnamita. Duyen, aflita, pergunta quem ele é. Ele repete que é um morador local e diz que, um dia, foi ao Norte lutar contra invasores. O diálogo revela, pouco a pouco, que não se trata de um homem vivo, mas de um espírito, possivelmente o espírito protetor do vilarejo.

Duyen pergunta se ele é o herói ancestral, aquele sobre o qual seu marido havia comentado na cena nostálgica. Ele responde que não é anjo, nem santo. Mas admite que deixou a esposa em casa para ir à guerra, assim como o marido dela fez. A partir daqui, a cena assume uma dimensão quase ritual: memória, ancestralidade, espiritualidade e luto se fundem. Ela pergunta se ele conheceu seu marido. Ele diz que sim, que, antes de partir para o front, seu marido fez uma oferenda de uma pipa naquele mesmo altar. É o retorno de uma lembrança que vimos em flashback: Duyen e o marido queimando a pipa como pedido de proteção. Ela diz que lembra desse momento, e ele responde que veio apenas devolver-lhe essa memória.

Eles caminham até dentro do santuário. A câmera destaca a pipa nova em folha colocada no altar, objeto que ressoa como símbolo de promessa, de amor e de despedida. Quando Duyen finalmente pergunta se o marido está morto, o espírito não diz sim nem não, mas murmura que o marido “vive apenas na memória das pessoas agora”. É uma confirmação sutil, uma verdade que o filme mantém no limiar do indizível, pois Duyen não aceita a morte. Desesperada, a mulher implora para vê-lo novamente. O espírito diz não ter poderes, apenas aquele solo é sagrado. O filme, assim, posiciona o luto de Duyen dentro de um registro espiritual que não oferece respostas, mas permite que ela atravesse simbolicamente a dor.

No entanto, antes que possamos processar essa aparição, ouvimos a voz de Khang. Ele surge na entrada do altar. Duyen, atordoada, não diz uma palavra. Apenas se levanta e vai embora, como se a presença do professor quebrasse a delicada fronteira entre o sagrado e o profano, o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Temos então uma sequência de cortes: o rosto de Khang observando a imagem do guerreiro espiritual no altar. A iconografia desse espírito é exatamente igual ao homem que vimos antes. A montagem sugere uma fusão entre o herói ancestral, o marido morto e toda uma geração de homens desaparecidos na guerra, arquétipo coletivo do sacrifício vietnamita, uma história que se repete há milhares de anos. Tal metáfora inevitavelmente lembra a já mencionada história de Phu Dong Thien Vuon, o herói nacional vietnamita que há milênios defende o país dos invasores. De acordo com Chinh (1997), há uma série de mitos, histórias folclóricas e contos orais, com bases parecidas e em especial no Norte, de homens que partem para defender o território nacional de alguma forma, e esposas que cuidam da família em tempos difíceis, como os próprios contos de heróis em determinados vilarejos, exatamente igual ao que acontece no filme. Parece que, em tempos de guerra e com os ideais do comunismo dominando as políticas vietnamitas, principalmente a partir do Ho Chi Minh, o partido encontrou uma forma de combinar “o tema de cada conto com o tema marxista: a luta social pela libertação internacional de cada nação.” (CHINH, 1997)⁴¹ Isso coloca *When the tenth month comes* e sua narrativa envolvendo a mulher viúva e o marido morto na guerra como uma metáfora que não se restringe somente às guerras contra os americanos, os franceses ou os cambojanos, pois remonta a uma história ancestral, reiterando a percepção de que os vietnamitas dão “menos importância” ao conflito norte-americano do que os norte-americanos, por exemplo.

⁴¹ “combines the motive of each tale with the Marxist motive: social struggle for international liberation of each nation.”

Voltando à narrativa, temos outro corte: a possível namorada de Khang aparece em casa. Ela recolhe vários papéis e os joga pela janela do escritório do professor. Quando ele chega, vê os papéis espalhados no chão. Não sabemos o conteúdo, e a *mise-en-scène* reforça esse regime de segredo que permeia as relações privadas no filme. Khang fica pensativo, mas o espectador não tem acesso ao que ele compreende naquele momento.

Mais uma sequência enigmática: vemos uma carta solta na água ao lado de um chapéu cônico (*nón lá*), depois o retrato de Duyen e do marido. Parece ser uma imagem congelada da memória de Khang que retorna como lembrete do luto e da dor de Duyen a ponto de desmaiar e cair na água. Khang, tomado por sentimentos incompreensíveis, pega papel e parece começar a escrever outra carta. É a tentativa desesperada de proporcionar por mais um instante o consolo impossível de Duyen, mas também a consciência crescente de que falsificar a presença do morto já não é gesto de compaixão, mas uma armadilha da qual ele não sabe sair.

A cena seguinte já marca um novo dia. Vemos pessoas passando de moto pelo vilarejo, e então reencontramos o sogro de Duyen, feliz, dizendo que tem se sentido melhor desde que ela voltou para casa. É um momento de aparente calma, rompido pela chegada da cunhada de Duyen, que traz uma nova carta de Nam, momento esse que descobrimos o nome do marido morto⁴². Tudo indica que a carta foi escrita pelo professor. A cunhada comenta que parece uma carta privada dirigida somente a Duyen. O sogro, ingênuo e animado, diz que não há problema, que é natural que existam correspondências íntimas entre marido e esposa, e que ele está feliz por ter notícias do filho. Mas logo a cunhada se afasta com o marido e mostra a carta a ele. Eles leem juntos:

“Tenho uma grande admiração por você, Duyen. Espero que você enfrente a verdade.”

Fica evidente que aquilo não foi escrito por Nam, mas por outro homem. A cunhada, desconfiada, afirma imediatamente que “aquele não é o jeito do irmão dela escrever”. Eles precisam descobrir quem enviou a carta para Duyen. O marido diz que deve ser alguém do vilarejo e que poderiam pedir ajuda às autoridades. Mas ela recusa: isso colocaria a família em posição vexatória diante da comunidade. Ao mesmo tempo, ela expressa uma pena sincera pelo irmão, que está na guerra sem imaginar “a traição” da esposa. O marido então diz que

⁴² Coincidentemente, Nam também é a abreviação popular pela qual muitos chamam o Vietnã. Baseado na metáfora milenar já apresentada no filme, de homens que vão à guerra, morrem, e esposas que ficam em casa, em luto, é como se Nam, o marido morto, fosse de fato o próprio Vietnã. Recurso esse que é usado em todos os filmes analisados: pessoas, indivíduos específicos, que representam a experiência coletiva de um país.

devem envolver a comunidade, porque “é preciso proteger a honra de um soldado”. Aqui, o filme deixa muito claro: eles acreditam que Duyệt está cometendo adultério. Em uma sociedade tradicional como a vietnamita, o casamento é um ritual sagrado, logo, o adultério é gravíssimo, capaz de destruir e trazer vergonha a uma família inteira.

Na cena seguinte, outro senhor mais velho entra na investigação. Ele diz que a caligrafia da carta lhe parece familiar. Mostra que é parecida com a caligrafia vista no caderno de exercícios de seu filho, o que nos leva diretamente a Khang, o professor. Ele chama o filho, o menino traz o livro, e todos conferem. A letra coincide. A descoberta é imediata e silenciosa. Os homens conversam sobre denunciar Khang ao departamento. Não temos muito tempo de entender a gravidade dos fatos, pois o corte seguinte já nos mostra o rosto de Khang, assustado. Ele pergunta como encontraram a carta. Um senhor e uma mulher o confrontam, dizendo que estão apenas tentando proteger a honra de um soldado. Khang, confuso e pressionado, pergunta se Duyệt contou a verdade a alguém. Eles respondem que não. Ele não revela nada, apenas admite que escreveu a carta. E sai.

A colega professora fica devastada. Ela não acredita no que está acontecendo, porque considera Khang uma pessoa decente. Ela tenta defendê-lo, dizendo que não viu nada demais no conteúdo da carta. Mas é inútil. O estigma já está formado. De repente, Khang volta à sala e pede a carta de volta, mas o homem recusa e guarda o papel consigo. A carta deixa de ser apenas um objeto: torna-se uma arma moral, uma evidência distorcida, um símbolo de culpa.

A cena corta para a escola: crianças correndo pelo pátio, e Khang caminhando lentamente, indo embora. Na estrada, ele avista Duyệt no alto de um pequeno monte, brincando de pipa com o filho. Há leveza na imagem, ambos parecem felizes, imersos por um instante em uma normalidade impossível. Duyệt pergunta ao menino se foi Khang quem fez a pipa, e ele responde que sim. A câmera se aproxima e revela que a pipa é feita de papel, das páginas dos poemas de Khang. Ela lê em voz alta: “*Quando o décimo mês chegar...*”; mas o menino logo pede para brincar. A pipa sobe, voa alto no céu aberto. Duyệt observa o movimento com um sorriso suave. De longe, Khang assiste à cena, silencioso, contemplando aquela frágil felicidade.

Logo depois, estamos de volta à sala de aula. Outro corte seco. Khang tenta ensinar, mas percebe as crianças cochichando, passando um papel de mão em mão. Ele caminha até elas, pega o papel e vê o desenho: um retrato dele mesmo ao lado de Duyệt. A ilustração,

feita por Suu, filho da cunhada de Duyên, expõe os cochichos do vilarejo e o peso do estigma social. Khang pede que todas as crianças saiam, menos Suu. Segurando o desenho, ele pergunta quem contou aquilo ao menino. Suu responde que foi seu pai. Nesse momento, a possível namorada de Khang, também professora, observa tudo pela janela da sala, entra e afirma que “onde há fumaça, há fogo”. Tudo ao redor parece se voltar contra o professor: suposições, rumores, fofocas que atravessam a escola e o vilarejo.

A cena corta bruscamente para a lua cheia iluminando a noite. A que se inicia agora é o ápice da narrativa. Duyên faz carinho no filho adormecido, seu rosto revelando cansaço e confusão. Ela olha para o retrato do marido na parede e começa a contar uma história antiga que sua avó lhe dizia: a lenda de um mercado fantasma próximo ao templo, onde vivos e mortos poderiam se encontrar por um breve instante. A narrativa se converte em imagem. Vemos esse mercado: pessoas caminhando, vendendo, conversando, num movimento lento e onírico. Algumas pessoas, como vemos, possuem aparência fantasmagórica, são muito brancas, ou possuem rostos teatrais, como o do espírito que vimos antes. Duyên se imagina ali, vagando entre as barracas, procurando por Nam. Ela anda, procura, até que o vê. Chama seu nome. Ele a reconhece. Ela corre em sua direção, atravessando a multidão. Eles se encontram à beira do rio.

Ela tenta segurar suas mãos, mas as mãos não se tocam, ficam suspensas, separadas por uma distância mínima e intransponível. Ele parece triste, ausente. Ela pergunta se há algo que queira dizer. Ele responde apenas que deseja que aqueles que ainda vivem encontrem felicidade: “Somente pessoas vivas podem trazer felicidade umas às outras. Eu cumpri meu papel no mundo dos vivos.” Duyên não aceita. Seu apego é forte demais. Ela tenta tocar seu rosto, mas a pele nunca se encontra: há uma barreira entre os mundos, entre o que passou e o que permanece, entre os vivos e os mortos. Ela confessa que não contou a ninguém sobre sua morte. Que o pai ainda acredita que o filho retornará da guerra. Nam pede que ela deixe o velho em paz, pois ele mesmo irá até ele no tempo certo. Duyên olha para o lago, e no instante seguinte o marido desaparece. Ela tenta correr pelas ruas, chamá-lo, buscá-lo, mas ele já não está mais lá. O encontro se dissolve, como um sonho que chega ao limite. Nas imagens, pode-se ver um pouco da cena, tão simbólica no filme, em que os personagens nunca se tocam:



Nessa segunda parte da narrativa, culmina a situação gerada pelas cartas, além de uma dimensão espiritual que intensifica todos os temas da obra, como o luto e as questões sociais do vilarejo. Também notamos que o luto privado de Duyen entra em choque com os códigos morais e as expectativas sociais do vilarejo, o que em si revela conflitos da própria sociedade vietnamita. O que acontece com as mulheres viúvas? Como elas devem viver suas vidas depois de perderem seus maridos? “Somente os vivos podem trazer alegria uns aos outros”, mas o que fazer com os estigmas sociais? O filme de Dang Nhat Minh encena outro lado da representação da guerra: como ela afeta as instâncias pessoais e sociais de uma sociedade que está em guerra há décadas. Não é à toa que, após o processo de modernização do Vietnã, o chamado Doi Moi, o cinema e a própria sociedade passam a rever a forma como representam as mulheres vietnamitas, ou seja, ocorrem mudanças na identidade feminina, como muitas pesquisas se propõem a estudar (DRUMMOND, 2006; DUONG, 2014; GRAY, 2018; HAMILTON, 2009). Pode-se dizer que o filme de Dang Nhat Minh, impulsionado por sua fama internacional, foi o primeiro esforço para questionar tais instâncias, utilizando-se dos mitos folclóricos e da dimensão espiritual da cultura vietnamita para retratar essas mudanças e problemas na identidade feminina e sugerindo a guerra como uma chave para se perceber isso. Além disso, o filme perfaz uma crítica às consequências sociais da guerra americana/cambojana, não por meio da representação direta do conflito, mas através de suas reverberações emocionais, morais e espirituais no cotidiano rural, evidenciando como a

história nacional se infiltra na vida privada e redefine, para sempre, as possibilidades de amar, lembrar e seguir vivendo.

Terceiro arco – o fim: a esperança de dias melhores

No arco final, a cena começa com DUYÊN saindo do quarto após seu sonho. Ela observa a figura do sogro caminhando pela casa na penumbra. Ele acende incensos no altar dos ancestrais. DUYÊN se aproxima e pergunta por que ele ainda está acordado, insiste para que volte para a cama. Ela mesma acende incensos, acompanhando o gesto ritual. De repente, o sogro passa mal; DUYÊN o ampara imediatamente e o conduz para o leito. A saúde do senhor só faz piorar.

A cena então corta para Khang em sua própria casa. Ele está arrumando uma mala, reunindo alguns pertences. A mulher de cenas anteriores dorme sozinha na cama. Ele bate à porta do quarto, mas ela se recusa a abrir. Logo depois, vemos Khang em um plano aberto, com sua bicicleta, provavelmente indo embora. Enquanto pedala pela estrada vazia, sua voz interna recita trechos do próprio poema: “Quando chega o décimo mês, o arroz amadurece nos campos amolecidos pela tempestade. Deixo para trás meus dias de saudade, cheios de perdas e dificuldades. Enquanto o céu de outono brilha azul e claro...”⁴³ (tradução nossa)

A mulher enfim corre atrás dele. Grita seu nome. Eles se encontram no caminho. Ele explica que tentou se despedir, mas ela estava dormindo. Ela diz que quer apenas fazer uma pergunta: a mulher questiona se ele está apaixonado por DUYÊN. Ele não precisa falar, apenas confirma com a cabeça. Ela pergunta então se ele está com medo. Como resposta, Khang tira uma carta do bolso e entrega a ela. Diz que é para levar a DUYÊN e que, se ela ler antes de entregar, assim compreenderá tudo. Ele afirma que precisa partir imediatamente e que depois escreverá de novo, quando se reestabelecer em algum lugar.

A mulher caminha à beira do rio, lendo a carta. Enquanto ela lê, ouvimos a narração na voz de Khang:

“DUYÊN, há alguns dias que queria encontrá-la. Mas tenho medo de lhe causar problemas, por isso decidi não entrar em contato. Estou devolvendo as cartas do seu marido. Memorizei cada palavra delas. E compreendo. Nada pode substituir aqueles que perdemos. Você guardou seu doloroso segredo de todos, para o bem dos vivos. Mas não consigo esconder meus próprios

⁴³ When the tenth month comes, rice ripens in the storm-softened fields. I leave behind my days of longing filled with loss and hardship. While the autumn sky shines bright and blue...

sentimentos. Espero que, mesmo depois de uma perda tão grande, você e Tuân encontrem a felicidade. Onde quer que eu vá parar, esta pequena vila estará sempre em meu coração...” (tradução nossa)⁴⁴

Ao terminar a leitura, ela finalmente entende tudo. De longe, ela vê Khang seguindo em direção ao barco, partindo, já inalcançável, sem ter como conversar com ele sobre a verdade.

A cena então corta para uma senhora chamando por Duyen nos campos de arroz. Ela vem apressada, dizendo que o sogro não está conseguindo tomar o remédio. Duyen corre imediatamente para vê-lo. Ele está deitado, fraco, ofegante. A mulher pede a ela que mande um telegrama para o marido voltar para casa, pois o sogro está morrendo. Duyen insiste para que ele tome os remédios; diz que, se seguir o tratamento, estará forte quando o filho chegar. Mas isso não convence ninguém, e a senhora chama Duyen de canto. Afirma que ela precisa mandar o telegrama, porque o pai realmente não está bem. Duyen se emudece, abatida, e se senta no chão. A mulher, num tom carregado de suspeita, diz que talvez Duyen não queira o marido em casa por causa das fofocas do vilarejo. Duyen pede que ela não pense isso, só precisa de tempo para entender o que fazer. Alguns segundos depois, decidida, ela diz que vai telefonar para a cunhada.

Enquanto isso, vemos Tuan, o filho de Duyen, escutando a conversa de longe. Na cena seguinte, ele aparece sozinho na estrada. Ele acena para os carros pedindo carona para ir até a cidade. Um caminhão cheio de soldados para. Eles o chamam, perguntam o que está fazendo ali sozinho. O garoto explica que precisa ir à cidade mandar um telegrama para o pai, afirma que não está mentindo, que só está fazendo isso porque a mãe está ocupada. Ele dá o nome do pai: *Trần Đình Nam, do vilarejo Trung Nghĩa*. Nesse momento, a câmera fixa no rosto de um dos soldados. Ele fica em silêncio absoluto. Seu olhar endurece. Já sabemos, e ele também, que aquele pai está morto.

Enquanto isso, Duyen chega à escola em busca do filho. Quem a encontra é a ex-namorada de Khang, a professora. Duyen diz que imaginou que Tuan tivesse ido visitar o professor. Ela, então, informa que Khang deixou o vilarejo. Duyen fica paralisada, não sabe o

⁴⁴ Duyen, I've been wanting to meet you for the past few days. But I am afraid of making trouble for you, so I decided not to contact you. I am returning your husband's letters. I've memorized every word of them. And I understand. Nothing can take the place of those lost to us. You've kept your painful secret from everyone, for the benefit of the living. But I cannot hide my own sentiments. I hope that even after such a great loss, you and Tuân will find happiness. Wherever I end up, this small village will always be in my heart...

que responder. A mulher explica que ele foi transferido para outra escola, e que deixou uma carta para ela. Entrega-lhe um maço de papéis: as cartas do marido e a nova carta escrita por Khang.

Enquanto isso, a cena corta para o rosto do soldado sentado ao lado de Tuan. Ele permanece sério, silencioso, enquanto o menino ri e conversa animadamente com os outros soldados. Apenas aquele soldado, em particular, não se move. Seu rosto indica que ele já sabe o que o garoto ainda não pode compreender. Pouco depois, o veículo finalmente para. Os soldados dizem a Tuan para descer. O menino não entende: afirma que eles estão novamente no vilarejo, e que ainda precisa ir à cidade enviar o telegrama. É então que o soldado, antes mudo, fala pela primeira vez. Diz que todos gostariam de visitar a família de Tuan antes, e só depois o ajudariam a enviar o telegrama.

O menino chora. O soldado pede aos outros que saiam e permanece sozinho com o garoto. Tuan cruza os braços, emburrado. O soldado se aproxima, com cuidado, e revela que conhecia o pai dele: lutaram juntos na mesma unidade. Afirma, então, que o pai não voltará para casa, pois morreu no front da fronteira sudeste. Tuan pergunta se aquilo é verdade. O soldado responde que um soldado sempre diz a verdade, e que um dia ele acabaria sabendo. O menino então pergunta por que ele ainda está vivo. Uma pergunta impossível de ser respondida. O garoto foge correndo diante daquilo tudo, e o soldado vai atrás, tentando alcançá-lo. Antes de entrar em casa, no entanto, Tuan implora para que ele, por favor, não conte nada ao avô.

O menino corre até o avô, que o questiona sobre onde esteve. Tuan diz, num fio de voz, que trouxe o pai para vê-lo. É nesse momento que o soldado aparece na porta. Ele se aproxima, chama o velho de “pai”. À distância, alguns homens cochicham que o senhor não viverá muito tempo. O velho abraça o “filho”, passa a mão pelas costas dele. A câmera enfoca a mão do senhor, abraçando o “filho”, mas logo essa mão perde a força e cai, imóvel. O corpo desaba. O velho morre ali, em paz, nos braços de um homem que não é seu filho; mas que, de certa forma, encarna a promessa feita por Nam nos sonhos de Duyen, sobre ir visitar o pai.

Após isso, temos um corte abrupto. Vemos Duyen correndo, a câmera irregular, a música ansiosa. Ela atravessa o vilarejo até chegar à própria casa. Ao ver Tuan, o menino lhe grita “mãe!”. Duyen então vê, por um instante, o soldado ao lado do sogro. E, no rosto dele, enxerga o marido morto, como dito, a promessa feita no sonho de “vir até o pai” foi cumprida.

Duyen desaba. Chora compulsivamente. O soldado tenta segurá-la, diz que o marido não conseguiu vir, mas que ele está ali pela família. Duyen pede perdão, diz que escondeu a verdade. O soldado tenta ampará-la: afirma que ela não fez nada errado, e que deve permitir que o sogro parta em paz. Os outros soldados entram na casa. Retiram os chapéus em respeito. O silêncio pesa. Essa é mais uma das cenas que retrata um certo sentimento de coletividade do povo vietnamita em relação às consequências da guerra, algo que lembra muito as cenas em *The Little Girl of Hanoi*. Um indivíduo sofre consequências diretas da guerra, como o luto, mas acaba sendo dever da comunidade auxiliar nesse processo individual, que, no fim das contas, também assume sentido coletivo, levando à expansão da solidariedade social ao permitir que a sociedade com um todo compartilhe o sofrimento de outros. Pode-se dizer que o próprio filme opera, assim, como um instrumento para a purificação ritual da sociedade vietnamita e para a rotinização do trauma, convertendo-o em recurso simbólico fundamental para resolver problemas futuros e orientar a conduta moral da coletividade (ALEXANDER, 2004).

A cena seguinte parece se passar alguns meses após os acontecimentos. Vemos uma pipa solitária no céu, a mesma pipa que cruzou tantas memórias e simbolismos na narrativa. Logo depois, vemos Duyen e o filho correndo pelos arrozais. O vilarejo está vivo novamente: pessoas reunidas, crianças indo para a escola, bandeiras do Vietnã nas mãos. Duyen vê a professora amiga de Khang, mas ela diz que não tem notícias dele ainda. Logo depois, no pátio escolar, a bandeira vermelha com a estrela dourada é erguida. O tecido tremula no ar. A câmera se fixa nesse movimento, e o filme termina.

Nesse terceiro arco da narrativa, temos a resolução do conflito interno de Duyen, a aceitação do luto e a revelação da morte de Nam. A sequência final, com a retomada da vida cotidiana no vilarejo, o voo da pipa e a bandeira vietnamita como último plano, não sugere necessariamente esquecimento ou superação plena, mas uma certa coexistência entre perda e esperança.

Trama fantasma

No filme de Dang Nhat Minh, não há uma única cena em que vemos o inimigo de guerra ou algum julgamento contra os inimigos, como os cambojanos ou os americanos. No entanto, a guerra ressoa em todas as camadas possíveis da vida de uma simples mulher no Norte do Vietnã. Mesmo com toda a dor psicológica e emocional, a mensagem final é de dias

melhores. Ou seja, como vimos, a guerra permanece inscrita, pelas ausências e silêncios, na memória, mas não paralisa o futuro: ao contrário das narrativas ocidentais centradas no trauma individual e na desintegração subjetiva, *When the Tenth Month Comes* tece uma narrativa na qual a reconstrução constitui um trabalho cultural e político coletivo, da espiritualidade e da continuidade histórica, encerrando o filme sob o signo de uma esperança cautelosa, profundamente enraizada na experiência social vietnamita do pós-guerra.

Em contrapartida, um dos filmes norte-americanos mais famosos que enquadra a dimensão emocional e cotidiana da vida no pós-guerra é *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, o qual narra a vida de um veterano de guerra chamado Travis, interpretado por Robert De Niro. No filme, os traumas do pós-guerra na subjetividade do indivíduo, o veterano de guerra, são enfrentados sem auxílio coletivo de qualquer tipo – social ou político –, e a adaptação do personagem a uma vida “normal” na sociedade norte-americana se torna impossível. Ao tornar-se motorista de táxi, Travis não tem muitas oportunidades na grande Nova Iorque, e acaba tendo contato com todo um lado corrupto da vida norte-americana, sendo o ápice da narrativa a prostituição de menores de idade. O filme de Scorsese toca num paradoxo dramático vivido pelo veterano de guerra, que sacrificou sua vida e saúde mental para lutar contra os vietcongs, enquanto vai se dando conta de seu próprio país está apodrecido por um sistema corrupto. Em um momento de loucura ou grande clareza, Travis decide fazer justiça com as próprias mãos e salvar uma das prostitutas menores de idade.

Esse não é o único filme norte-americano que transborda paradoxos e aborda dores individuais que não recebem tratamento coletivo nem institucional. Entre uma grande variedade de filmes, vale citar também *Nascido em 4 de Julho* (1989), de Oliver Stone, diretor que lutou ele mesmo na Guerra do Vietnã. Seu filme, cujo título é uma referência ao Dia da Independência nos Estados Unidos, tido como feriado nacional patriótico, mostra justamente o paradoxo no patriotismo doentio que fez com que diversos jovens fossem sacrificados em uma guerra sem sentido. No filme, acompanhamos a vida de Ron Kovic, interpretado por Tom Cruise, soldado que enfrenta uma série de problemas desde que se alistou na Guerra do Vietnã. Em combate, Ron Kovic acaba por matar um companheiro americano, mostrando o medo, a adrenalina e o trauma da guerra; quando ele tenta assumir responsabilidade por seus atos, os superiores de guerra não prestam atenção a isso e abafam o caso. No fim, Kovic acaba por ficar paraplégico, preso a uma cadeira de rodas por conta de seus ferimentos na guerra, e se torna ativista antiguerra. O filme escancara uma série de negligências governamentais por

parte dos Estados Unidos: não há tratamento para a saúde mental dos veteranos, não há uma coletividade social que apoia ou reconhece o esforço dos ex-combatentes, não há políticas públicas para os paraplégicos e, tudo o que resta, parece ser uma vida miserável, de pessoas que se sacrificaram em vão por uma guerra que não fazia sentido e ainda foi perdida.

A menção de ambos os filmes norte-americanos e suas narrativas nos ajuda a compreender as diferenças das narrativas do pós-guerra em cada país, e como o conflito de fato impactou ambos os lados beligerantes em diferentes instâncias, criando um trauma cultural (ALEXANDER, 2004). Nos filmes de Scorsese e Oliver Stone, vemos o colapso moral como marca do pós-guerra; enquanto *When the Tenth Month Comes* mostra o luto em sua forma mais cotidiana, aqui, a morte do soldado e seu sacrifício de fato tem algum sentido. De um lado, um país devastado que, mesmo vitorioso, enfatiza a reparação comunitária e a preservação dos vínculos sociais; de outro, uma potência derrotada que projeta no indivíduo traumatizado as contradições morais, políticas e institucionais de uma guerra fracassada. O cinema, nesse contexto, traz à tona a disputa simbólica sobre a memória, a responsabilidade e o sentido da guerra. Enquanto o Vietnã via sentido em defender seu território e a continuar lutando, mesmo contra os cambojanos, os Estados Unidos enfrenta a grande falta de um motivo moral, social ou político para terem iniciado a Guerra do Vietnã. A etapa final do trauma cultural, segundo Alexander, envolve a rotinização e a incorporação do trauma à identidade coletiva, transformando a dor em fundamento para a continuidade social. As imagens finais de esperança cautelosa – a bandeira hasteada, as crianças retornando à escola – não negam o trauma, mas indicam sua inscrição na memória como experiência elaborada, compartilhada e socialmente integrada. Enquanto isso, as cenas norte-americanas, como o próprio fim terrível de *Taxi Driver*, mostram um trauma contínuo, individual, incompreendido.

Fora esse aspecto das representações do pós-guerra, cabe destacar também o caráter espiritual-cultural da obra de Dang Nhat Minh e as representações da mulher vietnamita no contexto de guerra. Conforme analisa John Charlot (1991), à época, evitava-se classificar tais elementos como “espirituais” ou “religiosos”, optando pelo termo “metafísico”, estratégia que visava contornar a resistência do Partido Comunista e a censura do filme, que interpretava essas representações como possíveis formas de propaganda religiosa. A preocupação estatal residia no fato de que cenas envolvendo sonhos, rituais religiosos e comunicação simbólica com os mortos poderiam estimular práticas consideradas supersticiosas ou contrárias à

racionalidade socialista promovida oficialmente. Nesse contexto, Dang Nhat Minh chegou a declarar que, caso alguma mulher vietnamita afirmasse ter visto o espírito do marido morto em decorrência do filme, ele próprio aceitaria retirá-lo de circulação (CHARLOT, 1991). O que está em jogo, contudo, é a defesa da legitimidade dessas práticas como expressões autênticas da cultura vietnamita.

Outro elemento frequentemente interpretado por olhares ocidentais como propagandístico (a cena final com o hasteamento da bandeira vietnamita no pátio da escola) adquire um significado distinto quando analisado a partir do contexto cultural local. Conforme observa Charlot (1991), o hasteamento da bandeira no primeiro dia de aula é um ritual comum no Vietnã, associado, no filme, à ideia de renovação, continuidade e pertencimento coletivo após a aceitação da morte do marido. Assim, a cena não se reduz a um gesto nacionalista simplificado, mas simboliza a possibilidade de um novo começo após a devastação da guerra.

Esse patriotismo vietnamita, longe de ser apenas um produto do século XX, está historicamente ligado a milênios de resistência contra potências estrangeiras. Charlot (1991) ressalta que a identidade nacional vietnamita se construiu em oposição contínua a invasões e tentativas de dominação, especialmente por parte de vizinhos mais poderosos, o que é defendido por outros autores também, como Nguyen (1996). Nesse sentido, o cinema vietnamita frequentemente enfatiza o território, a paisagem e a terra como valores centrais. Em *When the Tenth Month Comes*, assim como em *The Abandoned Field: Free Fire Zone* e *The Little Girl of Hanoi*, há inúmeros momentos em que a câmera se detém sobre campos de arroz, rios, vilarejos e elementos naturais, reforçando visualmente que é essa terra – e o modo de vida a ela associado – que está sendo defendida. Diferentemente de grande parte do cinema norte-americano sobre a Guerra do Vietnã, no qual longos diálogos e conflitos internos giram em torno da justificativa moral da guerra – *The Green Berets*, *Platoon*, *Nascido em 4 de Julho*, para dar alguns exemplos –, os filmes vietnamitas codificam e comunicam essa legitimidade de forma indireta e subliminar. As imagens da natureza, do cotidiano rural e da vida comunitária funcionam como afirmações cifradas de que aquele território merece e precisa ser protegido, sem necessidade de discursos explícitos ou propagandas ideológicas diretas.

Além disso, a poesia desempenha papel central nessa construção simbólica. Elemento fundamental da cultura vietnamita, ela impregna o filme tanto na cena da ópera tradicional

quanto nos poemas escritos por Khang. O cinema, nesse sentido, não pode ser dissociado da tradição poética do país. O uso da poesia, do teatro e de referências folclóricas contribui para construir uma visão da guerra como um evento histórico e recorrente na história vietnamita. Não fosse a breve menção radiofônica à invasão do Khmer Rouge nas fronteiras do Sul, o conflito retratado poderia remeter igualmente à guerra contra os americanos ou à ocupação francesa.

Por fim, destaca-se a centralidade da figura feminina como eixo narrativo e simbólico da obra. A personagem Duyen insere-se em uma longa tradição do cinema e da arte vietnamita que representa a mulher como aquela figura que espera, sofre, cuida, mantém a família e preserva a memória coletiva em tempos de guerra, além de, muitas vezes, ser a guerrilheira também. Filmes como *Sitting Under the Fist*, *Fairytale for 17 Years Old*, *Legend of a Mother* e *Abandoned Field* repetem com diferenças essa figuração social da mulher. Segundo Charlot (1991), o sofrimento feminino é apresentado como uma das formas mais potentes de representar o sofrimento coletivo do povo vietnamita, conferindo às mulheres um papel central tanto na narrativa cinematográfica quanto na própria cultura do país. Como o próprio espírito do vilarejo fala em seu diálogo com Duyen: “Aquele cena de despedida do marido indo para o campo de batalha? Ela acontece assim há gerações”.

Portanto, um conjunto de elementos – espiritualidade, paisagem, poesia, a caracterização da figura feminina, uma câmera contemplativa e lírica, uma montagem fragmentada – evidencia o refinamento estético de Dang Nhat Minh e reforça a singularidade de *When the Tenth Month Comes* como uma obra que elabora a guerra não por meio da confrontação direta, mas como uma trama fantasma, através das marcas profundas que ela deixa na vida cotidiana, na memória e na cultura vietnamita. Nela vemos e ouvimos a violência da guerra não pelos sons de bombas, tiros ou gritos de agonia no campo de batalha, mas pelo silêncio nos lares. Sua forma narrativa é a ausência, que comunica as gerações entre si. Uma contra-narrativa, completamente diferente das narrativas usuais que vemos no cinema norte-americano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É fato que a guerra sempre impactou o cinema. Desde pelo menos a República de Weimar e a Segunda Guerra Mundial, muitos filmes foram produzidos a partir das questões geopolíticas do mundo e conflitos centrais do século XX. Durante a Guerra Fria, isso não foi diferente. Pensando a partir de uma perspectiva ocidental, Silva (2004) demonstra que, durante esse período, muitos filmes passaram a defender o *american way of life*. Antes e depois da queda de Saigon, em 1975, marco do fim da Guerra do Vietnã, diversas produções assumiram um caráter claramente propagandístico. Filmes como *Rambo* (1982) e outros surgem nesse contexto como tentativas de lidar com as perdas e danos e com a derrota americana, o primeiro fracasso militar significativo dos Estados Unidos. Esses heróis do cinema podem ser entendidos como esforços simbólicos de reconstrução de uma hegemonia abalada.

Durante a guerra, são lançados filmes explicitamente propagandísticos, sendo o exemplo mais conhecido *Os Boinas Verdes* (1968), dirigido por John Wayne. No entanto, com o prolongamento do conflito, torna-se cada vez mais difícil sustentar a legitimidade da Guerra do Vietnã, sobretudo diante da morte de uma geração inteira de jovens enviados para uma guerra sem sentido aparente, e também por conta do televisionamento dos massacres e atrocidades que os americanos faziam na Ásia. A partir desse momento, começam a surgir filmes que expressam uma crítica ao sistema e uma recusa ao estilo de vida americano. É nesse contexto que aparecem produções autocríticas como *O Franco-Atirador* (1978), *Apocalypse Now* (1979), *Platoon* (1986), *Nascido para Matar* (1987) e *Pecados de Guerra* (1989). Esses filmes revelam, também, uma incapacidade recorrente do cinema norte-americano de compreender e representar o “outro”, o inimigo vietnamita, como já discuti anteriormente (FARIA, 2023). Como aponta Silva (2004), grande parte dessas narrativas aborda o conflito a partir de uma ótica individualista, centrada nas escolhas e dramas pessoais e nas suas consequências durante a guerra. Trata-se de uma geração de jovens que precisa lidar com suas decisões em um contexto extremo de violência e ruptura.

Esses filmes marcaram para sempre o cinema. Hollywood, não apenas no âmbito nacional, consolidou ao longo dos anos essas obras como representações clássicas da Guerra do Vietnã no imaginário cinematográfico mundial, moldando a percepção de espectadores, o que pode ser comprovado facilmente pelo fato de que a maioria de nós, ocidentais, tenha tido contato com os filmes norte-americanos, mas não os vietnamitas. Em contrapartida, os filmes

do Vietnã analisados nesta pesquisa nunca foram capazes de desafiar essa hegemonia, permanecendo à margem do circuito ocidental de consagração, com narrativas ignoradas até então. Dessa forma, se a Guerra do Vietnã provocou, nos Estados Unidos, um momento de autocrítica, de questionamento do *american way of life* e de ruptura simbólica do sistema cultural, para os vietnamitas, contudo, tratou-se de uma experiência traumática radicalmente distinta. Até hoje, o que prevalece no imaginário global é uma única visão, de apenas um dos lados, do conflito, mesmo que ela não seja homogênea. É a partir dessa assimetria que se tornam centrais os pontos de fixação que aparecem nos três filmes analisados nesta pesquisa: *The Little Girl of Hanoi*, *Abandoned Field: Free Fire Zone* e *When the Tenth Month Comes*. Antes de discuti-los, é importante lembrar que se trata de três diretores distintos, dois deles com trajetórias semelhantes, formados na mesma escola de cinema no Norte do Vietnã. Além disso, temos um diretor oriundo do Norte, um do Sul e um do Centro do país, o que cria um equilíbrio regional interessante para pensar essas representações.

Começando por *Abandoned Field*, é fundamental destacar que não se trata de uma narrativa cem por cento controlada pelo Estado. Embora o filme tenha sido produzido com apoio estatal e sob certo controle, ele apresenta uma narrativa complexa e rica, especialmente para compreender o ponto de vista do Sul. Alguns autores, como Healy (2010), argumentam que, até mais ou menos o fim da década de 90, o regime político vietnamita promoveu uma visão da guerra como evento necessário, inevitável e vitorioso, dificultando uma discussão franca sobre suas ambiguidades e custos humanos. A autora aponta que o cinema e a literatura teriam sido mobilizados como armas de propaganda política, o que limitaria a possibilidade de representar experiências multifacetadas do conflito. No entanto, argumento que, ainda que o cinema fosse utilizado oficialmente como um instrumento político à época, isso não implica que as obras produzidas nesse contexto sejam desprovidas de fissuras, ambiguidades ou tensões internas. Supor um controle absoluto da arte significaria assumir a possibilidade de uma obra inteiramente purificada de contradições da própria sociedade, o que parece sociologicamente insustentável, e o que também não foi constatado aqui. Um dos aspectos mais interessantes do filme, por exemplo, que também aparece em *The Little Girl of Hanoi*, é a forma como os inimigos são representados. Vemos seus rostos, e eles não são malvistas, como poderia ser esperado de uma narrativa controlada pelo Estado. A figuração do inimigo não é caricaturizada por estereótipos ou estigmatizante, ao contrário, ela é até detalhada se comparada aos discurso norte-americano; em *Abandoned Field*, por exemplo, sabemos que o

soldado americano é pai, conhecemos seu nome, vemos ele com amigos. Ele é mostrado, antes de tudo, como uma pessoa e um outro ser humano.

Além disso, há muitos *close-ups* nos rostos dos inimigos, recurso que naturalmente cria empatia e aproxima o espectador de seus dramas. Em *The Little Girl of Hanoi*, algo semelhante é realizado com as enfermeiras americanas, quando uma delas relata que seu filho foi para a guerra e que ela não queria que ele tivesse ido. Também aparecem soldados americanos capturados pelos vietnamitas, mas que não são mortos: eles são levados como prisioneiros de guerra, em uma relação marcada pela dignidade e o respeito pela vida, já que até mesmo soldados americanos feridos são socorridos. Assim, tanto *Abandoned Field* quanto *The Little Girl of Hanoi* mais do que mostram, dão reconhecimento moral ao inimigo sem preconceitos e julgamentos explícitos e, ao mesmo tempo, não gastam tempo explicando por que a guerra está sendo travada. Na montagem a seguir, deixo algumas cenas que mostram os americanos em ambos os filmes:



Isso fica ainda mais evidente na montagem de *Abandoned Field*, onde há uma série de cenas esparsas que, à primeira vista, não parecem se coadunar com a narrativa, mas que dão sentido ao filme como um todo: cenas das zonas alagadas, do arroz, da vegetação, dos

animais, das flores. Essas imagens funcionam como fragmentos de uma pátria e de um modo de vida que precisam ser protegidos. Esse mesmo recurso aparece em *The Little Girl of Hanoi*, mas ali ele é tensionado pela destruição: vemos brinquedos de criança entre os escombros, incensos entre as ruínas, sapatos abandonados, enfim, vestígios da guerra sempre acompanhados por cartazes que afirmam a necessidade de lutar. Esses elementos mostram que não são apenas pessoas que estão sendo mortas, mas todo um modo de vida está sendo destruído. O incenso, ligado às práticas religiosas e ao culto aos ancestrais, e os objetos infantis reforçam essa dimensão simbólica. Em *When the Tenth Month Comes*, esse mesmo recurso aparece por meio da vegetação, da poesia e do cotidiano camponês. São pequenas coisas que estão sendo impactadas e que os vietnamitas tentam proteger: a poesia, a terra, o modo de vida rural. Essa estética da delicadeza, carregada de lirismo e solidariedade, constitui um contraponto crucial em relação à linguagem ela mesma violenta e grandiosa da guerra predominante no discurso cinematográfico hollywoodiano. Essa estética anti-monumental das narrativas filmicas vietnamitas desloca o olhar dos combates espetacularizados e do grande palco do conflito armado para a miudeza do cotidiano da vida comum como lugar de resistência e de (re)elaboração do mundo – os detalhes quase invisíveis e aparentemente insignificantes, os pequenos gestos de grandeza e as práticas e saberes que cicatrizam o tecido social ferido. Contra a brutalidade de uma guerra irracional, elabora-se uma linguagem sensível, que valoriza em sua forma narrativa o fragmento, o resto, o silêncio, o efêmero. Nos filmes norte-americanos, há ainda uma visão narcísica da guerra mesmo naqueles que fazem a autocritica, a qual se refere à falta de sentido da guerra para si mesmo e aos traumas que ela inflige sobretudo nos indivíduos combatentes derrotados – a recorrência do drama pessoal dos “veteranos” é exemplar nesse sentido. Podemos até conjecturar se o desfecho para os americanos não tivesse sido a derrota, se essa autocritica teria a mesma presença no cinema?

A seguir, vejamos uma montagem de cenas e enquadramentos que mostram isso nos três filmes discutidos:



Em *The Little Girl of Hanoi*, essa lógica ganha um caráter ainda mais paradoxal, pois o filme alterna cenas da destruição urbana em Hanói com imagens de um quase idílico ambiente rural, que aparecem como belas e harmoniosas, e nada tem de apocalípticas. O contraste faz o espectador pensar que é isso que está sendo defendido: essa pátria, esses prados, esse modo de vida. Nos dois filmes (*The Little Girl of Hanoi* e *Abandoned Field*) também há menção a Ho Chi Minh; mesmo após sua morte, seu discurso sobre independência e liberdade continua orientando o sentido da luta.

Outro ponto recorrente que me parece central nessas narrativas é a presença das crianças, sempre como figuras inocentes que colocam em perspectiva o sentido da guerra e a extensão temporal de seus danos para o futuro. Em *Abandoned Field*, o bebê precisa ficar submerso na água, não pode chorar nem fazer barulho. Em *The Little Girl of Hanoi*, a menina perde toda a família e vaga sozinha pela cidade, tentando lidar com um trauma que não consegue compreender. Em *When the Tenth Month Comes*, o filho não entende a morte do pai e expressa a experiência da guerra por meio do desenho, no qual aparecem tanto elementos do cotidiano camponês quanto soldados armados. As crianças constituem um componente chave da narrativa cultural para a universalização do sofrimento social e a articulação da dor na esfera pública.

Nas narrativas produzidas sobre o Norte, especialmente em *The Little Girl of Hanoi* e *When the Tenth Month Comes*, observa-se ainda uma forte presença de elementos culturais tradicionais. Em *When the Tenth Month Comes*, vemos o uso do teatro *chèo* e da poesia, práticas profundamente enraizadas na história das artes vietnamitas. A história encenada no teatro, o conto de Truong Vien, fala de um homem que, no passado, deixou a esposa para lutar na guerra, reforçando a ideia de que esse tipo de separação é algo recorrente na história do país. Em *The Little Girl of Hanoi*, aparecem referências a mitos como o de Phù Đổng Thiên Vương e Lạc Long Quân, figuras que protegem o país contra invasores estrangeiros. Esses elementos colocam a defesa do Vietnã como algo histórico, quase inevitável, que não precisa, pois já possui, legitimação social. Ambos os filmes colocam os eventos contra os franceses, americanos e cambojanos como parte de uma continuidade histórica, o que leva, por outra via, a questionar a parcialidade do ponto de vista das narrativas da potência imperialista que domina a indústria cinematográfica face à perspectiva daquele povo que resiste há milênios a invasões e à sanha de poderes coloniais.

Em *Abandoned Field*, representação sobre o Sul do país, a natureza e a geografia também cumprem esse papel simbólico de nos apresentar o que está sendo defendido. O ambiente é constantemente mostrado como pertencente aos vietnamitas, não aos americanos. Há uma cena emblemática em que um soldado americano se assusta com uma cobra na água, enquanto o vietnamita a caça e a mata para comer. A mensagem é clara: os americanos não entendem aquele lugar, é a sua presença que é hostil, não a do animal nativo. Isso se amplifica na imagem dos helicópteros sobrevoando a paisagem, criando quase uma sensação de filme de ficção científica, como se aqueles corpos estrangeiros fossem alienígenas invadindo aquele espaço. É necessário também entender que o ângulo da câmera, na maior parte do filme, nos faz ter a perspectiva do vietnamita olhando de baixo para o céu, quando, na maior parte dos filmes norte-americanos, nós temos a visão oposta, a visão de cima – como a codificar a superioridade de sua civilização sobre a terra selvagem e suas criaturas. Em algumas cenas de *Abandoned Field*, também conseguimos vislumbrar brevemente o ponto de vista dos americanos. A seguir, deixo uma imagem com cenas do filme que mostram isso:



Além disso, nos três filmes, vemos crianças sem pai ou mãe, mas isso ganha destaque em *Abandoned Field*, quando a morte do guerrilheiro resulta em duas crianças órfãs: uma vietnamita e uma americana, já que sabemos que o soldado no helicóptero tinha um bebê. Quando rostos americanos aparecem em *The Little Girl of Hanoi*, isso causa estranhamento justamente porque a narrativa é vietnamita e centrada na continuidade da vida daquele povo, tanto é que *When The Tenth Month Comes* se consagra como um dos filmes mais famosos sobre guerra no Vietnã sem exibir uma única cena do inimigo. Tal constatação, por contraste, até mesmo reforça os estereótipos construídos em filmes norte-americanos sobre a banalizada alteridade vietnamita, ostensivamente animalizada, exotizada e sub-humanizada⁴⁵.

Apesar de tudo, esses filmes vietnamitas parecem se empenhar em transmitir momentos de felicidade genuína, uma felicidade frágil, precária, mas existente. Crianças brincam, pessoas riem, o cotidiano continua. Isso não deve ser confundido com ingenuidade, como aponta Edward Said (2007) e Shohat & Stam (1994) ao criticar a forma como o Ocidente interpreta a suposta inocência oriental, “infantilizando” o “Outro”. Esses filmes codificam esses gestos como traços culturais e formas de resistência. Plantar arroz enquanto o marido luta na guerra é, em si, igualmente um ato heroico de bravura. A figura feminina e a figura da criança não simbolizam fragilidade, desempenhando, ao contrário, o protagonismo dessas narrativas: o sofrimento feminino representa de forma quase sacrificial o de toda uma

⁴⁵ Pode-se citar como exemplos as cenas de roleta russa em *O Franco Atirador* e as cenas em que os vietnamitas são vistos como “banais” e “ingênuos” falando inglês ou jogando futebol americano em *Bom Dia, Vietnã*. Há outros incontáveis exemplos que poderiam ser dados.

nação, as crianças que não compreendem o trauma, no entanto, o carregam – indicando que as consequências da guerra não se esgotam na destruição do presente, mas também na memória das ausências. São as mulheres as que mais sofrem, mas também as que sustentam a pátria: mulheres que perdem maridos, cuidam da casa, trabalham, resistem. Em contraste, nos filmes norte-americanos, bombas são lançadas e tiros desferidos sem que se veja diretamente quem morre. Os vietnamitas não são sujeitos, mas objetos sem história, excluídos ou eliminados da História – a narrativa-mestra da civilização eurocêntrica. Já nos filmes vietnamitas, vemos como uma única morte – a exemplo do marido de Duyen em *When the Tenth Month Comes* – é suficiente para desestruturar toda uma comunidade.

Mesmo assim, esses filmes não são desprovidos de esperança. Em *Abandoned Field*, a esperança assume um tom mais épico; em *The Little Girl of Hanoi* e *When the Tenth Month Comes*, ela aparece de forma mais contida, mas se faz presente. Há sempre a sensação de que o futuro pode ser melhor, de que o país seguirá unido. Isso contrasta profundamente com o cinema norte-americano sobre a guerra, marcado por narrativas de sofrimento interminável, como em *Taxi Driver*, *Born on the Fourth of July*, *The Deer Hunter*, *Casualties of War* etc. Nesses filmes, o trauma é individual, o veterano não encontra mais seu lugar no mundo e é a coletividade que está ausente. Nos filmes vietnamitas, ao contrário, as histórias individuais tornam-se coletivas: não é apenas uma geração que sofre, mas o país inteiro – sobretudo as crianças que incubam o futuro. Talvez por isso os Estados Unidos tenham produzido tantos filmes sobre a Guerra do Vietnã, enquanto o Vietnã produziu relativamente poucos, apesar de ter sofrido perdas muito maiores e de ter enfrentado conflitos coloniais por mais de um século. O mesmo vale para a França, cuja colonização durou quase cem anos, mas gerou poucos filmes sobre a Indochina. Esses dados ajudam a entender como diferentes sociedades constroem – ou não – seus traumas culturais, afinal, as narrativas da guerra são importantes para sua legitimidade (ALEXANDER, 2000, 2004). Aqui, nos três filmes, e em suas três cenas finais, vemos narrativas de guerra que realizam uma tradução cultural do trauma coletivo com o intuito de reintegração do país e de esperança no futuro – sentido este simbolizado e portado pelas crianças, como se pode ver a seguir:



Por fim, ao comparar os pontos de fixação das narrativas vietnamitas com os do cinema norte-americano, fica evidente que quase nada do que Hollywood construiu sobre os vietnamitas corresponde ao que aparece nos filmes do Vietnã. São guerras completamente diferentes, narradas a partir de lugares completamente distintos. O sofrimento norte-americano se tornou um grande fenômeno cultural no mundo todo por meio de cenas épicas do cinema cult, em filmes como *Platoon*, *Apocalypse Now*, *O Franco Atirador* e muitos outros; enquanto o sofrimento da sociedade vietnamita se transformou em memória coletiva e continuidade histórica apenas dentro da nação, sem chegar a alterar os lugares-comuns sedimentados no imaginário ocidental, mesmo 50 anos após a vitória vietnamita. Fato é que todos os filmes sobre a Guerra do Vietnã nos proporcionam narrativas e contra-narrativas, as quais não devem ser tomadas como verdadeiras, senão no sentido de que revelam sintomaticamente muito da sociedade que as propõe e aceita. Como vimos aqui, as contra-narrativas vietnamitas sobre o conflito narram uma história – em forma minúscula – que é sua, mas não se pretende como do mundo, que já se repetiu com diferenças no passado

que se faz agora presente, e que figura as mulheres e crianças não como espectadores passivos, mas como agentes de mudanças que preparam um futuro melhor para seu povo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 1ª edição.

ALEXANDER, Jeffrey C. Toward a theory of cultural trauma. In: ALEXANDER, Jeffrey C.; EYERMAN, Ron; GIESEN, Bernhard; SMELSER, Neil J.; SZTOMPKA, Piotr (eds.). **Cultural trauma and collective identity**. Berkeley: University of California Press, 2004. p. 1–30.

ALEXANDER, Jeffrey C. **Sociología cultural**: formas de clasificación en las sociedades complejas. Introducción de Isidro H. Cisneros y Germán Pérez Fernández del Castillo. Rubí (Barcelona): Anthropos; México: FLACSO, 2000.

APOCALYPSE NOW. Direção: Francis Ford Coppola. Zoetrope Studios, 1979. 153 min.

BAZIN, André. **O que é cinema?** Cosac Naify. 2014.

BODEMER, Margaret B. "The Little Girl of Hanoi (Em Bé Hà Nội)." **Engaging Asia**: Film, Documentaries, and Television, Volume 26:2 (Fall 2021), Columns, Film Review Essay. 2021.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

BUSSOLETTI, Denise Marcos; ALVES, Joice do Prado. Reflexo e Reinvenção da Realidade:: Quando o cinema encontra a guerra. **Animus**: Revista Interamericana de Comunicação Midiática, [s. l.], v. 14, n. 28, 2015.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CHARLOT, John. Vietnamese cinema: first views. **Journal of Southeast Asian Studies**, v. 22, p. 33-62, 1991.

CHINH, Rev. Joseph Vu Kim, S.J. Research of Vietnamese Folk Culture. Taiwanese Missionaries in Asia – Theological & Mission Studies. **Taiwan**: Vietnamese Missionaries in Asia, 1997. Disponível em: <https://vntaiwan.catholic.org.tw/theology/folk.htm>.

DOUGLASS, Rex W. "Understanding Civil War Violence through Military Intelligence: Mining Civilian Targeting Records from the Vietnam War." In: **Economic Aspects of Genocides, Other Mass Atrocities, and Their Preventions**. Oxford: Oxford University Press, 2016. p. 536-566.

DRUMMOND, L. Gender in post-Đổi Mới Vietnam: Women, desire, and change. **Gender, Place & Culture**, v. 13, n. 3, p. 247-250, 2006.

DUONG, LAN. Gender, affect, and landscape: wartime films from Northern and Southern Vietnam, **Inter-Asia Cultural Studies**, 15:2, 258-273, 2014.

DUONG, LAN. Manufacturing Authenticity: The Feminine Ideal in Tony Bui's Three Seasons, **Amerasia Journal**, 31:2, 1-19, 2005.

FARIA, Maria Gabriella Alves de. **A imagem do outro em Apocalypse Now (1979): uma análise sociológica do discurso cinematográfico**. 2023. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2023.

GOFFMAN, Erving. **Os quadros da experiência social: uma perspectiva de análise**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

GRAY, G. The Roles and Representations of Women in Post-Doi Moi Vietnamese Cinema. **ASIANetwork Exchange: A Journal for Asian Studies in the Liberal Arts**, volume 25, número 1, 2018, páginas 80-95. DOI: <http://doi.org/10.16995/ane.260>.

HAMILTON, A. Renovated: Gender and cinema in contemporary Vietnam. **Visual Anthropology**, v. 22, n. 2-3, p. 141-154, 2009.

HAYNES, Todd. A Pinewood Dialogue with Todd Haynes. Entrevista concedida a SCHWARTZ. **New York: Museum of the Moving Image**, 2006. Disponível em: https://movingimagesource.us/files/dialogues/2/53233_programs_transcript_html_238.htm. Acesso em: 5 set. 2025.

HEALY, Dana. From triumph to tragedy: visualizing war in Vietnamese film and fiction. **South East Asia Research**, v. 18, n. 2, p. 325–347, 2010.

HOOKS, bell. The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. In: HOOKS, bell. **Black Looks: Race and Representation**. Boston: South End Press, 1992. p. 115–131.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LAN, Ngô Phương. **Modernity and Nationality in Vietnamese Cinema**. Hanoi: The Gioi Publishers, 2005.

LEE, Ngo. Review. **Journal of Vietnamese Studies**, v. 5, n. 2, p. 251-255, 2010.

MENEZES, Paulo. A construção do “outro” como não civilizado em Nanook of the North. In: CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton; FABRIS, Mariarosaria (orgs.). **Estudos Socine de Cinema: ano VI**. São Paulo: Nojosa Edições, 2005. p. 103-111

MENEZES, Paulo. Sociologia e Cinema: aproximações teórico-metodológicas. **Teoria e Cultura**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 17-36, 30 nov. 2017.

NGO, Thuc Uyen K. **Forgotten Memories: Re-constructing the Vietnam War in Films**. Thesis (Master of Arts in History)—California State University, San Marcos, San Diego, 2019.

NEW YORK TIMES. What Is U.S.O.? The New York Times, Nova York, 30 Nov. 1964.

NGUYEN, Nguyet. **Representation of Vietnam in Vietnamese and U.S. War Films: A Comparative Semiotic Study of Canh Dong Hoang and Apocalypse Now.** Tese de Doutorado. University of Oregon, 2009.

NGUYỄN, Thị Việt Nga. Phim tài liệu Việt Nam (giai đoạn 1953-1985) trong việc góp phần hình thành và phát triển nhân cách văn hóa Việt Nam [Filmes documentais vietnamitas (período 1953-1985) na contribuição para a formação e desenvolvimento da personalidade cultural vietnamita]. 1996. 155 f. Tese – Instituto de Cultura e Artes do Vietnã, Hà Nội, 1996.

SAID, Edward W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente.** Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. (2004). **O cosmopolitismo do pobre.** In: O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora da UFMG, p. 45-63.

SORLIN, Pierre. **Sociologia del cine.** México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar.** In: Cultura e Política. São Paulo, Paz e Terra, 2001.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media.** Nova York: Routledge, 1994.

TAYLOR, K. W. **A History of the Vietnamese.** Cambridge University Press; 2013.

TILLY, Charles. **Coerção, Capitais e Estados Nacionais.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

TRUÔNG, Phạm Ngọc. Vietnam: a brief history of Vietnamese films. In: HANAN, David (org.). **Film in Southeast Asia: Views from the Region.** Metro Manila; Hanoi; Canberra: South East Asia–Pacific Audio Visual Archive Association; Vietnam Film Institute; National Screen and Sound Archive of Australia, 2001. p. 59–82.

TURNER, Graeme. **Cinema como Prática Social.** São Paulo, Summus, 1997.

TURSE, Nick. **Kill Anything That Moves: The Real American War in Vietnam.** New York: Metropolitan Books, 2013.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal.** Cosac Naify. 2012.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome.** Cosac Naify. 2007.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** São Paulo: Paz e Terra, 2008.

**ANEXO I - Lista de filmes sobre a Guerra do Vietnã, Guerra da Indochina e Guerra
Vietnamita-Cambojana**

A Yank in Indo-China	1952	USA
Jump Into Hell	1955	France
We Want to Live	1956	Vietnam
Flame Over Vietnam	1957	Germany / Spain
China Gate	1957	USA
Shock Patrol	1957	France
Mort en fraude	1957	France
The Black Battalion	1958	Czechoslovakia
The Quiet American	1958	USA
Five Gates to Hell	1959	USA
The Memento	1960	USA / Vietnam
Lửa trung tuyển	1961	Vietnam
The Passerine Bird	1962	Vietnam
Two Soldiers	1962	Vietnam
An Early Autumn Day	1962	Vietnam
Miss Tu Hau	1963	Vietnam
Outpost in Indo-china	1963	France / Italy
A Yank in Viet-Nam	1964	USA
Pariahs of Glory	1964	France / Italy / Spain
Người chiến sĩ trẻ	1964	Vietnam
The 317th Platoon	1965	France / Spain
The Mills of the Gods: Viet Nam	1965	Canada
Sea Of Fire	1965	Vietnam
Viet Flakes	1965	USA
The Threatening Sky	1966	France / Vietnam
Time of the Locust	1966	USA
Nguyen Van Troi	1966	Vietnam
Rising Storm	1966	Vietnam
The Postman Goes to War	1966	France

There is a Way	1966	USA
Season of Betrayal	1966	Japan
Password: Kill Agent Gordon	1966	Spain / Italy
To the Shores of Hell	1966	USA
Far from Vietnam	1967	Belgium / France
400 cm ³	1967	East Germany
The Talking Bird	1967	Vietnam
The Anderson Platoon	1967	France / Vietnam
Vietnam	1967	Italy
Vietnam guerra senza fronte	1967	italy
River Patrol	1967	USA
From Saigon to Dien Bien Phu	1967	Vietnam
Butterfly	1967	USA
Short Subject	1967	USA
The Born Losers	1967	USA
Targets	1968	USA
No Vietnamese Ever Called Me Nigger	1968	USA
The 17th Parallel	1968	France
Hanoi, Tuesday 13th	1968	Cuba
Pilots in Pajamas	1968	East Germany
The Sixth Side of the Pentagon	1968	France
A Face of War	1968	USA
The Front Is Calling	1968	Vietnam
Sightseeing	1968	Sweden
Escalation	1968	USA
13 Fragments & 3 Narratives from Life	1968	USA
The Brotherhood	1968	USA
Greetings	1968	USA
The Green Berets	1968	USA
79 Springs	1969	Cuba
In the Year of the Pig	1969	USA

Model Shop	1969	France / USA
The Fall	1969	UK
The 11th Armored Cavalry Regiment	1969	USA
America (Newsreel)	1969	USA
Vietnam	1969	Japan
Explosion	1969	USA / Canada
The Gay Deceivers	1969	USA
Hail, Hero!	1969	USA
The Ballad of Andy Crocker	1969	USA
Woodstock	1970	USA
Zabriskie Point	1970	USA
Third World, Third World War	1970	Cuba
Vietnam: The Quiet Mutiny	1970	UK
Sad Song of Yellow Skin	1970	Canada
8 Flags for 99¢	1970	USA
Street Scenes 1970	1970	USA
Miss Nhung	1970	Vietnam
o.k.	1970	Germany / Spain
The People's War	1970	USA
There Is No Return, Johnny	1970	Poland
Honor America Day	1970	USA
Selective Service System	1970	USA
The Bamboo Incident	1970	France
What the Fuck are These Red Squares?	1970	USA
Getting Straight	1970	USA
The Strawberry Statement	1970	USA
Jenny	1970	USA
The Losers	1970	USA
No Substitute for Victory	1970	USA
Punishment Park	1971	USA
I Was a Soldier	1971	Poland
Interviews with My Lai Veterans	1971	USA

Road Back To The Motherland	1971	Vietnam
The Faces Of Rescue	1971	USA
POWs Pawns of War	1971	USA
Không Nơi Ẩn Nấp	1971	Vietnam
Welcome Home, Soldier Boys	1971	USA
The Forgotten Man	1971	USA
Warrior, Who Are You	1971	Vietnam
My Old Man's Place	1971	USA
Summertree	1971	USA
The Hard Ride	1971	USA
The Purple Horizon	1971	Vietnam
Last Year in Viet Nam	1971	USA
Vietnam! Vietnam!	1971	USA
Drive, He Said	1971	USA
Winter Soldier	1972	USA
FTA	1972	USA
Images from Vietnam	1972	Sweden / Germany
Ave Maria	1972	USSR
Operation Last Patrol	1972	USA
The Trial of the Catonsville Nine	1972	USA
The Night at 14th Parallel	1972	USSR
Summer Soldiers	1972	Japan
Letter to Jane: An Investigation About a Still	1972	France
The Visitors	1972	USA
Sex Hunter: Wet Target	1972	Japan
Limbo	1972	USA
Welcome Home, Soldier Boys	1972	USA
17th Parallel, Nights and Days	1973	Vietnam
Johnny Vik	1973	USA
Land of Sorrows	1973	Vietnam
March to the Front	1973	Vietnam

Today: While You Were Away (1964-1973 Retrospective)	1973	USA
Hazel's People	1973	USA
The Bodyguard	1973	Japan
The Bad Bunch	1973	USA
Hearts and Minds	1974	USA
The Little Girl of Hanoi	1974	Vietnam
Dead of Night	1974	USA / Canada
Deathdream	1974	USA / Canada
Introduction to the Enemy	1974	USA
There Is No 13	1974	USA
Open Season	1974	USA / Spain / Switzerland / UK
Prisoners	1975	USA
Two Mothers	1975	Vietnam
Judgment: The Court Martial of Lieutenant William Calley	1975	USA
Taxi Driver	1976	USA
Storm Over The South-China Sea	1976	China
Tracks	1976	USA
My Friends Need Killing	1976	USA
Crypt of Dark Secrets	1976	USA
A Grin Without a Cat	1977	France
Rolling Thunder	1977	USA
Drummer-Crab	1977	France
History Of The Air Force: Vietnam And After	1977	USA
Green Eyes	1977	USA
Heroes	1977	USA
The Domino Principle	1977	UK / USA
The Deer Hunter	1978	UK / USA
Coming Home	1978	USA
Do You Remember Vietnam	1978	Vietnam / UK

Big Wednesday	1978	USA
Who'll Stop the Rain	1978	USA
The Boys in Company C	1978	Hong Kong / Philippines / USA
Go Tell the Spartans	1978	USA
Chom và Sa	1978	Vietnam
Death Force	1978	Philippines / USA
Apocalypse Now	1979	USA
Hair	1979	USA / Germany
Year Zero: The Silent Death of Cambodia	1979	UK
The War at Home	1979	USA
The Abandoned Field: Free Fire Zone	1979	Vietnam
Tiếng Gọi Phía Trước	1979	Vietnam
Friendly Fire	1979	USA
The Odd Angry Shot	1979	Australia
Search and Destroy	1979	Canada / USA
More American Graffiti	1979	USA
Return of the Secaucus Seven	1980	USA
Be Proud Of Us, Mother	1980	China
The Children of An Lac	1980	USA
A Rumor of War	1980	USA
Charlie Bravo	1980	USA
The Last Hunter	1980	Italy
The Exterminator	1980	USA
Cannibal Apocalypse	1980	Italy / Spain / USA / Canada
Cutter's Way	1981	USA
The Story of Woo Viet	1981	Hong Kong
Back to the Sand Village	1981	Vietnam
Ma Qiang a New Soldier	1981	China
Fly Away Home	1981	USA
Kent State	1981	USA
First Blood	1982	USA

Boat People	1982	Hong Kong
Cards on the Table: The Foster Son of the Archbishop	1982	Vietnam
Until When?	1982	Vietnam
Ashes and Embers	1982	USA
Don't Cry, It's Only Thunder	1982	Japan / USA
Lady Piranha	1982	Taiwan
Tiger Joe	1982	Italy
Some Kind of Hero	1982	USA
How Sleep the Brave	1982	UK
Angkor: Cambodia Express	1982	Thailand / Italy
Vietnam: A Television History	1983	USA
The Town Within Reach	1983	Vietnam
Cards on the Table: The Gunshot on the Highland	1983	Vietnam
Cards on the Table: The Roving Chessman	1983	Vietnam
Vietnam: The Secret Agent	1983	USA
Memorial Day	1983	USA
Firefight	1983	USA
Streamers	1983	USA
Saigon: Year of the Cat	1983	UK
The Last Blood	1983	Italy
Twilight Zone: The Movie	1983	USA
Uncommon Valor	1983	USA
When the Tenth Month Comes	1984	Vietnam
The Killing Fields	1984	UK
Birdy	1984	USA
Wreaths at the Foot of the Mountain	1984	China
Soldiers in Hiding	1984	USA
Cards on the Table: The Great Flood and the Tango no. 3	1984	Vietnam

Purple Hearts	1984	USA
Missing in Action	1984	USA
Penguin's Memory: A Tale of Happiness	1985	Japan
A Street to Die	1985	Australia
Cards on the Table: Blue Sky in the Split of Leaf	1985	Vietnam
Raiders Of The Doomed Kingdom	1985	Philippines
Caesura	1985	USA
Cease Fire	1985	USA
The Park Is Mine	1985	Canada / USA
Jungle Heat	1985	Hong Kong / USA
Rambo: First Blood Part II	1985	USA / Mexico
Warbus	1985	Italy / Philippines / USA
Kampuchea: The Untold Story	1985	Thailand
American Commandos	1985	Philippines / USA
Missing in Action 2: The Beginning	1985	USA
Platoon	1986	UK / USA
Bell Diamond	1986	USA
Saigon Rangers: The Meeting Place	1986	Vietnam
Karma	1986	Vietnam
Cards on the Table: The Last Warning	1986	Vietnam
Ordinary Heroes	1986	USA
Combat Shock	1986	USA
Unnatural Causes	1986	USA
P.O.W. The Escape	1986	USA
Saigon Rangers: Thunderstorm	1986	Vietnam
女兵圆舞曲	1986	China
Coordinates of Death	1986	Vietnam / USSR
Soldier Warriors	1986	Thailand
Soldier's Revenge	1986	USA / Panama / Argentina
Full Metal Jacket	1987	UK / USA
Good Morning, Vietnam	1987	USA

Dear America: Letters Home from Vietnam	1987	USA
Hamburger Hill	1987	USA
Tour Of Duty III : THE HILL	1987	USA
The Hanoi Hilton	1987	USA
Eye of the Eagle	1987	Philippines / USA
In Love and War	1987	USA
Gardens of Stone	1987	USA
Eastern Condors	1987	Hong Kong
The Girl on the River	1987	Vietnam
Cards on the Table: Wreath on the Grave	1987	Vietnam
Cards on the Table: High Pressure and the Freshet	1987	Vietnam
Vietnam	1987	Australia
Phantom Soldiers	1987	Italy / Philippines
Ultimax Force	1987	Philippines
Inglorious Bastards 2: Hell's Heroes	1987	Italy
Brothers in Blood	1987	Italy / USA
Strike Commando	1987	Italy / Philippines
Return of the Kickfighter	1987	Philippines / USA
Hell on the Battleground	1987	USA
Chopper Wars	1988	USA
My Father, My Son	1988	USA
Killer Instinct	1988	Philippines / USA
Off Limits	1988	USA
Bat★21	1988	USA
Night Wars	1988	USA
Saigon Commandos	1988	USA
Jungle Rats	1988	USA
Private War	1988	USA
Platoon Leader	1988	USA
1969	1988	USA

Above the Law	1988	Hong Kong / USA
China Beach: Pilot	1988	USA
Nine Circles of Hell	1988	Czechoslovakia / Cambodia
Red Lotus	1988	Laos
Bye Bye Vietnam	1988	Italy
Fairytale for 17-Year-Olds	1988	Vietnam
A Case of Honor	1988	Philippines
Final Reprisal	1988	Philippines
Just A Damned Soldier	1988	Italy / Philippines
Cop Game	1988	Italy / Philippines
Last Platoon	1988	Philippines
Cobra Mission 2	1988	Philippines
Strike Commando 2	1988	Italy / Philippines
Braddock: Missing in Action III	1988	USA
Born on the Fourth of July	1989	USA
Casualties of War	1989	USA
Surname Viet Given Name Nam	1989	USA / Vietnam
Vietnam War Story: The Last Days	1989	USA
Toxic Effect	1989	USA
84C MoPic	1989	USA
Jacknife	1989	USA
The Iron Triangle	1989	USA
In Country	1989	USA
Last Stand at Lang Mei	1989	Philippines / USA
Eye of the Eagle 2: Inside the Enemy	1989	Philippines / USA
Four Hours in My Lai	1989	UK
Above the War	1989	UK
A Better Tomorrow III: Love and Death in Saigon	1989	Hong Kong
The Siege of Firebase Gloria	1989	Philippines / Australia
Leathernecks	1989	Italy
Nam Angels	1989	Philippines

Brothers in War	1989	Italy
Not Another Mistake	1989	Philippines
The Lost Idol	1989	USA
Mission Dynamo	1989	Hong Kong
Jacob's Ladder	1990	USA
Inside the Khmer Rouge	1990	USA
Nixon (American Experience)	1990	USA
Berkeley in the Sixties	1990	USA
Cadence	1990	Canada / USA
Fatal Mission	1990	Philippines / USA
Bullet in the Head	1990	Hong Kong
Vestige of Honor	1990	USA
Forgotten Heroes	1990	USA
无影侦察队	1990	China
Battle Rats	1990	Philippines
Lock 'n' Load	1990	USA
Air America	1990	USA
Dogfight	1991	USA
The Cu Chi Tunnels	1991	USA / Vietnam
Blank Page	1991	Switzerland / Vietnam
Green Sleeves	1991	South Korea
The Indian Runner	1991	USA / Japan
Fist of Glory	1991	Philippines / Hong Kong / USA
Field of Fire	1991	Philippines / USA
For the Boys	1991	USA
Flight of the Intruder	1991	USA
Diên Biên Phu	1992	France
Frankie's House	1992	Australia / UK / USA
White Badge	1992	South Korea / Vietnam
Hamburger Gift	1992	Germany
Small Metal Jacket	1992	UK
Indochine	1992	France / Vietnam / Malaysia

Turtle Beach	1992	USA / Australia
Les goumiers marocains	1993	France / USA
Heaven & Earth	1993	France / USA
Story	1993	USA
Firehawk	1993	Philippines / USA
Kill Zone	1993	Philippines / USA
Forrest Gump	1994	USA
Dr. Martin Luther King, Jr.: A Historical Perspective	1994	USA
The War	1994	USA
Nixon	1995	USA
Dead Presidents	1995	USA
Vietnam: The Last Battle	1995	UK
Kissinger and Nixon	1995	USA
The Walking Dead	1995	USA
Operation Dumbo Drop	1995	USA
The Long Journey	1996	Vietnam
Combat in the Air - Close Support in Vietnam	1996	USA / Vietnam
Combat in the Air - Vietnam - The Helicopter War	1996	USA / Vietnam
Combat in the Air - Air War North Vietnam	1996	USA / Vietnam
Heroes from Another Land	1996	Puerto Rico
The War at Home	1996	USA
Little Dieter Needs to Fly	1997	France / Germany / UK
Đồng Lộc Junction	1997	Vietnam
Vietnam - The Chopper War	1997	USA
A Healing	1997	USA
Behind Enemy Lines	1997	Philippines / USA
Return with Honor	1998	USA
One Evening After the War	1998	Belgium / France /

		Cambodia / Switzerland
The Sound of the Violin in My Lai	1998	Vietnam
The Wall	1998	USA
A Bright Shining Lie	1998	USA
A Soldier's Sweetheart	1998	USA
Three Seasons	1999	USA / Vietnam
The Building	1999	France / Vietnam
The Sound of the Violin in My Lai	1999	Vietnam
One Step on a Mine, It's All Over	1999	Japan
Regret to Inform	1999	USA
Tigerland	2000	Germany / USA
Miss Saigon Manila	2000	Philippines
Vietnam Air War - Combat in the Air	2000	UK
Living in Fear	2000	USA
Green Dragon	2001	USA
Bombies	2001	USA
First Kill	2001	Netherlands
Bang Nhau... Égaux	2001	France
Under Heavy Fire	2001	Canada
The Weather Underground	2002	USA
Daughter from Danang	2002	USA
The Trials of Henry Kissinger	2002	Australia / Canada / Denmark / France / UK / USA
Path to War	2002	USA
National Geographic Explorer: Vietnam's Unseen War: Pictures from the Other Side	2002	USA
Vietnam's Unseen War: Pictures from the Other Side	2002	USA / Spain
Investigation of a Flame	2002	USA
The Quiet American	2002	Australia / Germany / UK / USA / Vietnam

We Were Soldiers	2002	Germany / USA
The Year That Trembled	2002	USA
The Fog of War	2003	USA
S21: The Khmer Rouge Killing Machine	2003	Cambodia / Canada /Czechia / Finland
The Classic	2003	South Korea
Mad Minutes	2003	South Korea
The Cement Ball of Earth, Heaven, And Hell	2003	Cambodia
A Decade Under the Influence	2003	USA
Word of Honor	2003	Canada / USA
Rain	2003	USA
Going Upriver: The Long War of John Kerry	2004	USA
The Beautiful Country	2004	Norway / USA
Ky uc Dien Bien	2004	Vietnam
Vietnam: Ghosts Of War	2004	Canada
R-Point	2004	South Korea
Sir! No Sir!	2005	USA
Two Days in October	2005	USA
Unknown Soldier: Searching for a Father	2005	USA
How Vietnam Was Lost	2005	USA
Enemy Image	2005	France
Vietnam Nurses	2005	Australia
Liberation of Saigon	2005	Vietnam
F-4 Phantom II	2005	UK
Missing in America	2005	Canada / USA
Choosing Sides: I Remember Vietnam	2005	USA
Faith of My Fathers	2005	USA
Rescue Dawn	2006	USA
Journey From the Fall	2006	USA / Vietnam
Battle's Poison Cloud	2006	USA

The White Silk Dress	2006	Vietnam
Life	2006	Vietnam
Bomb Hunters	2006	USA
Glazed	2006	USA
Battle of Long Tan	2006	Australia
Deadly Nam	2006	Germany
Bobby	2006	USA
The Veteran	2006	USA
The Texas Chainsaw Massacre: The Beginning	2006	USA
The Camden 28	2007	USA
Chicago 10	2007	USA
Across the Universe	2007	USA
Bomb Harvest	2007	Australia / Laos
Oh, Saigon	2007	USA
1968 with Tom Brokaw	2007	USA
Field of Green: A Soldier's Animated Sketchbook	2008	USA
Inside The Vietnam War	2008	USA
The World According to Monsanto	2008	France
68	2008	France
Sunny	2008	South Korea
Virtual JFK: Vietnam If Kennedy Had Lived	2008	USA
Tunnel Rats	2008	Canada / Germany
Vietnam: American Holocaust	2008	USA
The Most Dangerous Man in America: Daniel Ellsberg and the Pentagon Papers	2009	USA
A Lonely Place for Dying	2009	USA
Art of War	2009	USA
Enemies of the People	2009	Cambodia
The Most Secret Place on Earth	2009	Germany

Don't Burn	2009	Vietnam
The Ghosts of My Lai	2009	France
Animals Aloft	2009	USA
Vietnam Jungle Warfare	2009	USA
21 and a Wake-Up	2009	USA
My Lai	2010	USA
USS Midway	2010	USA
When Soldiers Cry	2010	USA
My Lai Four	2010	Philippines / Italy / Vietnam
Vietnam in HD	2011	USA
Bravo! Common Men, Uncommon Valor	2011	USA
The Road to Freedom	2011	USA
Heart of a Doll	2011	USA
Duch, Master of the Forges of Hell	2011	Cambodia / France
Anzacs: In the Face of War	2011	Australia
Indochina, Traces of a Mother	2011	Benin / France / Vietnam
The Catch	2011	France / Cambodia
Distinguished Flying Cross	2011	USA
The Company You Keep	2012	Canada / USA
When I Have Your Wounded: The DUSTOFF Legacy	2012	USA
The Scent of Burning Grass	2012	Vietnam
Orange Witness	2012	Canada
The Sapphires	2012	Australia
The Trials of Muhammad Ali	2013	USA
The Missing Picture	2013	Belgium / Cambodia / France
Putains de guerre	2013	France
Tim Kochis: Purple Heart	2013	USA
The Legend Makers	2013	Vietnam
Unclaimed	2013	Canada / Vietnam
Last Days in Vietnam	2014	USA

Brothers in War	2014	USA
1971	2014	USA
The Last Season	2014	USA
Stray Dog	2014	USA
Still the Drums	2014	USA
Ode to My Father	2014	South Korea
Cao Bang, les soldats sacrifiés d'Indochine	2014	France
Camp 32	2014	Australia
Number 10 Blues Goodbye Saigon	2014	Japan
John Baumhackl: Chemical Memories	2014	USA
White Soldier	2014	France
The Gate	2014	France / Belgium / Cambodia
The Soldier	2014	Russia
The Bunker	2014	USA
The Killing Fields of Dr. Haing S. Ngor	2015	USA
Dick Cavett's Vietnam	2015	USA
Chau, Beyond the Lines	2015	USA / Vietnam
The Day the '60s Died	2015	USA
Thao's Library	2015	USA
Jeremiah	2015	USA
Clayfist	2015	USA
Pilchuck: A Dance with Fire	2015	USA
Escape from Firebase Kate	2015	USA
Before the Fall	2015	Australia / Cambodia / Singapore
The Roots Remain	2015	Cambodia / Canada
Noam Chomsky: Knowledge and Power	2015	USA
My Father's Vietnam	2015	USA
The Draft	2015	USA
Ride The Thunder	2015	USA
Faith of Our Fathers	2015	USA

All the Way	2016	USA
Miss Saigon: 25th Anniversary Performance	2016	UK
Dateline: Saigon	2016	many / Iraq / Netherlands / USA / Vietn
Wandering Soul	2016	Australia
A Moonless Night: Boat People, 40 Years Later	2016	Canada
벌레의 눈물	2016	South Korea
Jack Enschr: Hanoi Hilton POW	2016	USA
Railway Spine	2016	USA
The Vietnam War: Hidden Traces	2016	USA
The Vietnam War	2017	USA
First They Killed My Father	2017	USA / Cambodia
Scape	2017	USA
The Post	2017	USA
Untitled Fragments	2017	USA
The Vietnam War: Personal Reflections	2017	USA
The General And Me	2017	USA / Vietnam / Poland
Presidents In Crisis	2017	USA
Oswald Jenkins: An Examination of PTSD	2017	USA
Youth	2017	China
Last Flag Flying	2017	USA
Cpl. Richard Carlson: A Brother's Loss	2017	USA
Firebase	2017	Canada
The Summer of Love	2017	UK
Last Flag Flying	2017	USA
Kong: Skull Island	2017	China / USA
1968: The Year That Changed America	2018	USA
The American War	2018	USA
Bad Times at the El Royale	2018	USA

John McCain: For Whom the Bell Tolls	2018	USA
The Whistleblower of My Lai	2018	USA
The Dust Child	2018	USA
Summer of '67	2018	USA
Thud Pilots	2018	USA
Funan	2018	Belgium / Cambodia / France / Luxembourg
Making of a Soldier	2018	USA
Gun Trucks of Vietnam	2018	USA
Fighter Pilots of Vietnam	2018	USA
Shrapnel Jack	2018	New Zealand / Australia
1968: A Year of War, Turmoil and Beyond	2018	UK
Point Man	2018	USA
War Paint	2019	USA
The First Swallows	2019	Vietnam
Danger Close: The Battle of Long Tan	2019	Australia / UK
A Bad Deal - My Vietnam War Story	2019	USA
Agents Unknown	2019	USA
The Last Full Measure	2019	USA
The Trial of the Chicago 7	2020	USA
Finding Jack	2020	USA
Da 5 Bloods	2020	USA
Blood and Water	2020	USA
Alene Duerk: First Woman to Make Admiral	2020	USA
The Donut Dollies	2020	USA
Ralph Parr: Fighter Ace of the Twentieth Century	2020	USA
The Faces That Never Fade	2020	USA
The Vietnam War	2020	UK
Battle Scars	2020	USA

Buck Southworth: U.S. Air Force Flight Crew	2021	USA
My Father's Brothers	2021	USA
Immigrant Service: Focus on Jesus Duran	2021	USA
Billy Bang Lucky Man	2021	Vietnam
Foghorn: Child Actor, Veteran, Friend	2021	USA
Casualty of War	2021	USA
Indochine, quand les femmes entrent en guerre	2021	France
Flowing Home	2021	Canada / France
Love in Country	2021	USA
Easy Targets	2021	USA
Foxhole	2021	USA
Sano	2022	USA
From Mexico to Vietnam: A Chicano Story	2022	USA
Black Dragon	2022	USA
The Greatest Beer Run Ever	2022	USA
Max Elliott: The Real Life John Wayne	2023	USA
Most Honorable Son: The Story of Michael Hyland	2023	USA
Nocturnal Celluloid	2023	Australia
Song of the South	2023	Vietnam
Peach Blossom, Pho and Piano	2023	Vietnam
Ambush	2023	USA
The Sympathizer	2024	Canada/ South Korea / USA
Skip Liberty: Shooting in Vietnam	2024	USA
Même les anges ont le coeur brûlé	2024	France
Portrait of a Soldier	2024	Costa Rica
Les Fantômes du Tonkin	2024	France
Canvas	2024	USA

Pligtens Skæbne	2024	Denmark
Turning Point: The Vietnam War	2025	USA
Vietnam: The War That Changed America	2025	UK
Tunnels: Sun in the Dark	2025	Vietnam
Primitive War	2025	Australia
Cowardice	2025	UK
Red Rain	2025	Vietnam