

Três estações: imagens de um país emergente no cinema e na mídia dos anos 1990

Eduardo José Tollendal

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é.

Paulo Emílio

O espectador, desavisado, aceita o filme que lhe é indicado pela moça da locadora. Habitua-se a ver o cinema asiático e o de outras periferias da indústria cinematográfica como uma linguagem alternativa. Neste campo criador, a arte cinematográfica costuma ser admirável: impressiona o espectador pela poeticidade, pela plasticidade, pelo ritmo, pelo realismo e pela historicidade dos dramas humanos que focaliza com intimidade e cumplicidade, aliando-se ao indivíduo que sobrevive às tragédias desse último século.

Dentre as tragédias, temos a guerra. O filme *Três estações*, do diretor Tony Bui¹, rodado em 1998, parte desta realidade: os americanos invadiram o Vietnã e deixaram milhares de órfãos sem destino; os americanos fizeram do Vietnã um inferno, conforme diz o personagem que faz, na fita, o papel de *mariner* arrependido; e, finalmente, os americanos americanizaram o Vietnã.

A primeira seqüência de *Três estações* sugere um filme de intenso sofrimento: em meio à neblina da manhã, um caminhoneiro deixa uma jovem trabalhadora, Kien Na, à porta do local onde acaba de se empregar. Cruzando um longo corredor, na companhia do capataz, a jovem é admoestada de que ali há regras rígidas e um chefe que não gosta de ser contrariado. Ele espera que ela não o decepcione, já que vem bem recomendada para o trabalho. O espectador espera um filme político e dramático, num clima de opressão.

Não é o que acontece. Na segunda seqüência, encontramos a jovem no seu campo de trabalho: uma plantação de lótus encantadora, onde as trabalhadoras se locomovem em singelas embarcações movidas por pequenos remos, colhendo as flores de lótus. A imagem, a cor e as formas, fundindo o losango branco das flores ao

cone de palha dos chapéus, é magnífica. O espectador imagina assistir a um filme de alta poeticidade, marcada pela harmonia entre som e movimento. O ritmo das cenas é calmo, como a colheita das flores e o barulho das águas. Uma das trabalhadoras canta uma melodia linear e monótona, com uma voz anasalada, indecifrável para ouvidos ocidentais.

Este clima de alubrimento, todavia, não permanece: pouco a pouco, o filme vai revelando seus verdadeiros gênero e intenção. Não deixa de ser poético e dramático; mas seu sentido ideológico vai sendo melhor construído paulatinamente, por meio de signos, símbolos e alegorias, que cenas e personagens tornam explícito. As metáforas da paz e da liberdade universais fecham-se em torno de um correlato político – como o espectador irá observar.

A colheita da flor de lótus, em meio a um grande lago, nada tem de trabalho opressivo; ou melhor, o filme não o registra como tal. O trabalho se desenvolve sem ansiedade, sem velocidade de produção, sem a presença agressiva de um capataz, sem chicote, campainha, relógio de ponto, salário indigno ou qualquer outro índice da exploração capitalista. Colabora para o clima ameno o íntimo contato com a natureza do lago, cujas sombra fresca e água pura oferecem alento àquelas mulheres que trabalham sob o fustigante calor do verão vietnamita. Neste ambiente sereno, a jovem Kien Na canta uma velha canção da sua terra. O proprietário está sempre ausente; é tido como um fantasma que mora numa casa sinistra, num recanto do lago – que Kien Na admira com curiosidade, enquanto descansa em meio à jornada. O aspecto sombrio desta casa contrasta com as luzes e o brilho do espaço exterior. É, então, advertida, em seu devaneio, por outra trabalhadora, que lhe recomenda voltar ao trabalho.

À tarde, quando vai à cidade vender flores, a jovem Kien Na revela ter autonomia para definir o volume de venda e a lucratividade do negócio; caso contrário, não poderia apresentar um freguês preferencial com um buquê (por razões que, mais adiante, se verá) e teria de prestar contas de cada flor vendida, de cada centavo recebido. Há situações de trabalho mais opressivas, ainda que toda relação capital-trabalho seja aviltante – pensa o espectador, que começa a entender o filme.

No episódio seguinte, voltamos ao lago encantado. Nele, Kien Na ultrapassa os rígidos limites impostos pelo capataz e adentra, sorrateiramente, a casa do proprietário. Para surpresa do espectador, não é punida. Ao contrário, vem a conhecê-lo com a cerimônia e o recato que este encontro furtivo merece de ambas as partes. O espectador fica sabendo que o proprietário é um homem doente, acometido pela lepra, que ali se refugia do escárnio que a doença causa. Da doença à dor e à humanização da personagem: a jovem descobre que o proprietário era um poeta romântico (à maneira oriental), saudoso da sua juventude feliz e sadia, quando ia ao mercado fluvial, que havia na cidade, levando flores de lótus; não para comerciá-las, mas para submeter-se a um ritual de purificação em que as flores são depositadas na correnteza do rio.

A sensibilidade comum às duas personagens faz com que a relação afetiva se fortaleça. A jovem camponesa passa a freqüentar a casa proibida, para anotar os poemas que o velho poeta, cuja doença avança sobre os dedos da mão, lhe dita. Não se configura uma relação de trabalho, mas de solidariedade. Até que o poeta proprietário morre. Então, a jovem camponesa vai ao mercado fluvial que havia na cidade e deposita um buquê de flores de lótus na correnteza do rio. O tempo desta cena é o passado; e o clima, fantástico.

Esta é a última cena do filme; mas este não é o único episódio. Em outra seqüência, Hai, um condutor de riquixá que lê um livro surrado, observa o movimento das ruas da cidade naquela manhã: um *mariner* norte-americano passa os dias assentado na calçada em frente ao hotel em que se encontra hospedado. Outro condutor de riquixá – que não está lendo nenhum livro, como destaca a câmera – comenta que uma diária naquele hotel vale mais que o salário de um mês conduzindo riquixás. O *mariner* está ali à espera de um encontro casual com a filha desconhecida, que deixou no Vietnã, cuja foto traz consigo. Tomado pelo trauma, a imagem de Vietnã que o persegue não é a do paraíso nem a de um país emergente: é a do inferno. Imagem indelével, ratificada no discurso filmico pelo detalhe de um esqueiro; relíquia de guerra, à venda no tabuleiro do pequeno órfão, que perambula à cata de compradores, onde se lê a inscrição “terra do inferno”.

O condutor de riquixá está lendo um volumoso livro, enquanto observa a cidade, e seu olhar se fixa numa jovem prostituta que acaba de deixar o saguão do hotel. O espectador imagina: ou a jovem prostituta, chamada Lan, ou a jovem vendedora de flor de lótus será a filha do americano. Há uma terceira hipótese: nenhuma delas o será.

Na continuação deste episódio, o condutor de riquixá que estava lendo o volumoso livro passa a acompanhar a jovem prostituta por toda parte, sempre pronto a levá-la aos locais de trabalho e conduzi-la de volta à casa, nos subúrbios da cidade. Pretende, segundo diz à jovem, dar-lhe segurança. O espectador imagina que ele está apaixonado; ou que se trata de uma obsessão sinistra cujo desfecho nos surpreenderá. Acrescente-se que a jovem prostituta passa a sentir-se incomodada com tal assédio.

A narrativa se aproxima, então, de um clímax, que depois se revela anticlímax. Ocorre que, tendo vencido uma corrida de riquixás, Hai obtém 50 dólares que investe numa noite de prazer com Lan. Para surpresa do espectador, no entanto, o condutor de riquixá não faz sexo com a jovem prostituta nem a sevcia mortalmente. Platônico, ele se satisfaz em vê-la adormecida, vestida à oriental, com uma roupa que lhe dá de presente. O encontro se repete uma segunda vez, novamente com abstinência sexual e prazer moral da parte do condutor de riquixás que lia o grosso volume (quando o conteúdo deste volume se revelar, o espectador já terá entendido o sentido das alegorias).

O filme apresenta, ainda, um terceiro episódio, entremeado aos dois primeiros. Nele, uma criança vietnamita vaga pelas ruas da cidade, sob forte chuva, dias e noites a fio, coberta com uma fina capa de plástico transparente e levando preso ao pescoço um tabuleiro cheio de bugigangas (inclusive relíquias da guerra) que tenta vender aos turistas. Trata-se de um híbrido: seu nome, *Woody*, possivelmente paterno, revela a indelével presença americana na formação, tanto étnica quanto cultural, das jovens gerações vietnamitas.

Numa boate, altas horas da noite, onde *Woody* entra em sua faina ininterrupta, jovens dançam ao som de um frenético *rock and roll*. Ali, *Woody* encontra o *mariner* que andava pelo Vietnã à procura da filha. Este o embriaga e rouba-lhe o tabuleiro – na compreensão do pequeno órfão, que passa a vagar pelas ruas, dias e noites a fio, em busca do *mariner* que o roubara. Quando o reencontra, não encontra com ele o tabuleiro perdido, o qual, inexplicavelmente, virá a encontrar tempos depois, num beco escuro, onde entra correndo atrás de uma bola, enquanto jogava futebol com outros meninos da rua vietnamita.

Em face destes três episódios (por isso o filme chama-se *Três estações?*), o espectador aguarda que os destinos dos protagonistas se cruzem numa seqüência final. Mas tal não acontece; e o filme vai minguando para o fim, sem um desenlace que pusesse vigor àquela tarde preguiçosa de domingo, até à cena em que Kien Na deposita as flores no rio, quando acaba.

O espectador percebe, então, que está diante de uma montagem intencionalmente ideológica, sem maiores compromissos com a ficção, com os dramas humanos, com a historicidade complementar dos conflitos. Entende que tudo tem um sentido *a priori* estabelecido, que a tragédia das personagens não importa, que o roteiro é apenas um pretexto para a veiculação de uma mensagem unívoca: nacionalista. Incrédulo, percebe que o realismo socialista não acabou. Nem o sentimento ufanista. Para júbilo de Stalin e do Conde Afonso Celso continuam vivos, sendo produzidos nos mesmos moldes de duvidosa eficácia, lá no Vietnã.

Os mitos desta construção ideológica fazem-se evidentes. Assemelham-se, arquetípicos, aos mitos elaborados pelo romantismo na construção de uma imagem nacional brasileira. O espectador pode agora, retrospectivamente, enumerá-los.

O filme apresenta uma temporalidade tripla (mas nada indica que seja esta a razão do título). O tempo presente é o do pós-guerra, em que se desenrolam as ações – e o projeto de reconstrução do país devastado. Há, ainda, dois tempos implícitos: o da guerra, recente; e um passado remoto, idílico, impreciso, provavelmente anterior à guerra ou deslocado para um espaço imune aos conflitos bélicos. Todas as ações visam à recuperação desse passado remoto, de um Vietnã edênico, autêntico e soberano, puro e tradicional, em que reinava a harmonia entre os indivíduos, embora não se saiba ao certo quando nem onde. Se considerarmos as outras guerras havidas nesse último século, contra França e Japão, talvez se possa localizá-lo num passado mais-que-perdido: o período imperial do penúltimo século.

Logo, não há dialética no processo histórico. Por mais que as lentes registrem uma juventude (e uma elite) com outra sensibilidade, que dança o *rock* nas noites de Saigon, o filme se empenha em anular o passado recente, em removê-lo da história. O espectador, cá do longínquo ocidente, sai do cinema (ou melhor, desliga o vídeo) se perguntando: como foi possível que eclodisse a guerra num país tão bom, paraíso de ternura e sábia compreensão entre os homens? Não há explicação. Na última cena, como se sabe, este passado imperial ou atemporal é simplesmente reconstituído: trata-se do mercado fluvial, onde as atividades comerciais ainda se confundem com práticas transcendentais. Para um filme francamente teleológico, a solução soa estranha, para não dizer absurda.

À medida que o filme avança, os fatos do enredo começam a fazer sentido dentro deste escopo nacionalista. A vendedora de lótus – flor, por si só, simbólica de uma identidade nacional pura, em sua perfeição de cor e forma – é uma heroína popular, potencial matriz genética e reserva moral da raça a ser revigorada. A flor, que vende, a representa. A pureza da flor, associada a Kien Na, faz lembrar, contrastivamente, o talhe sensual da palmeira associado à mulher brasileira.

O comércio da flor de lótus, igualmente, ocupa uma função simbólica. Em moldes pré-capitalistas, reconstitui uma prática que, sendo comercial, tem uma forte carga ritualística na definição de uma cultura. É neste sentido sacralizador que Kien Na recusa-se a vender flores para Hai, o condutor de riquixá. Trata-se, inequivocamente, de um casal alegórico. Diante do mesmo vietnamita, seu gesto é solidário: propõe a união das classes populares. O execrável valor de troca não pode conspirar este gesto de comunhão entre os povos do campo e da cidade vietnamitas.

Da mesma forma atua o condutor de riquixá, na antepenúltima cena do filme, quando conduz a jovem prostituta a quem venerava, de olhos vendados, até um local ermo e distante do agito da cidade, potencialmente onírico, num momento do outono em que uma árvore majestosa lança uma chuva de flores vermelhas ao vento (o espectador pensa em Peri conduzindo Ceci sobre a palmeira). Ao desvendá-la, dá-se o encantamento – ou desrecalque – da jovem prostituta vietnamita.

Se a plasticidade da imagem cinematográfica é deslumbrante (lembra, não casualmente, o fenômeno da fecundação), o tema da reconstrução da identidade é evidente: trata-se de um ritual de celebração da nacionalidade vietnamita, em que o trabalhador reconquista a jovem prostituta que resistia ao seu assédio, na forma de sublime desejo; e de purificação moral da jovem prostituta, que se vê redimida dos pecados cometidos. Neste clima de êxtase, o herói diz à mocinha uma frase menos romântica do que patriótica: “Agora, você pode parar de fingir” - ou seja, parar de ser o outro e, também, de ser do outro. E a prostituta, respeitosa, responde positivamente, com um sorriso convicto de aceitação do novo credo. Com este ato de fé civil, dá-se a reconciliação do casal alegórico, depositário das esperanças nacionais.

Contudo, cabe ao condutor de riquixá, efetivamente, fazer-se “herói positivo” (Cerqueira, 1988: 18). Firme, sereno, decidido, didático, consciente, ele realiza (por meios epifânicos de persuasão, é verdade) seu objetivo altruísta. É ele o personagem que detém a consciência crítica, em meio à alienação promovida pela guerra e pelo imperialismo. Por isso, quando o conteúdo do livro que lê e relê aparece – com um *close* na capa encardida, onde se pode ler, em vermelho, a palavra *red* – já é tarde; o espectador já havia entendido tudo.

Como herói popular, Hai é um campeão de corridas de riquixás – esporte tradicional, que a mundialização das práticas esportivas ameaça extinguir (como mostra a cena em que meninos de rua jogam futebol), mas que ainda resiste aos novos hábitos e agrega em seus eventos uma multidão diferenciada de vietnamitas: feios, mal-cheirosos (como observa Lan), representados pela mulher do povo que acompanha a corrida à beira da calçada, cuja boca banguela a câmera flagra com nitidez. Será traço de identidade autêntica, populista, ser banguela?

Guardadas as especificidades de cada cultura, Hai tem traços que repetem Balduino, herói de *Jubiabá*, de Jorge Amado, campeão de boxe dos anos 1930. O herói deve ser vitorioso numa prática específica da cultura local. Se Hai não é tão habilidoso quanto Balduino que, além de ser, antes de tudo, um forte, era compositor de sambas, Kien An, sua companheira nesta missão restauradora, exerce a função de guardiã dos cantos ancestrais.

Da idealização do caráter íntegro, antimacunaímico, à beleza física, passando pela aquisição da consciência da necessidade na perspectiva leninista, ambos configuram o estereótipo do herói socialista; ambos identificam-se com práticas ancestrais, nos campos da arte e da cultura. Têm, ainda, em comum este fato de enredo, que é a dedicação voluntária de suas energias física e moral (inclusive econômicas) à salvação de mulheres decaídas; complemento de uma vida dedicada à emancipação do próximo, por meio da militância, na esperança de construir um novo homem em uma nova sociedade.²

Resta ao espectador reconhecer esta intenção ética da estética partidária no episódio da criança *Woody*, que vaga pelas ruas em busca de seu tabuleiro. Impassível diante da adversidade, parece um pequeno Buda, um mestre zen, um iogue. Não se abala, em prol do mito da paciência oriental. A circunstância da exclusão não basta para que tenha a mente corrompida. Desconhece a violência – reação cada vez mais comum nestas criaturas, filhas bastardas do progresso e da civilização. Em meio a suas andanças, à cata da sobrevivência imediata (há um adulto por trás da sua condição de pequeno ambulante, que reage com violência quando do roubo do tabuleiro, mas o filme não aprofunda este veio), *Woody* ainda encontra paz de espírito para brincar de barquinho de papel nas águas da enxurrada que corre nas ruas da cidade. A tragédia, a miséria, o abandono, possivelmente a orfandade, não macularam a criança vietnamita, que reconstrói o mito da infância feliz – pensa o espectador. Ao

vê-lo encontrar outra criança perdida nas ruas, menina e menor, que com ele divide o escasso alimento, o espectador percebe que há esperança de salvação para as jovens gerações vietnamitas, graças à boa índole que conservam. O casalzinho alegórico, igualmente, acena a bandeira de um futuro promissor.

Quanto ao *mariner*, seu papel na história é superestimado. Reencontra a filha abandonada, igualmente prostituída, e se prontifica a pagar pelos erros nacionalmente cometidos. Seu gesto, a esta altura previsível, tem um sentido purgatório: ele a presenteia com um maço de flores de lótus. Com este gesto, purga também seus próprios pecados e pode, enfim, deixar aquele infernal Vietnã livre para cumprir seu destino de progresso. O que fazer com a tralha que fica para trás – as boates, o *rock and roll* e as noites de embalo que forjam uma outra mentalidade –, o filme não diz. No tabuleiro de *Woody* fica o isqueiro – detalhe metonímico da ocupação imperialista e do clima de guerra, que persiste – com a inscrição que reitera a identidade infernal do Vietnã.

Três estações mereceu um prêmio de júri e de público no Festival de Cinema de Sundance, em 1999; seu mérito, segundo a revista *Época*, decorre da fusão de “imagens poéticas com realismo social”³. Este festival acontece nos Estados Unidos, sendo organizado pelo ator hollywoodiano Robert Redford. A atribuição de mérito, portanto, tem esta autoria insuspeita. O reconhecimento de *Três estações* neste contexto de sucesso mercadológico reforça a hipótese da sua ineficácia comunicativa no campo do filme político.

O espectador vietnamita perceberá o convencionalismo de sua proposta estética pretensamente persuasiva e, certamente, não se sentirá motivado para a ação; reconhecerá, no discurso filmico, uma versão a um só tempo saudosista e idealizada do futuro do Vietnã; compreenderá que a restauração da identidade vietnamita, após as guerras, é obra de um sonhador, como Hai, sem qualquer viabilidade política. Sua leitura da história do Vietnã é mais correta e complexa que a do diretor Tony Bui.

Se o filme se equivoca como ideologia, a insistência na forma alegórica acaba por comprometer sua qualidade estética. Na construção alegórica, como observa Flávio Kothe, os dramas humanos perdem sua força e valor. A função da personagem e de seus conflitos é tornar possível a presença da idéia, a que se refere em segunda instância semântica. “Não se trata só de ver o outro – diz Kothe (1986: 74-5) – mas de um dizer que presentifica o outro, em que o outro se torna presença.” Assim ocorrendo, “a própria comparação faz com que, identificando-se com o seu outro, cada elemento perca a sua identidade”.

No drama alegórico, não se conhece a exata identidade de ninguém e, quanto mais se procura quem a personagem efetivamente é, tanto mais ela se esvai. O que a personagem representa “só metaforicamente por ser caracterizado” (Kothe, 1986: 75). Dessa forma, as personagens desconfiguram-se, desindividualizam-se, em função das idéias e dos ideais nacionalistas que representam. Os excessos de dignidade anulam a criatura humana.

O caráter radicalmente alegórico desta narrativa esvazia os dramas humanos e compromete, com isso, sua qualidade estética, mesmo dentro de uma perspectiva marxista. Observa Georg Lukács que “Marx e Engels jamais negaram a relativa autonomia do desenvolvimento dos campos particulares da atividade humana” (1968:15), como a arte. A instrumentalização da arte, em proveito dos sentidos ideológicos, a partir da radicalidade alegórica, nega tal autonomia. Diz Lukács:

A *humanitas* – ou seja, o estudo apaixonado da natureza do homem – faz parte da essência de toda literatura e de toda arte autêntica; daí que toda boa arte e toda boa literatura sejam humanistas, não só ao estudarem apaixonadamente o homem e a verdadeira essência da sua natureza humana, mas, também, por defenderem apaixonadamente a integridade humana do homem contra todas as tendências que a atacam, a envilecem e a adulteram (1968 :23).

Desprezando a primeira parte da premissa, anulando os dramas humanos, *Três estações* acaba por contrariar até mesmo as expectativas da arte marxista.

* * * * *

Num segundo momento deste percurso por um Vietnã “virtual”, o leitor abre a revista Terra⁴ que, por acaso, encontra sobre a mesa. Como espectador, folheia distraidamente as páginas e se detém, perplexo, nas fotos de uma reportagem sobre este país emergente que retoma o mito do paraíso, mas despolitizando-o; ou melhor, que o politiza na perspectiva do liberalismo de mercado. Nesta embalagem, temos um Vietnã para turista, como foi a macumba no Brasil. A editor e repórter não interessam denúncias nem utopias. O mito se faz presente no pós-guerra, mediante a recuperação de uma natureza tão exuberante que nem parece ter sido bombardeada com tanta ferocidade. Neste paraíso natural, floresce uma sociedade progressista, cuja classe média se americaniza sem perder a tradição e a ternura.

O trabalho fotográfico, muito bem cuidado, promove uma rica seleção de fotos desta exuberante natureza (incluindo campos cultivados de arroz) e da estabilidade social de uma população que, ecologicamente sabida, não deixa dúvida quanto ao acerto do modelo econômico. Nenhuma foto gera forte emoção estética, já que são superproduzidas; mas são todas excelentes em termos de equilíbrio de composição e acuidade da imagem. Expressam harmonia e confiança. A tecnologia funcionou a contento.

O trabalho jornalístico, de turista ocidental para turista ocidental, é bastante fidedigno, atualizado, informativo; não se equivoca quanto ao preço de cada encontro, no mercado da prostituição: 50 dólares – o mesmo preço cobrado pela prostituta do filme *Três estações*. Esta rendosa atividade mercantil, no ramo do lazer contem-

porâneo, tende a ser vista como glamurosa, quase uma liberalidade de uma sociedade permissiva, em que cada um reconhece seu valor quando sabe o seu preço. Não há dor no turismo sexual – eufemismo cínico que cada vez mais se impõe, sempre que a virtude única, negando a ética cristã, passa a ser a acumulação progressiva de capital. Aqui, a prostituição não deriva de uma falha moral do sistema. Nesta reportagem eufórica com o desenvolvimento a qualquer custo, prostituir-se é um fato da ordem natural e universal das coisas; parece uma oportunidade saudável que têm os excluídos para encontrar seu lugar. Se o leitor considerar que uma corrida de táxi de 15 minutos custa “menos de 2 dólares”, num país onde tudo é “barato” (como diz a matéria), concluirá que mais vale prostituir-se do que ter dois riquixás na praça.

O espectador lê um *lead*: “depois de sobreviver ao maior bombardeio da história, os vietnamitas se abrem para o mundo e só pensam no futuro, sem olhar para trás”. A manchete “Vietnã: a guerra que virou um país” aponta o conflito bélico como agente da transformação. Inacreditavelmente, não fosse subliminar, justifica a guerra. A higienização do país é saudável, homogênea, hegemônica e ainda restaura a tradição: “Antes do nascer do sol, as ruas já estão cheias. O país acorda cedo para fazer *tai chi chuan*.”

Recuperar o tempo-mais-que-perdido aqui, portanto, tem um outro sentido. Longe de resguardar passados remotos da mundialização, trata-se de construir um futuro de integração às benesses do consumo e da tecnologia – a que a “reportagem” chama de luta dos vietnamitas pelo bem-estar. Para a revista, o argumento da estatística é incontestável: “o passado de conflitos só é assunto para os 15% que passaram dos 50 anos.” “As motos são o grande sonho de consumo e já chegam a 10 milhões.” Observe-se que o repórter considera sinais de progresso a construção de vias de alto tráfego entre o aeroporto e a cidade, assim como a confusão do trânsito pesado, em que, como num balé sincronizado, os habilidosos motociclistas, em meio a ônibus, caminhões e automóveis, se misturam sem promover um só acidente. Haja mitificação!

É verdade que a matéria não esconde os descontentes com o sistema: por coincidência, um condutor de riquixá. Mas este cidadão (em depoimento ao repórter) não se apresenta como herói, não se propõe nenhuma missão salvacionista. Ao contrário, como qualquer cidadão do mundo capitalista, seu patriotismo arrefece frente aos argumentos do estômago; ele lamenta justamente a perda das gorjetas dos oficiais americanos, que o fim da guerra ocasionou e que o lançou irremediavelmente escada abaixo nos degraus da hierarquia social. Não se trata de um contestador, mas de um fracassado, parasita do infortúnio, que não se habilitou para os tempos modernos.

O regime que possibilitou esta prosperidade incontestada, promovendo a reunificação e a pacificação do país no pós-guerra, é o socialista; no entanto, com abertura para o mercado. Num pequeno *box* ao pé de página, a reportagem informa

que “a importância das pequenas propriedades é reconhecida”. E é só: questões de latifúndio não interessam a editor e jornalista da revista Terra. O rico material fotográfico exibe o sorriso de uma velha camponesa, levando o neto numa bicicleta e as chinelas na mão, ostentando todos os dentes na boca; imagem que contrasta com a da anciã banguela, que acompanha da calçada a corrida de riquixás, em *Três estações*.

Nesse contexto jornalístico de euforia com a sociedade de consumo, estranha que o revolucionário Ho Chi Minh seja reconhecido como o grande herói nacional, cujo culto “é unanimidade no país”. O texto da reportagem esclarece, contudo, que Tio Ho é “sempre retratado com uma expressão suave”. A edição reconhece, revela e endossa o trabalho de maquiagem com que a atual iconografia vietnamita visa tornar o antigo país indomável e seus símbolos de resistência mais palatáveis para o estrangeiro. Higienizado pela guerra, a propaganda oficial e a mídia internacional mostram um Vietnã apto a receber uma nova leva de invasores: turistas e investidores, com seus dólares, “inclusive americanos”.⁵

De acordo com a revista Terra, a crise de identidade é uma questão resolvida. “Eu sou um americano!” – diz, pateticamente, o condutor de riquixá que tinha saudade da guerra, para explicar seu deslocamento, seu desconforto. A mentalidade que predomina – diz a revista, num *show* de simplificação – é a do “Vietnã mauricinho”, cujo exemplo é um guia turístico que fala inglês fluentemente, anda bem-vestido, “sempre equipado com celular e óculos escuros”. Para a revista, este estereótipo da globalização consumista corresponde ao novo homem vietnamita, forjado pela guerra.

Aqui também não há dialética. O futuro é o fim da história, que as marcas do passado não podem macular. “Os deserdados que hoje – diz o texto – caçam gorjetas de turistas na antiga Saigon ainda não acharam seu lugar na nova sociedade vietnamita”. São – como o condutor de riquixá – desqualificados e culpabilizados pela própria circunstância. Esta é uma “condição” das sociedades pós-modernas, diria David Harvey (1994: 46-7). Radicalmente pragmáticas à maneira americana, adotaram como filosofia “o que Berstein chama de ‘raiva do humanismo e do legado do Iluminismo’” e desembocaram “numa profunda aversão a todo projeto que buscasse a emancipação universal pela mobilização das forças da tecnologia, da ciência e da razão”. O espectador lamenta esta radicalidade e concorda com Harvey, para quem “a justiça como valor não é ultrapassada nem suspeita” (1994: 56), sobretudo quando vista de um dos lugares mais injustos do mundo – pensa o espectador. A revista Terra, alheia a esta problemática, encaminha o fim da história numa perspectiva ufanista. As grandes atrações do Vietnã estão ligadas “à natureza exuberante, à memória de seu passado imperial e ao estilo de vida peculiar do país”.

Um pequeno detalhe indicará ao leitor que uma nova sensibilidade – a sensibilidade mercantilista, que tudo transforma em mercadoria – controla não só a economia como determina este mergulho na tradição vietnamita: na restauração dos antigos

palácios, os entalhes de ouro serão substituídos por tinta dourada. Harvey observa tal fenômeno nas sociedades emergentes: o estimulado e crescente interesse por uma “cultura de museu” decorre do desenvolvimento de uma lucrativa “indústria da herança” e promove a banalização do passado por meio da comercialização das formas culturais (1994: 65). Por meio desta “operação diabólica”, em que toda desapropriação cultural consiste, a história deixa de ser um “discurso crítico” e se torna mais um entretenimento do pacote das agências de viagem.⁶ Sinal de tempos pós-modernos, de valores artificiais e descartáveis, adeptos do efêmero, do falso e do simulacro.

A imagem que emerge das páginas da revista Terra é a de um Vietnã de vitrine. Na mídia em geral, veículo de “preocupações pós-modernas”, a apresentação da história, da cultura e das realizações artísticas do passado é submetida a um formato “plasmador” e resulta numa “colagem coesa de fenômenos equi-importantes e de existência simultânea, bastante divorciados da geografia e da história material e transportados para as salas de estar (...) do Ocidente num fluxo mais ou menos ininterrupto”. Este efeito de comunicação – pensa o leitor da revista – requer um espectador mais desatento, “que compartilhe a própria percepção da história (...) como uma reserva interminável de eventos iguais” e que admire uma abordagem mais apegada “às superfícies do que às raízes, à colagem em vez do trabalho em profundidade (...), a um sentido de tempo e de espaço decaído em lugar do artefato cultural solidamente realizado” – como explica Harvey (1994: 63).⁷

* * * * *

Na terceira etapa deste percurso, o espectador solicita à moça da locadora a indicação de outro filme vietnamita. Recebe o vídeo de *O ciclista*, do diretor organicamente vietnamita Than Anh Hung⁸. Como *Três estações*, este filme também transcorre na heróica cidade de Ho Chi Minh e é protagonizado por um condutor de riquixá⁹. Ao contrário de *Três estações*, *O ciclista* não mereceu nenhum prêmio no Festival de Sundance, mas o prêmio Leão de Ouro de melhor filme no Festival de Veneza de 1995.

Nesta obra – como diz a sinopse –, “a inocência está a perigo”. O filme começa contando a história de um garoto condutor de riquixá, que pedala em meio ao “trânsito caótico” da urbe e lamenta sua má sorte: a indignidade da profissão que conseguiu ter e que engole suas forças dia e noite, obrigando-o a comer e a dormir nas ruas por uns poucos *dongs*. Lamenta, igualmente, a sorte do pai, como ele condutor de riquixá, que viveu na pobreza e morreu atropelado (lembra o operário em *Construção*, de Chico Buarque).

Esta referência do filme ao atropelamento leva o espectador-leitor a repensar a fantasia do balé sincronizado com que Terra descreve o trânsito de Hanói, onde os condutores de milhares de veículos abrem caminho com uma “sinfonia de buzinas”

e o tráfego flui, “sem provocar congestionamentos, em velocidade razoável, não havendo sinal de acidentes”. Como o milagre da falta de acidentes era o mesmo em Ho Chi Minh, o jornalista conclui que “o tráfego vietnamita seria, no fundo, uma obra coletiva ensaiada à perfeição”.

Na seqüência seguinte da narrativa filmica, o garoto lê num jornal que o Comitê Popular está fazendo empréstimos para os mais necessitados e para lá, imediatamente, dirige suas esperanças juvenis. Submete-se à burocracia do Estado, que age por meio de um microfuncionário inquisitorial. No entanto, jamais obtém qualquer resposta a sua solicitação – até o final do filme, quando, já alucinado, tendo perdido a inocência, suicida por sufocação provocada. Repensando Foucault, o espectador pode concluir que, neste caso, a microfísica do poder que energiza os organismos burocráticos é um vetor do grande aparelho estatal, totalitário e onipresente.

A terceira seqüência da narrativa mostra ao espectador o garoto voltando à casa, após um desafortunado dia de trabalho em que uma gangue, num território desconhecido onde se aventurara levando um passageiro, rouba-lhe o riquixá. Se não obtém o capital inicial, agora fica sem o modo de produção que sequer lhe pertencera, pois era alugado – pensa o espectador.

Na continuação, vê-se a comovente apresentação de sua família. O garoto tem fome e a mãe cozinha arroz, enquanto cuida com extremo carinho de um outro filho, aparentemente portador de deficiência física e mental. Não há água encanada; o calor é sufocante e o suor, constante. A irmã mais nova trabalha carregando água, enquanto a menina mais velha engraxa sapatos. O avô é borracheiro, mas já tem a saúde debilitada. No topo da hierarquia, o clã ostenta a filha prostituta, a única que vai ao mercado.

A partir deste ponto, o filme torna-se um caos: a narrativa perde a linearidade; não há mais causalidade; os episódios não deixam claro qual a razão dos conflitos, que se multiplicam desordenadamente e incorporam um sem número de personagens. O espectador tenta concatenar os acontecimentos, mas submerge ante uma sucessão de cenas de extrema violência. Presencia assalto, incêndio, assassinato, atentado, tráfico, seguidos de ultraje, extorsão, humilhação, subserviência, crueldade. Enfim, um sufoco. A vida alterna ódio, ócio e delinquência.¹⁰

A técnica cinematográfica, que enfatiza o delírio coletivo, o espectador brasileiro conhece de longa data, da tradição do cinema de periferia: a câmera na mão, em *close*, em movimento, e algumas idéias na cabeça do cineasta. A iluminação precária, o foco impreciso, os planos curtos, os cortes bruscos e o ritmo alucinante das cenas – seguido de planos longos, que repercutem a agonia existencial das personagens – não permitem a identificação dos signos na camada significativa dos mesmos; ou seja, o mero entendimento dos fatos e o reconhecimento dos objetos que aparecem na superfície da tela. A trilha sonora oscila do silêncio à estridência. E o espectador, atônito, se pergunta o quê, exatamente, está acontecendo nesta história.

Em tal desordem filmica, não há passado recente ou remoto, muito menos futuro, utopia, esperança. Não há clímax, nem desenlace. Os protagonistas morrem. Todos parecem tomados pelo demônio – ainda que a jovem prostituta seja enamorada de seu rufião (que se suicida, ateando fogo ao corpo); ainda que ostente aquele ar zen-angelical impassível, que parecem ter os orientais quando em meio à desgraça, perante as maiores adversidades. Em *O ciclista*, a prostituição implica dor, sofrimento, exploração, humilhação. É uma falha do sistema que o socialismo totalitário não resolveu.

Uma só resposta pode obter o espectador: tirante a mãe e, talvez, o avô, o resto vive um verdadeiro inferno, sem que haja guerra convencional; todos praticam algum tipo de crime. A imagem do Vietnã que resulta desta montagem é terrível, aterradora. A sociedade vietnamita não é moderna, nem pós-moderna, nem socialista: é subdesenvolvida, é bárbara (no sentido frankfurtiano).

O otimismo positivo no anseio de mudar o destino revela sua incoerência no contexto violento da globalização capitalista instaurada no velho Vietnã. Nação e indivíduo se esfacelam, perdem identidade e dignidade, submetidos ao esquema de competição e produtividade. A crítica a uma sociedade em que falta autonomia política, para o bem do seu povo, é evidente. O drama humano, que faz do herói problemático, decorre de uma historicidade adversa; esta determinação, contudo, não o transforma em estereótipo do ser político, exclusivamente. Como prevê a estética marxista (Lukács, 1968: 42), a salvaguarda da integridade humana é um valor que pode fazer da arte instrumento de conscientização, sem comprometer a qualidade que resulta do equilíbrio entre forma e ideologia. Esta é a fórmula da eficácia estética – e não o insosso proselitismo de *Três estações*.

Dois cenas paralelas, contudo, rompem a univocidade da narrativa, multiplicam seus sentidos, para o bem ou para o mal: primeiro, temos um plano longo, contínuo, duas vezes projetado no discurso fílmico, que focaliza, em nítido preto e branco, uma escola em que crianças, sadias, uniformizadas e disciplinadas, entoam canções e declamam tabuadas; segundo, temos o *travelling* final, a cores, com a câmera posta no alto, em *plongé*, de um condomínio de luxo onde há piscina e jogo de tênis. São imagens francamente alegóricas do processo histórico.

Com estas cenas sutilmente inseridas no filme, o cineasta supera a proposta ideológica do roteiro, que parecia fechar o signo em torno de um sentido unívoco – o mito socialista – e, agora, abre seu discurso para outras leituras. A coexistência de mundos contrários, apenas “justapostos”, marca de pluralismo ideológico e de superação do autoritarismo do criador, como diz David Harvey (1994: 52), é um traço positivo da pós-modernidade. Em vista destas seqüências, o espectador é levado a se perguntar: que mundos são estes? O que significam? Qual causa, qual a consequência? De quê? Esta abertura faz de *O ciclista* uma obra de arte engajada, porém desinstrumentalizada.

Encerrado este percurso por três estações da imagem vietnamita, no cinema e na mídia dos anos 1990, o espectador-leitor poderá concluir que, à medida que avança o poder do capital, ocorrem profundas transformações na sensibilidade dos povos dos países emergentes, assim como nas práticas que os definem culturalmente; poderá concluir, ainda, que os discursos midiático e artístico empenham-se na definição, sempre revisitada, destas identidades nacionais, pelo resgate – ora ingênuo, ora cínico, ora cético, respectivamente – de mitos que alimentam a necessária esperança de caminhar para um “fim ótimo” (Figueiredo, 2000: 93); mas compreenderá, também, que a busca de uma identidade nacional para o Vietnã, neste percurso sígnico, aponta para o mesmo dilema que Paulo Emílio (1973: 58) já identificara em outros países emergentes, então chamados “subdesenvolvidos”: acoçados pelos interesses do capital, resta-lhes a inexorável opção entre *não ser*, como no filme *O ciclista*, ou *ser outro*, como em *Três estações* e na revista Terra.

Eduardo José Tollendal
Professor da Universidade Federal de Uberlândia

Notas

1. O diretor nasceu no Vietnã; com dois anos de idade, migrou com a família para os Estados Unidos e só retornou ao Vietnã com 19 anos. Trata-se, provavelmente, de uma individualidade híbrida – hibridez presente no seu próprio nome – o que poderia explicar a visão exótica que, às vezes, tem do Vietnã.
2. Há uma pequena variação de atitude entre eles: o vietnamita dedica-se a redimir a prostituta; Baldo, o filho da prostituta Lindinalva, estando esta morta. São detalhes que não invalidam a caracterização comum destes heróis.
3. Esta informação vem no *release* do vídeo.
4. São Paulo: edição 121, maio de 2002, ano 11, n. 5.
5. O fato de os pescadores adaptarem seus barcos para o turismo – como vem ocorrendo no litoral brasileiro – é enaltecido como capacidade de adaptação ao mercado; não há referência à origem do capital inicial, necessário à aquisição dos meios de produção. A história da jovem vietnamita que retornou ao país de helicóptero e abriu uma empresa de vôos panorâmicos e um *resort*, é outro sinal da alienação da matéria jornalística.
6. A expressão “operação diabólica” é emprestada de Aduino Novaes (1983: 8); a referência à história como “discurso crítico” é atribuída por Harvey a Jameson (1994: 65).
7. Nesta passagem, Harvey remete a Taylor (1994: 63).
8. Trata-se do mesmo diretor de *O cheiro da papaia verde* (1993); *O ciclista* (1994) é também intitulado *Entre a inocência e o crime*.
9. Traduzido por *velotáxi*, os atuais riquixás são adaptações de bicicletas; mas a tração continua sendo “animal”.

10. Observa-se o caráter repressivo do regime nos dois filmes; em ambos, temos cenas de *blitzes* policiais nas ruas; contudo, a revista nega este fato, assegurando ao leitor, turista potencial, que a cidade é segura.

Referências bibliográficas

- BERMAN, Marshal. "Modernidade ontem, hoje e amanhã". In: *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CERQUEIRA, Néelson. *A política do partido comunista e a questão do realismo em Jorge Amado*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1988.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. "Revisitando os mitos românticos da nacionalidade." *Alceu: Revista de Comunicação, Cultura e Política*. v. 1.- n.1-, jul/dez 2000 - Rio de Janeiro: PUC-Rio, Dep. de Comunicação Social, pp. 91-101.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento". *Argumento: Revista Mensal de Cultura*. Ano 1.-, n. 1-, out. 1973 - Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 55- 67.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997.
- HARVEY, David. "Passagem da modernidade à pós-modernidade na cultura contemporânea". In: *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1994.
- KOTHE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- LUKÁCS, Georg. "Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels" (tradução de Leandro Konder). In: *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MARCUSE, Herbert. "Prefácio político, 1966". In: *Eros e civilização* (tradução de Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- NOVAES, Aduino. "Apresentação". In: CHAUI, Marilena. *Seminários: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Resumo

Este artigo pretende ser um estudo de três diferentes imagens de um mesmo país emergente que dois filmes e uma revista de turismo constroem, formal e ideologicamente, nas perspectivas da arte engajada, da comunicação de massa e do cinema de autor. Este país é o Vietnã, mas poderia ser qualquer outro emergente. As soluções estéticas que as obras cinematográfica e midiática apresentam para a questão da identidade nacional são seu objetivo de estudo.

Palavras-chave

Cinema, mídia, identidade.

Abstract

This article is intended to be a survey of three different images from an emerging country. These are formally and ideologically built by two movies and a tourism magazine into the perspectives of engaged art, mass communication and cinema. Vietnam is this country but it could be any other emerging one. So, aesthetic solutions presented by the movies and magazine to the question of identity are its subject of study.

Key-words

Cinema, media, identity.