

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS

BEATRIZ DE BRITO PONTES

ERA UMA VEZ, DO OUTRO LADO DO MUNDO, UMA GUERRA:
A memória da descolonização da *Indochine française* através do olhar de
cineastas franceses entre 1955 e 1969

São Paulo

2023

BEATRIZ DE BRITO PONTES

ERA UMA VEZ, DO OUTRO LADO DO MUNDO, UMA GUERRA:

A memória da descolonização da *Indochine française* através do olhar de cineastas franceses entre 1955 e 1969

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Relações Internacionais do Instituto de Relações Internacionais da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Relações Internacionais.

Orientador: Prof. Dr. Arthur Roberto Capella Giannattasio

São Paulo

2023



com amor,

para Gabriel Bassetti, Caique Brener e Luccas Ferrare.

*Do fundo do meu coração,
Do mais profundo canto em meu interior; ô
Pro mundo em decomposição
Escrevo como quem manda cartas de amor*

Emicida, 2019

*Il était une fois, de l'autre côté de la terre, une guerre d'Indochine.
Très loin dans l'espace, très loin dans le temps.*

Pierre Schoendoerffer, 2011

NOTA DA AUTORA & AGRADECIMENTOS

Lembro-me de que, na minha primeira aula de Teoria Geral do Estado I, *TGE I* para os íntimos, no meu segundo semestre de graduação, fui incapaz de esconder o quanto assustada eu fiquei diante do programa da disciplina; mas, lembro-me também da animação do professor que ia ministrar a matéria e de que ele me pediu (mais de uma vez) para confiar nele, pois tudo daria certo. Quatro anos depois, estou aqui para agradecer-lhe e dizer que confiar valeu mais a pena do que palavras são capazes de descrever.

Caro professor Arthur Capella, gostaria de dizer muito obrigada por tudo aquilo que me proporcionou desde aquela aula; foi graças àquela disciplina que eu tive certeza de que Relações Internacionais é o que eu amo fazer, que eu descobri que ensinar e estudar arte é o que faz meu coração pulsar mais forte. Agradeço imensamente por tudo que me ensinou — dentro e fora da sala de aula —, por ter comprado minhas ideias loucas e ter confiado em mim em tantos projetos, além de ter aceitado me orientar neste trabalho tão especial. Termino minha graduação, carregando com muito carinho aquilo que aprendi com você.

Também queria agradecer à professora Adriane Sanctis por ter me incentivado e me apoiado a ir atrás do que eu gosto mesmo que com medo, por ter me dado espaço para ocupar com minhas ideias e por ter sido uma grande amiga; se sou uma mulher mais forte hoje, devo parte desse processo à você. Ainda dentro dos muros da universidade, deixo um agradecimento especial para a professora Daniela Schettini pelas horas de conversas durante a pandemia nos momentos em que pensei em desistir, para o professor Eduardo Peruzzo por ter me ensinado tanto sobre arte e para o professor João Paulo Pimenta que mudou como eu via os processos de colonização ao redor do mundo.

Para Camila Biazioli, Caique Brener, Caique Bodine, Geisiele Melo, Luccas Ferrare, Laura Fonseca, João Luiz, José Yuji, Giulia Bernard, Matheus Sola, Otavio Rocha e Raphael

Coelho gostaria de dizer que sou muito grata por nossas conversas e pela fé que depositaram em mim; obrigada por acreditarem tanto, vocês são grandes amigues e se estou onde estou, parte disso devo ao apoio, às risadas e ao amor que me deram nos últimos anos. À Paula Sleiman, Talita Ranieri, Pedro Fittipaldi e Vitor Vieira deixo meus sinceros agradecimentos pelo que me ensinaram no último ano e por todas as tentativas de me fazerem me sentir em casa quando eu estava longe da minha; vocês são grandes referências para mim e o suporte de todos foi importante para minha formação e vida.

Também agradeço à minha família, aos meus pais, Nádia Rosa e José Luiz de Pontes, aos meus irmãos, Gabriela e Luiz Guilherme, pois foi, principalmente, graças aos seus esforços, sacrifícios coletivos e individuais que eu tive a chance de estudar, ser a segunda da família a ingressar na universidade pública e a primeira a conseguir concluir; estou aqui pelo meu sonho, mas represento o sonho deles também e é um orgulho poder proporcionar este momento para eles. Também deixo um agradecimento especial para meu avô Amadeu Brito e para meu avô Luiz Moreira Pontes Filho, que infelizmente não está mais conosco e não teve a chance de me ver me formar, porém sei que, onde quer que ele esteja, está feliz por eu estar levando o sobrenome da família tão longe.

Por fim, gostaria de dizer ao meu companheiro de vida, Gabriel Bassetti, que sou muito grata e feliz por todas as vezes em que segurou na minha mão quando pensei em desistir, por ter tornado nossos momentos mais leves, por me acompanhar em experiências um tanto quanto duvidosas e me apoiar fortemente nas minhas decisões. Obrigada, meu bem, por ter sido meu conforto e por todo amor que me deu nos últimos anos.

Agradeço a todos que vieram antes de mim e me comprometo a partir de agora a trabalhar para tornar este caminho que percorri mais fácil para aqueles que me sucederem.

PONTES, Beatriz. **Era uma vez, do outro lado do mundo, uma guerra:** A memória da descolonização da *Indochine française* através do olhar de cineastas franceses entre 1955 e 1969. 2023. 63 p. Trabalho de Conclusão do Curso (Bacharelado em Relações Internacionais) – Instituto de Relações Internacionais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

RESUMO

Por cerca de 100 anos, territórios do Sudeste Asiático Continental estiveram oficialmente sob condição de colônias e protetorados franceses, condição que só foi rompida após um conflito armado entre colonizado e colonizador — a Guerra de Resistência Antifrancesa (1945-1954) liderada pelas forças do Vietnã. A guerra que resultou na descolonização do que um dia foi a *Indochine française* caiu no esquecimento do imaginário coletivo da França o que refletiu diretamente na produção cinematográfica do país. Deste modo, a partir de uma análise qualitativa de conteúdo e revisão de literatura, este trabalho busca entender como duas obras de importância reconhecida de cineastas franceses — *Patrouille de choc* (1957) de Claude Bernard-Aubert e *La 317e Section* (1965) de Pierre Schoendoerffer — constroem em suas narrativas a memória da descolonização do Sudeste Ásiatico e se esta memória reproduz ou não uma visão orientalista. As obras percorrem caminhos opostos na (re)construção da Guerra de Resistência Antifrancesa e trazem duas narrativas com tons distintos.

Palavras-chave: Indochina Francesa. Cinema francês. Descolonização. Orientalismo. Guerra de resistência antifrancesa.

PONTES, Beatriz. **Era uma vez, do outro lado do mundo, uma guerra:** A memória da descolonização da *Indochine française* através do olhar de cineastas franceses entre 1955 e 1969. 2023. 63 p. Trabalho de Conclusão do Curso (Bacharelado em Relações Internacionais) – Instituto de Relações Internacionais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

ABSTRACT

For nearly 100 years, territories in mainland Southeast Asia were officially French colonies and protectorates, a condition that was only broken after an armed conflict between colonizer and colonized — the Anti-French War of Resistance (1945-1954) led by the forces of Việt Minh. The war that resulted in the decolonisation of what was once *Indochine française* fell into oblivion in the collective imagination of France and this reflected directly on the country's film production. Thus, based on a qualitative content analysis and literature review, this work intends to understand how two works of recognized importance by French filmmakers — *Patrouille de choc* (1957) by Claude Bernard-Aubert and *La 317e Section* (1965) by Pierre Schoendoerffer — construct in their narratives the memory of decolonization of Southeast Asia and if this memory reproduces or not an orientalist vision. The works follow opposite paths in the (re)construction of the Anti-french War of Resistance and they bring two narratives with distinct tones.

Keywords: French Indochina. French cinema. Decolonization. Orientalism. Anti-french war of resistance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. MATERIAIS E MÉTODOS: A INCANSÁVEL BUSCA PELOS FILMES & SEUS CRITÉRIOS DE SELEÇÃO E ANÁLISE.....	13
1.1 Perspectiva técnica.....	17
1.2 Perspectiva narrativa.....	18
2. A (DES)COLONIZAÇÃO DA <i>INDOCHINE FRANÇAISE</i> PELA FRANÇA: UM BREVE CONTEXTO HISTÓRICO.....	21
2.1 Dos primeiros contatos ao começo da invenção da <i>Indochine française</i>	22
2.2 A colonização e a expansão da <i>Indochine française</i>	27
2.3 A ocupação japonesa e a Guerra de Resistência Antifrancesa.....	29
3. A DESCOLONIZAÇÃO PELAS LENTES FRANCESAS: UMA ANÁLISE DE NARRATIVAS CINEMATOGRÁFICAS.....	34
3.1 <i>Patrouille de choc</i> , por Claude Bernard-Aubert.....	35
3.1.1 Perspectiva técnica.....	37
3.1.2 Perspectiva narrativa.....	39
3.2 <i>La 317e Section</i> , por Pierre Schoendoerffer.....	42
3.2.1 Perspectiva técnica.....	44
3.2.2 Perspectiva narrativa.....	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	51
APÊNDICE A: PRIMEIRA LISTA DE FILMES.....	53
APÊNDICE B: SEGUNDA LISTA DE FILMES.....	55
APÊNDICE C: FICHA TÉCNICA DE <i>PATROUILLE DE CHOC</i>	56
APÊNDICE D: FICHA TÉCNICA DE <i>LA 317e SECTION</i>	57
ANEXO A: LISTA DE FILMES POR DELPHINE ROBIC-DIAZ (2015).....	58
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	60

INTRODUÇÃO

Qual é a primeira imagem que nos vem à mente quando falamos sobre o Oriente? E de onde vem esta imagem? Eu, particularmente, até o momento, não tive a oportunidade de estar do outro lado do mundo, então qual é a origem desta imagem que eu crio sobre ele? E, antes de tudo, o que é isto que comumente chamamos de Oriente?

O Oriente, nas palavras de Edward Said, em seu livro “Orientalismo: o Oriente como uma invenção do Ocidente” (2003), como o próprio título já sugere, “é mais que um nome geográfico, *o oriente é uma invenção ocidental*¹”, um selo que marca as civilizações a leste da Europa sob signo do exotismo e da inferioridade”. A invenção do Oriente é requisito para que o próprio Ocidente se invente e, assim, a partir do contraste dos dois, a Europa consiga projetar sua cultura como superior e como aquilo a ser alcançado (SAID, 2003). É também a partir desta dinâmica que um imaginário distorcido sobre os povos asiáticos — o *Orientalismo* — é criado num contexto de colonização; não se trata apenas de um mero conjunto de mentiras, mas sim de uma manifestação de poder da Europa Atlântica sobre a Ásia, ainda muito presente em discursos e narrativas sobre a região, que podem abrigar as origens da nossa imagem sobre a região (SAID, 2003).

Edward Said, juntamente com o psicólogo Franz Fanon, é considerado o pai da teoria crítica pós-colonial, a qual “lida com os efeitos e as causas da colonização de sociedades *não ocidentais* por sociedades *ocidentais*”² (GUIMARÃES, 2021), entre elas, o próprio Orientalismo. Esta teoria, portanto, visa a compreensão da “contínua propagação do colonialismo no campo das narrativas, dos discursos e do exercício de poder” (GUIMARÃES, 2021), isto é, como, principalmente, a Europa cria e propaga ideias que alimentam sua posição de poder. Entretanto, como é de se esperar de um trabalho de grandes

¹ Grifo pessoal.

² Grifos pessoais

proporções, há uma grande crítica ao trabalho de Said: a superestima em relação à academia e aos romances na construção e sustentação de um imaginário tanto coletivo, quanto individual sobre as colônias — o que em parte é compreensível em vista que ele era um crítico literário —, que muitas vezes deixa de lado o papel do inconsciente e suas transformações por meio de traduções ou mediações (NORINDR, 1995). Deste modo, juntando o trabalho original de Said e considerando a crítica, proponho neste trabalho e nas próximas páginas investigar a criação de uma imagem específica sobre parte deste “Oriente”: a descolonização da *Indochine française* através do olhar de cineastas franceses em obras reconhecidas entre 1955 e 1969 .

Assim, na primeira seção, “Materiais e métodos: a incansável busca pelos filmes & seus critérios de seleção e análise” irei narrar um pouco da minha experiência para delimitar o escopo do que eu estudaria e as diversas dificuldades encontradas, seja pela falta de informação confiável, barreira linguística ou direitos de aquisição ao longo da pesquisa — um relato pessoal, pois, por influência do trabalho de Said, acreditar que é impossível me dissociar e dissociar o meu contexto da minha produção científica. Ainda nesta seção, apresentarei as obras que tive acesso, a metodologia escolhida, além de todos os critérios de análise detalhados.

Já na segunda seção, “A (des)colonização da *Indochine Française* pela França: um breve contexto histórico”, como o nome sugere, farei uma pequena exposição histórica, utilizando como base o livro da vietnamita Vu Hong Lien e do estadunidense Peter D. Sharrock “*Descending dragon, rising tiger: a history of Vietnam*” (2014), desde os primeiros contatos franceses no Sudeste Ásiático Continental, passando pela colonização da região e terminando na Guerra de Resistência Antifrancesa, marco formal da descolonização.

Por fim, na terceira — e também última — seção, “A descolonização pelas lentes francesas: uma análise de narrativas cinematográficas”, analisarei dois filmes sobre a descolonização do Sudeste Asiático, mais especificamente, sobre a Guerra de Resistência Antifrancesa, sob duas perspectivas — perspectiva técnica e perspectiva narrativa — e utilizando como referencial teórico a obra, já aqui citada, de Edward Said “O Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente” (2003) e a obra de Delphine Robic-Diaz, especialista do tema trabalhado, “*La guerre d’Indochine dans le cinéma français: images d’un trou mémoire*” (2015), antes de tecer minhas considerações finais.

1. MATERIAIS E MÉTODOS: A INCANSÁVEL BUSCA PELOS FILMES & SEUS CRITÉRIOS DE SELEÇÃO E ANÁLISE

Em um primeiro momento, o recorte temporal escolhido para a pesquisa foi de 1960 a 1969, uma vez que a minha ideia inicial era entender como o cinema francês se posicionava em relação à Indochina na onda dos movimentos de descolonização da Ásia e África; existiam inúmeras incertezas sobre se existiam ou não filmes com este perfil e se, em caso afirmativo, se fazia ou não sentido utilizá-los, se eles eram relevantes ou se simplesmente me cativavam. Era um recorte teste, um ponto de partida para que eu pudesse começar a explorar e aprender um pouco mais sobre o tema que desejava trabalhar nos próximos meses. Assim, os critérios iniciais de escolha foram pouco exigentes e muito abrangentes, resultando em uma busca que abarcou filmes de ficção e não-ficção, curtas e longas-metragens. Para entrar nesta primeira lista bastava: (I) ter sido produzido no espaço de tempo previamente delimitado; (II) ser uma produção francesa com direção francesa; e (III) possuir mínima menção ao Sudeste Asiático Continental colonizado pela França ou à sua população.

Desenhados esses critérios, comecei tão simples quanto pesquisando em um site de buscas “Filmes franceses Indochina”, já que, para além de montar uma lista de películas, eu também, por hábito pessoal, gostaria de observar o quanto acessíveis e democráticas eram as informações e os materiais sobre o tema. E posso afirmar que a impressão inicial nessas pesquisas, mesmo que superficial, foi de que um falante nativo de português encontraria dificuldades em obter informações confiáveis. No meu caso, a barreira linguística não era um (grande) problema e, por meio de páginas do IMDB, *Fiches du Cinéma*, *Le Petit Journal* e *SensCritique*, além de um artigo científico da historiadora Delphine Robic-Diaz (2019), consegui reunir uma quantidade razoável de filmes³.

³ Aqui gostaria de frisar que, apesar de ter encontrado mais ou menos o que eu esperava, até mesmo utilizando palavras-chave na língua francesa, as dificuldades, em menores proporções, existiam e foram o suficiente para atrapalhar a fluidez da pesquisa.

Dito isto, conforme a construção da lista de filmes avançava, paralelamente, o conhecimento e a sensibilidade em relação ao tema aumentava. Foi durante este processo de amadurecimento que, inclusive, me pareceu fazer sentido ampliar meu recorte temporal em mais cinco anos, começando agora em 1955 por dois principais motivos: o primeiro deles consiste em que 1955 é o ano seguinte ao cessar-fogo da Guerra de Resistência Antifrancesa (1945-1954) — conhecida também como Primeira Guerra da Indochina —, que resultou na formação de quatro novos Estados⁴ e na expulsão da França da região (GENEVA AGREEMENTS, 1954; TARLING, 2017); o segundo baseia-se no fato de que um recorte maior resultava, mesmo que em pequena proporção, no aumento do número de produções qualificadas para análise. Acabou que os filmes listados não necessariamente eram franceses ou pertenciam ao período estipulado, devido a uma tentativa pessoal de entender o panorama geral das produções cinematográficas sobre o tema, visto que encontrei menos filmes do que esperado⁵. No fim, ao todo, foram listados 28 longas-metragens, somando ficção e não ficção, que podem ser conferidos, junto com outras anotações, no Apêndice A; uma lista extensa e pouco coerente para esta pesquisa, o que demandou um trabalho de triagem e seleção.

O próximo passo, então, foi respeitar o período de 1955 a 1969, cortar todos os filmes não-franceses e escolher entre ficção e não-ficção — pois misturar uma análise de ambos tipos poderia gerar confusões — e, dada a quantidade de películas, mas também a minha motivação pessoal, seguir com os filmes de ficção se mostrou como melhor caminho para a elaboração de uma segunda lista. Esta segunda lista, que pode ser consultada no Apêndice B, com nove títulos, estava pronta para a próxima etapa: a incansável busca pelos filmes para

⁴ Os Estados são Kâmpuchéa, República Democrática do Vietnã, Lao e Estado do Vietnã.

⁵ Existiram dúvidas sobre os motivos da escassez, havia incertezas se ela era resultado do período de análise, se a busca estava ou não deixando títulos importantes de lado ou se os filmes com o perfil traçado simplesmente não existiam. Constatei, como irei citar mais para frente, que essas duas últimas justificativas foram as principais responsáveis pelo pequeno número de produções listadas. Aqui também vale ressaltar que a minha expectativa em encontrar mais filmes foi derivada da quantidade de películas sobre a *Segunda Guerra da Indochina*, popularmente conhecida como Guerra do Vietnã, mas também pela expressiva quantidade de material sobre a Argélia, outra ex-colônia francesa.

que fossem devidamente assistidos e analisados. Neste ponto, estava bem feliz com o andamento do processo, apesar das dificuldades, pois ao que tudo indicava, com os nomes em mãos, o céu era o limite; entretanto, a próxima etapa seria a mais complicada, e independente dos desafios a incansável busca pelos filmes tinha que continuar.

No total, somente quatro dos nove filmes foram encontrados com possibilidade de acesso: *Patrouille de choc* (1957) de Claude Bernard-Aubert; *Fort du Fou* (1963) de Leo Joannon; *Les Parias de la Gloire* (1964) de Henri Decoin; e *La 317e Section* (1965) de Pierre Schoendoerffer. Destes quatro títulos, apenas o primeiro e o quarto dispunham de alguma legenda, em francês e/ou inglês, o que não foi uma grande surpresa⁶; porém, havia um problema: não me sentia segura vendo um filme em francês sem legenda, o que era preocupante, pois, afinal, o que poderia ser feito com apenas dois filmes?

Esta pergunta foi muito importante para o rumo que a minha pesquisa tomou, uma vez que acredita em uma explicação para que aqueles títulos, na medida do possível, fossem mais acessíveis. Realmente, são as dúvidas e a curiosidade que movem um cientista, o constante sentimento de desafio. Comecei a pesquisar, portanto, mais sobre os filmes e seus respectivos diretores, sabendo da alta probabilidade de me deparar outra vez com a falta de informação. Não houve grandes dificuldades para encontrar fontes confiáveis sobre *La 317e Section* e há sim uma explicação: o filme é ganhador do prêmio de melhor roteiro adaptado do Festival de Cannes de 1965 (FESTIVAL DE CANNES, 1965) e, seu diretor, Pierre Schoendoerffer, é ganhador de nada mais do que uma estatueta do Oscar⁷ (ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES, 1968). Em contrapartida, as dificuldades para encontrar as fontes confiáveis sobre *Patrouille de choc* e Claude Bernard-Aubert foram grandes, elas

⁶ Por experiência própria e como uma grande consumidora de filmes franceses, já sabia que seria um desafio encontrar essas produções, pois enfrento constantemente dificuldades de acesso a títulos famosos da mesma época; este, inclusive, foi um dos grandes incentivos para expandir o máximo possível a lista inicial.

⁷ Pierre Schoendoerffer ganhou em 1968 o Oscar de melhor documentário com a obra “The Anderson Platoon” sobre a Segunda Guerra da Indochina, também conhecida como Guerra do Viet Nam.

eram escassas e insuficientes; já as não confiáveis estavam ali e eram abundantes, *contavam até histórias instigantes*, todavia suas veracidades eram dúbias. Como proceder então? Apesar das dúvidas sobre seus conteúdos, essas fontes não-confiáveis constantemente referenciavam a obra “*La guerre d’Indochine dans le cinéma français: images d’un trou mémoire*” (2015) assinada por Delphine Robic-Diaz. Uma obra difícil de se encontrar e disponível apenas em francês, mas que propõe explicações para várias pontas soltas deste trabalho⁸.

Ao abrir o livro, para minha surpresa, me deparei com algo no mínimo interessante: a primeira seção da obra tinha seus capítulos dedicados principalmente, a Pierre Schoendoerffer e a Claude Bernard-Aubert e, em uma leitura rápida, concluí que aqueles dois filmes era um bom material para ser trabalhado. A obra de Robic-Diaz também possuía uma lista completa de todos os filmes franceses produzidos entre 1952 e 2009 sobre a *Indochine française* — com destaque para a quantidade de películas sobre a Guerra de Resistência Antifrancesa —, totalizando 51 títulos, os quais podem ser consultados no Anexo A. Sua lista preenchia diversas lacunas da minha, mas, infelizmente, não foi possível encontrar as obras adicionais.

Neste ponto, eu já sabia que aqueles dois filmes eram muito importantes, senão os mais importantes produzidos no período; eram filmes de guerra, seus diretores tinham sido servido no exército francês como cinegrafistas na *Indochine française* durante o conflito, eram obras premiadas e peças-chaves na preservação da memória da Guerra. Eu tinha tudo

⁸ Em um primeiro momento, foi feito um trabalho de busca junto com a Biblioteca do Instituto de Relações Internacionais da Universidade de São Paulo em acervos físicos e virtuais, além de buscas em livrarias e sebos pela obra. Em um segundo momento, também foram contatadas instituições de ensino francesas, entretanto a obtenção da obra não foi possível devido à indisponibilidade ou apenas pagamentos em Euro. Após algum tempo de procura, foi encontrado um site que comercializa o ebook em Real, o que possibilitou a aquisição do livro.

pronto para começar a assisti-los e iniciar, finalmente, a minha pesquisa; já tinha noções de onde gostaria de chegar e, com mais clareza e informações sobre o tema, o que procurar.

Deste modo, utilizando uma metodologia qualitativa de análise de conteúdo, busquei entender como as obras escolhidas criaram uma narrativa francesa sobre a descolonização do Sudeste Asiático Continental, com enfoque na Guerra de Resistência Antifrancesa, em que medida elas reproduzem um discurso etnocêntrico, eurocêntrico e orientalista. Para isto, utilizei oito critérios de análise sob duas perspectivas — uma técnica e uma narrativa —, os quais serão detalhados e descritos a seguir.

1.1 Perspectiva técnica

A perspectiva técnica tem como seu principal objetivo explorar o processo de produção e bastidores dos filmes para, então, entender em que medida a estrutura de produção, isto é, a base sobre qual a obra é construída contribui para a criação de uma narrativa francesa sobre a descolonização do Sudeste Asiático Continental. Para tal, utilizei quatro critérios de análise — produção e direção geral, elenco, locações e direção de arte —, descritos abaixo:

(I) Produção e direção geral: neste primeiro critério de análise, busquei identificar quem estava envolvido na produção dos filmes, isto é, quem foi o diretor, o diretor de fotografia, o diretor de arte, o produtor executivo e o roteirista, além do responsável pelos diálogos, pela mixagem, trilha sonora e montagem final do filmes. Ele tinha como objetivo entender a proporção de franceses, vietnamitas, laosianos e cambodjanos na produção e como esta proporção influenciou na construção da narrativa dos filmes.

(II) Elenco: neste segundo critério de análise, busquei entender se a nacionalidade dos atores foi considerada na escolha dos papéis, mais especificamente se

personagens do Sudeste Ásiatico Continental eram interpretados por atores da região ou se eram atores de fora caracterizados de forma caricata ou não. Ele visava analisar se a composição do elenco tinha resquícios de racismo e orientalismo através da reprodução ou não de estereótipos, signos de exotismo e inferioridade.

(III) Locações: neste terceiro critério de análise, busquei encontrar em que país estavam localizadas as locações de gravação. Ele tinha como objetivo compreender se um filme sobre Sudeste Ásiatico Continental foi gravado *in loco* ou em outro país e, no caso desta opção, se as locações artificiais tinham ou não resquícios de racismo e orientalismo através da reprodução ou não de estereótipos, signos de exotismo e inferioridade.

(IV) Direção de Arte: neste último critério de análise sob a perspectiva técnica, busquei observar se os figurinos, as caracterizações e a cenografia dos filmes. Ele tinha como objetivo entender se a produção de arte tinha ou não resquícios de racismo e orientalismo através da reprodução ou não de estereótipos, signos de exotismo e inferioridade.

1.2 Perspectiva narrativa

A perspectiva narrativa dá um passo à frente da técnica, deixando a estrutura de lado e utilizando como seu material de trabalho o enredo dos filmes. Assim, esta perspectiva visa entender em que medida a narrativa criada nas obras sobre a descolonização do Sudeste Asiático Continental por si só são orientalistas. Para tal, utilizei quatro critérios de análise — protagonismo, relações colonizador-colonizado, comunicação e incorporação cultural —, os quais são detalhados abaixo:

(I) Protagonismo: neste primeiro critério de análise sob a perspectiva narrativa, busquei identificar quem eram os protagonistas das obras, mais especificamente, compreender se os personagens asiáticos ocupavam ou não uma posição de destaque ou se apenas assumiram papéis coadjuvantes. Ele tinha como objetivo entender se os personagens asiáticos eram uma peça importante na narrativa ou se eram meros figurantes.

(II) Relações colonizador-colonizado: neste segundo critério de análise busquei observar as relações que a narrativa dos filmes construíam em torno dos colonizadores e colonizados, sendo eles aliados ou não. Ele tinha como objetivo entender se essas relações são condizentes ou não sob um olhar histórico, se privilegiam uma boa visão de um grupo em detrimento de outro e se reproduzem um olhar orientalista sobre elas.

(III) Comunicação: neste terceiro critério de análise, busquei identificar se mais de um idioma é utilizado no filme e como a linguagem era utilizada como um todo. Ele visa entender se ou não há um apagamento total ou parcial dos idiomas nativos, além de como a comunicação em francês se era natural, sem grandes barreiras ou o contrário.

(IV) Incorporação cultural: neste quarto e último critério de análise, busquei observar quais foram as incorporações culturais *do Outro* pelos personagens e como elas eram representadas na narrativa. Ele tinha como objetivo entender se essas incorporações apresentavam ou não resquícios de poder e de manutenção da ordem colonial.



Estes critérios serão utilizados nas análises dos filmes escolhidos na terceira seção, "A descolonização pelas lentes francesas: uma análise de narrativas cinematográficas", após uma breve contextualização histórica da seção seguinte.

2. A (DES)COLONIZAÇÃO DA *INDOCHINE FRANÇAISE* PELA FRANÇA: UM BREVE CONTEXTO HISTÓRICO

Nas próximas páginas, irei narrar brevemente um pouco da história da invenção da colonização do que conhecemos como Indochina, tendo o Viet Nam⁹ como protagonista por dois principais motivos: foi o primeiro território do Sudeste Asiático continental a ser invadido e colonizado pela França, e também foi o primeiro a declarar independência contra sua metrópole, ocupando um papel de destaque na expulsão das forças francesas da região (LIEN, SHARROCK, 2014). No entanto, é mais do que necessária a lembrança constante de que a Indochina está longe de ser uma região homogênea e, portanto, não podemos abordá-la como um território unificado e coeso. Tratam-se de três países (e um enclave chinês) distintos e únicos, com suas singularidades e heterogeneidades externas e internas como veremos mais adiante. Assim, narrar a história da colonização da *Indochine française* requer um cuidado a mais para que não seja reproduzida uma violência colonial de apagamento cultural e identitário; isto não quer dizer que escolhas não precisam ser feitas ou que elas serão imparciais — elas serão feitas e serão *parciais* —, o erro é a omissão consciente. Uma vez que escolhas precisam ser feitas e que serão parciais, como já dito, minha narrativa será construída a seguir tendo como fio condutor o Viet Nam.

Nesta linha, num primeiro momento irei narrar um pouco sobre os primeiros contatos franceses com o Sudeste Asiático Continental até a invasão do sul vietnamita — Nam Kỳ ou, como ficou conhecido, *Conchichine* em francês — pela França em 1858; em seguida, num segundo momento, irei contar brevemente sobre a expansão na região que se estendeu até 1907, passando pela criação formal da *Indochine française*; proclamação de independência do Viet Nam escrita e anunciada por Ho Chi Minh após a rendição do Japão em 1945; por

⁹ Em português, Vietnã.

fim, em um terceiro momento, finalizarei falando em algumas páginas sobre a ocupação japonesa, proclamação de independência do Vietnã escrita e anunciada por Ho Chi Minh e sobre a Guerra de Resistência Antifrancesa.

2.1 Dos primeiros contatos ao começo da invenção da *Indochine française*

Era uma vez, do lado do mundo, o fim de uma guerra. No dia 21 de julho de 1954, após semanas de discussão, foram celebrados os Acordos de Genebra que previam o restabelecimento da paz e cessar fogo na, agora, antiga *Indochine française*; Kămpŭchéa¹⁰, República Democrática do Vietnã, França, Lao¹¹, República Popular da China, Estado do Vietnã, União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, Reino Unido e Estados Unidos marcaram presença no término formal da Guerra de Resistência Antifrancesa, garantindo a independência e soberania, após sete anos de luta, aos países da região¹² (LIEN, SHARROCK, 2014; GENEVA AGREEMENTS, 1954; ROBIC-DIAZ, 2015). Entretanto, este é apenas o início legal da descolonização; para entender melhor o que foi esse processo, precisamos voltar ao menos quatro séculos no tempo e reconstruir, minimamente, o que foi a presença da França no Sudeste Asiático Continental. Sendo um pouco mais precisa, precisamos voltar ao século XVI e falar breves palavras sobre o Cristianismo na região.

No contexto das expansões europeias, ainda sob o espírito cruzadista da Idade Média, durante a primeira metade do século XVI, o Sudeste Asiático Continental, mais especificamente o atual Vietnã, teve seus primeiros contatos com o Cristianismo por meio de visitas ocasionais realizadas por missionários que circulavam na região. Segundo a dinâmica de visitas esporádicas, a fé Cristã foi constantemente reforçada até meados do século XVII, quando, em 1615, com a chegada dos padres jesuítas Francesco Buzomi e Diego Carvalho, ela se estabelece de vez. Assim, pelos 44 anos seguintes, essa missão seria

¹⁰ Em português, Cambodja.

¹¹ Em português, Laos.

¹² Os países são: República Democrática do Vietnã, Lao, Kămpŭchéa e Estado do Vietnã.

tocada por jesuítas portugueses em sua maioria portugueses, embora o protagonista tenha sido um francês, Alexandre de Rhodes, o responsável pelos primeiros contatos institucionais e permanentes de origem francesa com a população local e com o território (BOXER, 2001; PHAN, 2011). As missões jesuítas foram muito bem sucedidas nos dois séculos subsequentes e — ao contrário do que aconteceu na América recém-descoberta, na África e em outras localidades da Ásia —, além da evangelização, o contato europeu ali, em geral, se restringiu ao comércio; pois, no fim das contas, as grandes navegações, iniciadas no século XIV, tinham como dois de seus objetivos principais: a expansão do Cristianismo e o comércio com a Ásia (JOHNSON, 1997; PHAN, 2014; THOMAZ, 2009). Em outras palavras, a administração e a governança da região pertencia à região, o que não a exímia, assim como seus vizinhos, de sofrer a influência de dois gigantes: a Índia e a China¹³ (WILLBUR, 1956).

Por séculos, a única presença francesa no Sudeste Asiático Continental se restringiu a práticas religiosas, mas isto começa a mudar quando, no final do século XVII e início do século XIX, Nguyễn Ánh solicita ajuda francesa para chegar ao poder e unificar o norte, sul e centro do que foi batizado, em 1804, de Việt Nam, antes, regiões distintas. A tomada de poder acontece oficialmente em 1802, quando Nguyễn Ánh chega em Phú Xuân, renomeada para Hué, nome pelo qual a cidade é conhecida até hoje, no império fragmentado do Đai Việt (Grande Việt), e se autoproclama Imperador Nguyễn Gia Long, o primeiro da Dinastia Nguyễn.¹⁴

Gia Long reconstruiu a capital de seu Império, modernizando-a e a tornando grandiosa com seus enormes palácios e arquitetura luxuosa; foi o responsável pela publicação

¹³ Việt Nam tiveram sua história marcada majoritariamente pela influência chinesa, enquanto o Lao e o Kămpuchéa, pela indiana; desta dinâmica surge o nome Indochina (WILLBUR, 1956).

¹⁴ É importante ressaltar que para assumir o poder definitivamente, Gia Long ainda precisava de algo: o reconhecimento da China de seu governo. O reconhecimento — junto de um selo real de ouro e o título de An Nam Quốc Vương — vem em 1804, após a realização de uma visita à corte de Qing, mas, como esperado, apenas mediante ao compromisso de Gia Long de enviar grandes quantias de ouro, prata, seda, e outras mercadorias à China a cada três anos (LIEN, SHARROCK, 2014); a partir daí, de fato, começa seu governo.

em 1815 de um novo conjunto de leis para o país; reestruturou a educação no Vietname, promovendo o ensino do Confucionismo para nobres e contratando professores para lecionarem em localidades remotas; investiu na agricultura e na sua militarização; incentivou a indústria bélica e a de bens luxuosos, sempre visando o comércio com a Ásia. Sob seu governo, as relações comerciais com a Europa foram reduzidas — sua prioridade era seus vizinhos, com grande foco na China. Entretanto, isto não significa que o Imperador tenha virado as costas para seus companheiros de guerra; muito pelo contrário, há até quem da sua corte tenha o acusado de ter se vendido para os franceses (LIEN, SHARROCK, 2014).

Nas palavras de Vu Hong Lien e Peter D. Sharrock (2014), o reinado de Gia Long foi composto por uma corte diversa que contava com uma grande quantidade de franceses aliados. Além disso, ele, ao longo dos 17 anos em que se manteve no poder, fez vista grossa para as ações, como conversão e construção de templos católicos, das missões jesuítas europeias, principalmente as francesas, que atuaram sem grandes interferências governamentais. Em 1819, o primeiro Imperador da Dinastia Nguyễn Gia Long morre e o cenário do Vietname muda radicalmente com a ascensão de Nguyễn Phúc Đám ao poder (LIEN, SHARROCK, 2014.).

Nguyễn Phúc Đám, filho de Gia Long, é coroado em 1820 o Imperador Minh Mang, segundo da Dinastia Nguyễn, e, logo no início, já demonstra uma visão diferente da do pai em relação à administração do país e à presença do Cristianismo e dos franceses. Logo após ao assumir o poder, Minh Mang começa a enfrentar, após anos de certa estabilidade social e política, rebeliões de norte a sul que reivindicavam a volta da dinastia Lê, a qual precedeu a Dinastia Nguyễn; rebeliões as quais foram reprimidas e, na medida do possível, controladas. Ademais, Minh Mang se mostrou muito mais aberto ao comércio que seu pai, abriu os portos igualmente para todos os países europeus e asiáticos, retirando a exclusividade francesa, e

incentivou as rotas marítimas; ele também ficou marcado pela sua perseguição aos cristãos (LIEN, SHARROCK, 2014; PHAN, 2014).

Minh Mang considerou a Igreja Católica uma grande responsável pelos problemas de desordem social e política que o país estava enfrentando, banindo, assim, o Cristianismo do Vietnã. O Cristianismo apresentava uma séria divergência com a “cultura tradicional” vietnamita: pregava que seus súditos servissem ao Deus Cristão em oposição à crença de que o Imperador era um filho dos céus, o escolhido para governar sob uma glória celestial. Sob tais afirmações, igrejas foram fechadas, missionários banidos e cristãos proibidos de professar sua fé, embora isso ainda fosse acontecer clandestinamente; um banimento que coincidiu com o aumento das invasões e conflitos europeus na China e no Sudeste Asiático. O segundo Imperador da Dinastia Nguyễn permanece no poder por vinte anos e é sucedido pelo seu primogênito: Thiệu Trị (LIEN, SHARROCK, 2014).

Também conhecido como *O Poeta*, seu governo dura poucos anos; sobe ao trono em 1841 e nele permanece por mais seis anos, até uma morte prematura. Thiệu Trị buscou seguir os passos de seu pai, embora um pouco menos rígido, e seu reinado ficou marcado por conflitos com a França devido às políticas de banimento do Cristianismo. Estes conflitos se iniciaram no último ano de vida de seu pai, em 1840, quando um navio de guerra francês atracou em Đà Nẵng solicitando a libertação e regresso de alguns missionários, pedido que foi concedido pelo Imperador; cinco anos mais tarde, Vietnã também liberta o missionário Dominique Lefèvre, o qual já estava condenado à morte (LIEN, SHARROCK, 2014; PHAN 2014).

Mesmo com esses gestos diplomáticos, a França insistia na presença de navios de guerra em Đà Nẵng, sempre cobrando melhores tratamentos aos franceses ou a libertação de missionários, embora quase não existissem mais franceses na região. Em 1847, a situação

ganhou maiores proporções após Lefèbvre retornar e ser preso uma segunda vez; a França envia dois navios de guerra que atracam no mesmo porto de sempre e, desta vez, com uma carta do próprio rei solicitando a libertação do missionário. Enquanto o governo delibera o acatamento ou não do pedido francês, ocorrem, na versão francesa dos acontecimentos, certas atividades suspeitas — isto é, movimentações e ataques de navios de guerra — por parte do Viet Nam e, portanto, a marinha da França abre fogo num episódio que ficaria conhecido como o primeiro bombardeio de Đà Nẵng. A consequência direta foi a caça e morte aos cristãos autorizada pelo Imperador Thiệu Trị, que morre pouco tempo depois e é sucedido pelo seu filho Nguyễn Phúc Hồng Nhâm, o Imperador Tự Đức (LIEN, SHARROCK, 2014).

O quarto governante da Dinastia Nguyễn, Tự Đức, teve o reinado mais longo, porém, em contrapartida, herdou o país à beira de uma guerra com a França, primeira a Segunda República e depois o Segundo Império de Napoleão III. Após o bombardeio de Đà Nẵng, a expulsão de missionários europeus aumentou, assim como as tensões com a França e as revoltas internas, incluindo dentro da própria família imperial. Em 1851, Hồng Bào, irmão de Tự Đức, junto com padres estrangeiros armou uma tentativa falha de golpe, que resultou na perseguição e execução de diversos cristãos e missionários. O Imperador Napoleão III instaura um comitê para a *Cochinchine* em 1857, formado por uma maioria contrária à custosa intervenção francesa no Viet Nam, um país desconhecido e do outro lado do mundo, que não fazia valer a quantidade de investimentos a ser realizada. Entretanto, com a escalada paulatina das tensões, em 1858, sob ordens direta de Napoleão III, navios de guerra franceses aportaram em Đà Nẵng e bombardearam, com ajuda espanhola, outra vez, a cidade. Dá-se início então à invasão francesa no Sudeste Asiático Continental e o começo da invenção da *Indochine française* (LIEN, SHARROCK, 2014).

2.2 A colonização e a expansão da *Indochine française*

Após o terceiro bombardeio de Đà Nẵng em 1858, a França continuou com ofensivas bem sucedidas no Việt Nam, tendo por um breve momento ocupado Saïgon¹⁵ em 1859, o que de modo algum sinaliza falta de resistência local, que foi muito expressiva. O Império Francês só viria a estabelecer um domínio formal no país quatro anos mais tarde, em junho de 1862, por meio do Tratado de Saïgon, o qual, além de legalizar as práticas católicas no país e abrir o delta de Mekong para comércio, concedia três províncias (e algumas ilhas) do sul do país ao domínio francês (LIEN, SHARROCK, 2014; TARLING, 2017); nascia assim a colônia da Cochinchina, Nam Kỳ para os nativos. Com presença militar e administrativa francesa na região, Nam Kỳ, que outrora eram apenas terras desconhecidas e do outro lado do mundo, passou a ser administrada como um território pertencente ao Império Ultramarino Francês; a *Conchichine française* foi o ponto de partida para a expansão colonial na região..

É importante ressaltar, entretanto, que a colonização da dita *Indochine française* não é um projeto sólido e muito bem estruturado; muito pelo contrário, ela é um projeto que se desenrola ao longo de décadas por meio de interesses voláteis e ações repressivas (legais e ilegais, obviamente sob a óptica europeia) impostas pelo governo francês em resposta à violência, às revoltas locais e à resistência contra a presença francesa no Việt Nam e ao governo do país; e uma dessas ações repressivas merece especial atenção: o Tratado de Patenôtre. Datado de junho de 1884, ele foi o responsável pela divisão do Việt Nam em três diferentes regiões com três sistemas administrativos distintos: o sul era Nam Kỳ ou *Conchichine* e, como vimos, era território ultramarino francês; o norte, Bắc Kỳ ou *Tonkin*, se torna um protetorado francês, isto é, passa a ter uma administração supervisionada por franceses; e o centro do país, Trung Kỳ ou *Annam*, começa a ter o governo do Imperador direcionado e protegido pela França. Mas, apesar das diferenças administrativas, o Việt Nam

¹⁵ Saïgon atualmente é conhecida como *Thành phố Hồ Chí Minh*, a Cidade de Ho Chi Minh.

inteiro passava a ser *de facto* controlado pela autoridade da Terceira República Francesa (LIEN, SHARROCK, 2014). A perda da soberania do Viêt Nam é efetivada, *de jure*, em 1885, após o cessar fogo da Guerra Franco-Chinesa (1880-1885), com o reconhecimento formal de Tonkin e Annam como protetorados franceses pela China (LIEN, SHARROCK, 2014).

Em 1887, a invenção da *Indochine française* se torna concreta com a criação da *Union indochinoise*, a qual englobou ao longo do tempo, além dos três territórios vietnamitas, outras duas grandes proporções de terra: o Kămpŭchéa e o Lao (LIEN, SHARROCK, 2014; TARLING, 2017). O Kămpŭchéa se transforma em protetorado da França, sob consenso mútuo, em 1867, quatro anos depois do pedido de aliança e proteção do rei cambodjano Duang, vassalo do Reino do Sião (atual Tailândia), à França, contra ameaças de dois vizinhos: o Vietnã e o seu próprio suserano Sião. O Lao, por sua vez, possuía um grande atrativo; era cruzado pelo rio Mekong, de modo que houve um conflito entre França e Sião (também suserano dos reinos do Lao) por aquelas terras, as quais parcialmente começaram a integrar a *Union indochinoise* — também sob condição de protetorado — em 1893 (STUART-FOX, 1995).

A *Indochine française*, entretanto, não se limita à apenas esses três grandes países, o processo de anexação e colonização de pequenos territórios na região, como o enclave de Guangzhouwan na China que é ocupado em 1898 e passa a integrar a *Union indochinoise* em 1900 (BECKER, 2021), é contínuo e atravessa décadas. Ela atinge o seu ápice territorial apenas em meados de 1907, após conquistar um novo e definitivo desenho, a partir de um último acordo franco-siamês, das fronteiras do Lao e do Kămpŭchéa, além do pleno controle do rio Mekong (STUART-FOX, 1995); e há um outro fator importante sobre a região: até a sua descolonização, a França não foi o único Estado a ocupá-la.

2.3 A ocupação japonesa e a Guerra de Resistência Antifrancesa

Entre 1907 e 1946, isto é, entre a maior extensão territorial da *Indochine française* e a declaração de guerra à presença francesa no Sudeste Asiático Continental, o mundo viveu as duas maiores guerras já documentadas; e, nas duas, a França esteve no centro do conflito, o que, inevitavelmente, reverberou em e afetou as colônias.

Durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), uma extensa mão de obra e um elevado número de soldados foram demandados da Indochina, além de suprimentos, principalmente arroz, para abastecer a metrópole que compunha um dos principais palcos do conflito (LIEN, SHARROCK, 2014). Com a guerra situada, em questão de território, principalmente em terras europeias, a *Indochine française* pouco teve que se preocupar, diferente do que aconteceu na Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Entre 1940 e 1945, a *Indochine française* — mas não somente ela — foi invadida, ocupada e integrada à Esfera de Coprosperidade da Grande Ásia Oriental sob a forma de Estados-fantoches pelo Império do Japão, revelando mais uma fragilidade da França ocupada pela Alemanha (LIEN, SHARROCK, 2014; SMITH, 1978); entretanto, embora o Sudeste Asiático Continental tenha sido alvo uma segunda vez de um projeto imperialista expansionista, a ocupação japonesa foi um prato cheio para os movimentos revolucionários e de resistência da região, em que um movimento vietnamita se destacou: o *Việt Minh*¹⁶ (ANH, 2004; LIEN, SHARROCK, 2014)

Os movimentos de resistência na região não surgem da noite para o dia, pois, como já mencionei, a resistência está presente desde as primeiras ofensivas não-oficiais francesas e continuam marcando presença ao longo de todo o período de ocupação da França; entretanto, com o passar do tempo, há transformações, alguns se tornam mais organizados, outros deixam de existir, novas ideologias são incorporadas e novos movimentos surgem, como o

¹⁶ Việt Minh é a forma curta de escrever Việt Nam Độc Lập Đồng Minh Hội e, em tradução livre para o português, significa Liga pela Independência do Vietnã (ANH, 2004).

movimento feminista e o nascimento de partidos comunistas (ANH, 2004; LIEN, SHARROCK, 2014). O Partido Comunista da Indochina (PCI), fundado por Nguyễn Ái Quốc, mais tarde conhecido como Hồ Chí Minh¹⁷, foi o precursor do Việt Minh, liga que surge em 1941 numa plenária do PCI. O Việt Minh nasce num contexto de Segunda Guerra Mundial e de perseguição aos comunistas, e foi responsável por juntar diversos movimentos revolucionários que partilhavam de um objetivo: a independência de suas terras (LIEN, SHARROCK, 2014).

O movimento ganha força de acadêmicos, civis e soldados, de tal modo que há estimativas de que em 1944 contasse com cerca de meio milhão de adeptos (LIEN, SHARROCK, 2014). Com a queda da França de Vichy em março de 1945, o Japão, que até o momento respeitava de certo modo as estruturas coloniais francesas, toma o controle completo da região e pressiona o Imperador Bảo Đại do Việt Nam a declarar independência, permanecendo dentro da Esfera de Coprosperidade da Grande Ásia Oriental; este foi o estopim para que o Việt Minh declarasse um governo autônomo na fronteira com a China em abril (LIEN, SHARROCK, 2014). Junto à esforços conjuntos com o governo dos Estados Unidos, não demorou muito para que o Việt Minh alcançasse Hanoi e pressionasse o Imperador a abdicar de seu poder em Hué (LIEN, SHARROCK, 2014). Em 2 de setembro de 1945, no mesmo dia da rendição japonesa, em Hanoi, o líder revolucionário Hồ Chí Minh declara ao seu povo a independência do país e a criação da República Democrática do Việt Nam (ANH, 2004; LIEN, SHARROCK, 2014; SMITH, 1978).

Entretanto, a antiga *Indochine française* se encontrava em uma situação delicada; os Aliados se viam responsáveis por aquelas terras arrasadas pela fome e sem poder reconhecido

¹⁷ Hồ Chí Minh não foi o primeiro pseudônimo de Nguyễn Ái Quốc, antes disto ele também foi conhecido como Nguyễn Tất Thành. Entre os possíveis significados que podem ser atribuído ao nome Hồ Chí Minh, em tradução livre para o português, podemos citar dois: *aquele que detém a luz e sábio supremo* (LIEN, SHARROCK, 2014).

e/ou *colonial* que as governassem; a recém-criada República Democrática do Việt Nam chegou a pedir o reconhecimento para os Estados Unidos, mas sem obter uma resposta (LIEN, SHARROCK, 2014.). O que aconteceu, mais uma vez, foi a região se vendo novamente como um alvo francês; mas a França não estava disposta a fazer concessões e o Việt Minh estava disposto a lutar pela sua liberdade (LIEN, SHARROCK, 2014; TARLING, 2017).

Em 19 de dezembro de 1946, o líder do Việt Minh Hồ Chí Minh declara a Guerra de Resistência Antifrancesa¹⁸ e pede para que os cidadãos vietnamitas se juntem à luta — embora muitos vietnamitas, laosianos e cambodjanos tenham optado por lutar ao lado de seu colonizador¹⁹, o que é muito bem retratado nos dois filmes que irei analisar em breve — que se estenderia até a assinatura dos Acordos de Genebra em julho de 1954 (LIEN, SHARROCK, 2014; ROBIC-DIAZ, 2015).

A principal tática de guerra do Việt Minh consistiu nas contínuas invasões e sabotagens de bases militares e instituições francesas, seja isolando-as, destruindo-as (quando possível) ou cortando suas redes de abastecimento com ajuda soviética e chinesa, uma vez que a Guerra de Resistência Antifrancesa está inserida no contexto da Guerra Fria; contexto o qual também foi aproveitado pela França. Em 1950, como parte da *Union française*, a versão republicana do antigo sistema colonial imperial, três Estados Associados são sancionados, com o reconhecimento dos Estados Unidos e do Reino Unido, como uma solução para o conflito: Laos, Cambodja e o Estado do Vietnã, este sendo “governado” pelo Imperador Bảo

¹⁸ Para a resistência, não há dúvidas de que a guerra começa em 1946, entretanto há historiadores que defendem que a Primeira Guerra da Indochina iniciou com o desembarque em 1945 das tropas do general Leclerc na Indochina (ROBIC-DIAZ, 2015).

¹⁹ Entretanto, é importante destacar que, como argumenta Vu Hong Lien e Peter D. Sharrock, “[f]or many Vietnamese, the seven years between the renewed anti-French resistance and the signing of the Geneva Accords of 1954 was a time of extreme hardship and confusing loyalty. The call to arms by the government of Hồ Chí Minh on 19 December 1946 was answered by many Vietnamese, but not all.” (LIEN, SHARROCK, 2014, p. 191). Tradução livre para o português: “Para muitos vietnamitas, os sete anos que decorreram entre o novo período da resistência antifrancesa e a assinatura dos Acordos de Genebra de 1954 foram um período de extrema dificuldade e de lealdade confusa. O apelo às armas lançado pelo governo de Hồ Chí Minh em 19 de dezembro de 1946 foi respondido por muitos vietnamitas, mas não por todos.”

Đai. Por outro lado, também em 1950, União Soviética e China reconhecem, como único governo vietnamita, a República Democrática do Việt Nam (LIEN, SHARROCK, 2014). Porém, como sabemos, a França sai derrotada desta guerra e seu declínio começa em 1953 (LIEN, SHARROCK, 2014).

Việt Minh junta esforços com Pathet Lao, movimento revolucionário laosiano, em 1953 para lançar uma ofensiva em uma área de montanhas conhecida como Điện Biên Phủ; até o início de 1954 a região permanecia sob controle dos revolucionários. Em uma tentativa de recuperar as montanhas, numa batalha que ficou conhecida pelo nome da região, a França enviou tropas, tanques e aviões, mas a geografia e o contingente revolucionário, ao menos três vezes maior que o francês, deram a vitória à resistência comunista asiática e resultaram em uma humilhação histórica do colonizador (LIEN, SHARROCK, 2014). Em maio do mesmo ano, começam as discussões na Conferência de Genebra, a qual também tinha como objetivo resolver a questão das Coreias, e em julho, oficialmente, a guerra é cessada e a soberania da região é garantida (LIEN, SHARROCK, 2014; ROBIC-DIAZ, 2015).

Pelo lado do colonizador, é necessário tecer alguns breves comentários, antes de passarmos para a próxima seção. A França, com o tempo, em sua perspectiva, aprendeu a não se importar muito com as causas ou com o próprio desenrolar de uma guerra vista como retrógrada — e, de certo modo, humilhante para o país (ROBIC-DIAZ, 2019). Ou seja, esta não foi uma guerra com grande engajamento civil, o que leva a Guerra de Resistência Antifrancesa/Primeira Guerra da Indochina, na França, também ser referenciada comumente como Guerra Esquecida (ROBIC-DIAZ, 2015). A suposta falta de importância acabou refletindo desde a composição do *Corps Expéditionnaire Français d'Extrême-Orient* (CEFEO) — formado apenas por militares de carreira e voluntários —, até na memória coletiva francesa sobre a guerra (ROBIC-DIAZ, 2015).

Há outras justificativas externas ao conflito, que podem explicar o desinteresse e a derrota francesa nos seus domínios do Sudeste Asiático: o país foi destruído durante a Segunda Guerra Mundial e precisava se reerguer, além de estar sofrendo com a ameaça de outras guerras começarem a estourar em seus domínios coloniais com maior proximidade geográfica, como, por exemplo, a Argélia que declara guerra de libertação nacional em 1954 (HORNE, 2006). E nada disto tira os méritos da vitória da resistência.

Na próxima seção, um dos pontos que iremos explorar é justamente a falta da memória francesa, pois ela é imprescindível para entender a descolonização da *Indochine française*, mais especificamente a Guerra de Resistência Antifrancesa, através das câmeras francesas.

3. A DESCOLONIZAÇÃO PELAS LENTES FRANCESAS: UMA ANÁLISE DE NARRATIVAS CINEMATOGRÁFICAS

A Guerra de Resistência Antifrancesa caiu no esquecimento coletivo da França e este esquecimento refletiu diretamente na produção cinematográfica francesa sobre ela (ROBIC-DIAZ, 2015). Todavia, este esquecimento não é um mero déficit de memória, ele é uma mistura de um comportamento semiativo e semipassivo, resultado também de uma omissão consciente de quem sabe que poderia ter intervindo e feito algo diferente (RICOEUR, 2003). Outro reflexo no cinema neste contexto de déficit é uma maior liberdade, seja omitindo ou adicionando novos fatos, ou até mesmo alterando protagonistas de momentos marcantes da guerra (RICOEUR, 2003; ROBIC-DIAZ, 2015); assim, novas narrativas sobre a descolonização do Sudeste Asiático Continental pela são criadas e não necessariamente são verdadeiras.

Nas próximas páginas irei analisar com base nos critérios estabelecidos nos itens 1.1 e 1.2 duas obras importantes no retrato imediato após o final da Guerra de Resistência Antifrancesa. Dois filmes com a mesma temática, mas com construções e objetivos muito diferentes, *Patrouille de choc* de Claude Bernard-Aubert e *La 317e Section* de Pierre Schoendoerffer. Irei apresentar um pouco desses dois cineastas, vistos como os dois mais importantes quando o assunto é a descolonização da *Indochine française* e suas obras, as quais são constantemente comparadas (ROBIC-DIAZ, 2015). Ao final, vamos ter entendido um pouco como elas contribuíram para a formação de uma narrativa sobre a descolonização do Sudeste Ásiatico Continental e, consequentemente, para a memória do período em questão.

3.1 *Patrouille de choc*, por Claude Bernard-Aubert

Notícias do mundo: no esporte, após um jogo entusiasmado contra a Suíça, o Canadá é campeão mundial de hóquei no gelo; em fatos diversos, em Nova Iorque, é iniciada mais uma seção da Organização das Nações Unidas para discutir os problemas atuais; na Guerra da Indochina, é só mais um dia de luta entre os franceses e o Vietnã, embora as coisas pareçam um pouco mais tranquilas.

Em um posto remoto, isolado em Luc-Dao, o Lieutenant Perrin e sua tropa, no auge da Primeira Guerra da Indochina, se dedicam a construir uma relação harmoniosamente com a população local; essa relação vai se desenvolvendo e se fortalecendo ao longo do tempo através de diversas construções no povoado coordenadas pelos franceses, como a de um armazém, de uma ponte e de uma escola, onde um francês irá lecionar para as crianças locais, mas também através promoção de grandes festividades. Entretanto, a paz começa a ser ameaçada quando soldados do Vietnã começam a se infiltrar no posto, promovendo sabotagens e ameaças, matando soldados e destruindo construções com o objetivo de promover o terror e preparar sua ofensiva final. Em determinada noite, com o posto já fragilizado, a resistência Vietnã lança um ataque massivo e violento, deixando apenas cinco sobreviventes; é o fim de Luc-Dao. Este é o enredo de *Patrouille de choc*, filme de estreia do diretor Claude Ogré.

Claude Ogré, também conhecido como Claude Bernard durante sua estadia na Indochina e como Claude Bernard-Aubert em todos os seus trabalhos pós-1956, se alistou voluntariamente para servir na Primeira Guerra da Indochina por, em suas palavras, acreditar que aquela poderia ser sua última chance de fazer cinema²⁰ (ROBIC-DIAZ, 2015). Ele começa servindo em 1949 na *Radio France-Hanoï*, mas com o fechamento da estação, pede

²⁰ A biografia de Claude Bernard-Aubert presente no livro de Delphine Robic-Diaz foi elaborada a partir de relatos do diretor e, portanto, não conta com o rigor investigativo e convencional de uma biografia. Foi o único material acadêmico encontrado sobre a vida do diretor.

para se juntar ao *Bataillon de Marche Indochinois* (BMI) — sua primeira experiência desde sua chegada ao Sudeste Asiático em um batalhão de combate (ROBIC-DIAZ, 2015). Liderado pelo Général Jean de Lattre de Tassigny, o BMI é enviado no final de 1950 para Saïgon onde, dispendo de poderes e recursos, abre uma nova estação de rádio, a *Radio Hirondelle*; pela sua experiência, Bernard-Aubert é convidado para trabalhar nela e por lá permanece até 1952, quando seu período de serviço se encerra (ROBIC-DIAZ, 2015).

Claude retorna à França, sem ainda ter tido a oportunidade de fazer cinema, e tem a sua primeira experiência profissional com o audiovisual como operador de câmera em *Le Courier de l'Ouest* (ROBIC-DIAZ, 2015). Entretanto, após apenas seis meses de sua volta ao seu país, o exército francês lhe oferece a *oportunidade* de retornar ao Sudeste Asiático Continental; oportunidade que é aceita, mas com a promessa de que ele poderia trabalhar com aquilo que desejava: o cinema (ou telejornais) (ROBIC-DIAZ, 2015). De volta a *Indochine française*, Bernard-Aubert passa a registrar em vídeo o dia-a-dia das tropas francesas e a fazer reportagens em geral sobre a guerra; pelos seus trabalhos, é condecorado com a *Croix de Guerre* (ROBIC-DIAZ, 2015) Retorna definitivamente para a Europa com a derrota francesa e a assinatura dos Acordos de Genebra em 1954 (ROBIC-DIAZ, 2015).

A derrota da França para as resistências de Lao, Kămpŭchéa e Viêt Nam, além de catastrófica para o contexto da Guerra Fria, sendo, afinal, uma vitória do comunismo, foi humilhante, de modo que combatentes tentaram suavizar os acontecimentos através da publicação de memórias pessoais — e Claude Bernard-Aubert não queria ser apenas *mais um* e decide fazer um filme (ROBIC-DIAZ, 2015). Havia, contudo, dois problemas nessa ideia: ele não tinha contatos e nem dinheiro para produzir um filme (ROBIC-DIAZ, 2015). Seja pelo destino, pela coincidência ou simplesmente por algo da vida, em Paris, Bernard-Aubert encontra um conhecido de guerra que resolve financiar o que viria a ser o primeiro filme sobre a Guerra de Resistência Antifrancesa: *Patrouille de choc*.

Patrouille de choc foi lançado nos cinemas franceses em 1957, mas, antes disso, Claude Bernard-Aubert foi obrigado pelo governo francês a alterar o título inicial — *Patrouille sans espoir* (“Patrulha sem esperança”) — e realizar cortes nas cenas finais (PATROUILLE, 1957; ROBIC-DIAZ, 2015). Na versão em que tive acesso e assisti, a primeira imagem que surge na tela é um pequeno informe sobre a censura, mas que, no meu caso, o filme a ser assistido está em sua forma original idealizada²¹; não encontrei a versão que foi aos cinemas franceses em 1957 e, portanto, não tive a oportunidade de comparar e analisar as diferenças entre as duas versões. Ganhador do *premier grand prix du référendum de Vichy 1957* (PATROUILLE, 1957), o filme, ambientado em 1950, isto é, no meio da guerra, apesar de não esconder o fracasso francês perante as tropas vietnamitas, carrega uma narrativa orientalista e irei analisá-lo, conforme os critérios estabelecidos, a seguir.

3.1.1 Perspectiva técnica

Como já contei, *Patrouille de choc* foi dirigido e idealizado por Claude Bernard-Aubert, que também é o roteirista; os diálogos são de autoria de Michel Tauriac e Jean-Claude Michel, a produção executiva é de José Colonna, a direção de fotografia é de Walter Wottitz, a trilha sonora é de Daniel White e a montagem final de Gabriel Rongier²² (PATROUILLE, 1957). Em resumo, não houve registro de qualquer participação direta de algum vietnamita na produção e direção geral da obra; o que temos é uma maioria europeia, com a exceção é José Colonna, um ex-soldado indiano e ex-companheiro de guerra de Bernard-Aubert (ROBIC-DIAZ, 2015).

²¹ O informe em questão é: “Claude Bernard-Aubert réalise en 1956 un film qu'il intitule *Patrouille sans espoir*. Ce titre ainsi que le montage final sont modifiés pour l'obtention du visa d'exploitation. Le film sort donc en salles sous un nouveau titre *Patrouille de choc* et avec une nouvelle fin qui dénature totalement le project initial. La version présentée rétablit le montage image et son original conçu par le réalisateur.” (PATROUILLE, 1957, 0:00:00 - 0:00:20).

Em tradução livre para o português: “Em 1956, Claude Bernard-Aubert realizou um filme intitulado *Patrouille sans espoir*. Este título e o corte final foram alterados para obter o visto de estreia nos cinemas. O filme foi então lançado nos cinemas com um novo título, *Patrouille de choc*, e com um novo final que alterou completamente o projeto original. A versão apresentada recupera a montagem original de imagem e som concebida pelo realizador.”

²² Para conferir mais informações técnicas sobre o filme, consulte o Apêndice C.

Colonna foi o principal financiador e responsável pela concretização do filme, pois, apesar de já ser um homem rico, viu sua riqueza se multiplicar durante sua passagem pela *Indochine française* e, agora na França, precisava de um meio para lavar o dinheiro adquirido por meio do *trafic des piastres*²³ (ROBIC-DIAZ, 2015). Desta história, surge uma referência ao longo do filme, que pode ou não ser interpretada como uma crítica à origem de seu financiamento, na minutagem entre 0:57:58 e 0:58:00, em que um soldado francês está lendo um jornal e a manchete é “*Le trafic de piastre*”. Entre outras palavras, o filme já nasce um tanto problemático.

Quando passamos para os atores, é importante ressaltar que a grande maioria do elenco não era profissional, com exceção de Alain Bouvette, que interpreta Janin. Entre os outros atores identificados, temos Jean Pontoizeau interpretando o *Lieutenant Perrin*, Maurice Vilbesset como Magnan, André Bigorgne dando vida ao radialista, Ha-Minh-Tai como Lé-Van e Mlle Vu-Thi-Ninh interpretando Minh; outro ponto a ser destacado é que o filme foi gravado com equipamento abandonado pelo exército francês, de modo que a precariedade fez com que a obra fosse conduzida por um narrador e que os diálogos fossem breves e dublados, ou seja, isto implica que as vozes dos atores não necessariamente são deles (MONTBRIAND, 1961). Entretanto, aqui já observamos uma grande diferença em relação à produção e à direção: temos atores (com nomes) vietnamitas, além de figurantes. Bernard-Aubert também faz outra escolha artística muito interessante: as locações do filme são no sul do Viet Nam²⁴ (MONTBRIAND, 1961; ROBIC-DIAZ, 2019), na recém-reformulada República alinhada

²³ Piastre foi a moeda oficial da *Indochine française* emitida pelo *Banque de l'Indochine*. Em 1945, sua taxa de câmbio, nas transações entre o Sudeste Asiático Continental e a França, foi fixada pelo governo francês em 1 piastre para 17 francos, sendo que nos mercados locais a conversão correspondia a somente 10 francos. Neste cenário, portanto, em uma transferência para a metrópole, o Tesouro Francês pagava a diferença; isto é, numa transação, que precisava ser justificada — prática que não impedia corrupção, *le trafic de piastre* — existia a possibilidade de você conseguir dobrar o seu dinheiro com recursos provenientes de impostos recolhidos pela França (BODARD, 1997)

²⁴ Claude Bernard-Aubert conta que um mês após encontrar por acaso em um café parisiense José Colonna e aproveitar a oportunidade de contar suas pretensões em realizar um filme sobre a Primeira Guerra da Indochina para ele, ambos estavam juntos no Sul do Viet Nam procurando possíveis locações que pudessem utilizar (ROBIC-DIAZ, 2015).

com o bloco capitalista. Em relação às questões de direção de arte, o filme não conta com um diretor para tal e nenhum aspecto no cenário ou figurino foi escancaradamente orientalista ou reforçou estereótipos racistas.

Sucintamente, quanto à perspectiva técnica, dois pontos se destacam: a falta de envolvimento vietnamita na produção, o que é uma das justificativas do tom eurocêntrico e orientalista da narrativa que irei detalhar a seguir, e a busca pela verossimilhança na escolha dos atores e das locações.

3.1.2 Perspectiva narrativa

A construção da narrativa de *Patrouille de choc* traz muito em si o trabalho — e referências a ele — que seu idealizador Claude Bernard-Aubert exerceu em seu tempo de *Indochine française*. O início do filme (0:00:38 - 0:01:31), com as notícias do mundo, reflete quando, ainda em Hanói, foi incentivado em seu tempo de rádio a trazer assuntos que não se restringiam apenas à guerra (ROBIC-DIAZ, 2015); as imagens, sobre o cotidiano das tropas francesas em uma vida um tanto pacata (0:11:34 - 0:14:00) — o que também pode ser fruto da falta de equipamento técnico, reflete sua ocupação na sua segunda passagem pela *Indochine français*. Claude viveu por muitos anos a Guerra de Resistência Antifrancesa, mas diferente de Pierre Schoendoerffer, como irei falar mais para frente, seu foco não parece ser a reconstrução de sua memória.

O protagonismo do filme de Bernard-Aubert é sem dúvidas do *Lieutenant Perrin* (dublado por Jean-Claude Michel), uma vez que é ele quem narra e nos conduz pela história. Em questão de coadjuvantes, temos outros franceses e uma minoria vietnamita e, quando falamos de figurantes, certamente os vietnamitas se destacam. Em partes, isto acontece pois temos um enredo construído em torno de uma tropa francesa, mais especificamente de um narrador francês, de tal modo que esta alocação de posições na história é esperada e não

chama muito atenção; o que realmente se destaca no filme é como Claude Bernard-Aubert retrata as relações colonizador-colonizado a partir de dois polos opostos — os amigos, *os franceses*, e os inimigos, *o Viêt Minh* — que irei explorar a seguir.

Nos dois primeiros terços do filme, assistimos à vida de uma pequena tropa de um posto isolado, como já comentei anteriormente, que aos poucos vai construindo relações harmoniosas com um vilarejo próximo, primeiramente com visitas e depois com troca de favores. Acompanhamos os soldados franceses organizarem a construção de um armazém, de uma ponte e de uma escola, além da promoção de festividades junto à comunidade — como a inauguração oficial das obras (0:51:03 - 0:54:32) e um casamento de dois vietnamitas sob as bênçãos da Igreja Católica (0:55:01 - 0:55:43). Mas na transição entre o segundo terço para o terço final, o inimigo começa a dar as caras e a sabotar essa toda essa harmonia construída, destruindo as obras e matando soldados, até que numa investida final destrói e mata quase todos do posto de Luc-Dao (1:16:40 - 1:26:37). O Viêt Minh, isto é, os revolucionários em busca de sua independência na narrativa exercem o papel de vilões, não passam de vultos que vez ou outra dão as caras assombrando ou trazendo a destruição por ciúmes do relacionamento dos franceses com a comunidade local (1:02:57 - 1:03:17). Entretanto, esta é somente uma relação entre colonizador-colonizado que chama atenção no filme.

Após terminada a construção da escola, nos deparamos com uma cena que de um professor negro lecionando para crianças vietnamitas — a educação promovida na *Indochine française* foi uma política do governo colonial muito forte (LIEN, SHARROCK, 2014) — sobre a história dos seus antepassados gauleses de cabelos loiros e olhos azuis (0:41:16 - 0:41:47), o que definitivamente, embora o filme seja preto e branco, não refletia a imagem de ninguém ali. A cena pode ser lida como um retrato da educação colonial francesa — para qual a metrópole destinou muitos recursos financeiros desde o início da ocupação territorial — (LIEN, SHARROCK, 2014; ROBIC-DIAZ, 2015) sob uma perspectiva crítica, embora

esta perspectiva possa vir a deixar escapar que o ensino do francês que também era o objetivo daquela aula. A língua francesa, inclusive, é predominante na narrativa e com certa naturalidade, apesar de, nas primeiras sabotagens realizadas pelo Việt Minh, aparecerem, com grande destaque, cartazes escritos tanto em francês, quanto em vietnamita (1:09:51 - 1:10:02).

Sobre as incorporações culturais, para além do idioma e do ensino escolar, podemos observá-las mais claramente em três momentos distintos. O primeiro deles é relativo aos hábitos alimentares, tanto em questão de tipo de alimento, como no consumo deles; no início do filme, à exemplo, vemos o *Lieutenant Perrin* e Janin fazendo uma refeição utilizando louças vietnamitas e hashis (đũa, em vietnamita) (0:13:09 - 0:14:23). O segundo consiste na já citada festa de inauguração das obras, em que assistimos, além de uma alimentação local, uma dança do dragão e ouvimos músicas tradicionais em um ambiente amplamente compartilhado entre franceses e vietnamitas (0:51:03 - 0:54:32). O último desses momentos, também já citado, trata-se de um casamento de dois vietnamitas, numa Igreja Católica, celebrada por um padre vietnamita — e aqui é importante lembrar que, já nesta época, o número de professantes da fé católica no Việt Nam era mínimo (PHAN, 2012).

O que temos na obra de Bernard-Aubert, em suma, trata-se de uma história com alto teor Orientalista, que cria uma narrativa onde os franceses são vítimas, empurrando para baixo do tapete toda a violência da colonização; e os Việt Minh, que estão lutando pela suas liberdades, são engolidos por todo esse falso vitimismo. O filme de Claude Bernard-Aubert pode ser lido como uma obra que sustenta o discurso de legitimidade do poder de dominação da França na região e a posição de subalternidade do Sudeste Asiático Continental, uma narrativa que tenta invalidar a luta de resistência. *Patrouille de choc*, por estes motivos, pode ser interpretada como propaganda colonial pró-França, uma manifestação artística que trabalha sob uma visão distorcida da descolonização do Sudeste Asiático Continental numa

tentativa de esconder a vergonha da derrota francesa; narrativa semelhante a dos livros de ex-combatentes que levaram Bernard-Aubert a fazer um filme ao invés de escrever.

3.2 *La 317e Section*, por Pierre Schoendoerffer

É 4 maio de 1954. Em Genebra, diplomatas negociam um fim para a Guerra da Indochina, já em seu sétimo ano. Em Điện Biên Phủ, as tropas coloniais francesas estão sendo derrotadas pelos soldados revolucionários do Việt Minh em uma última grande batalha. Enquanto isso, o 317º Pelotão francês, estacionado no remoto posto de Luong Ba, no Lao, próximo à fronteira de Tonkin, é ordenado pelo quartel-general a destruir suas instalações e recuar para Tao-Tsai no Kampuchéa, 150 km ao sul. Liderados pelo *Sous-Lieutenant* Torrens e pelo experiente *Adjudant* Willsdorf, o 317º Pelotão francês enfrentará a escassez de alimentos, a selva hostil, doenças, mortes e o Việt Minh em sua jornada para, no final, apenas se tornar uma vaga lembrança da guerra. “Il est 15 heures trente, le lundi 10 Mai 1954. La 317ème section n’existe plus”²⁵ (LA 317ÈME, 1965, 1:30:25 à 1:30:32). Este é o enredo de *La 317e Section*, um filme assinado por Pierre Schoendoerffer e inspirado numa obra de mesmo nome do diretor (ROBIC-DIZ, 2015).

Pierre Schoendoerffer, de família alsaciana e protestante, cresceu apaixonado por aventuras de bravos heróis e também pelo mar, paixão que o levou a embarcar aos 19 anos, em 1947, em um navio rumo ao Mar do Norte (CHÉRON, 2012). Mas viver aventuras não era o suficiente para o espírito artístico vivo dentro de Pierre, ele sentia a necessidade de criá-las; e foi dentro daquele navio no que ele decidiu que precisava de outro modo para criar suas narrativas artísticas, resolveu que iria se aventurar pela sétima arte: o cinema (CHÉRON, 2012; ROBIC-DIAZ, 2015)

²⁵ Tradução livre para o português: “São 15h30 de uma segunda-feira, 10 de maio de 1954. O 317º Pelotão já não existe mais”.

Em terra firme, no ano de 1951, Schoendoerffer, já um pouco desiludido com o mundo do cinema, se deparou em um jornal com uma homenagem à um *soldat de l'image* morto na *Indochine française* e teve uma epifania: aquela poderia ser sua última chance de fazer cinema (ROBIC DIAZ, 2015). Com essa ideia em mente, conseguiu um trabalho em uma loja de câmeras, onde trabalhou por duas semanas tentando aprender a manuseá-las antes de se voluntariar para servir no outro lado do mundo (ROBIC DIAZ, 2015). Pierre estava longe de ser o melhor operador de câmera, mas sua curta experiência na loja foi o suficiente para ser enviado para o Sudeste Asiático para trabalhar como um *soldat de l'image*, pois, àquela altura da guerra, o número de voluntários já estava muito baixo (ROBIC DIAZ, 2015.; CHÉRON, 2012).

O diretor francês chega à *Indochine française* em 1952, isto é, a dois anos do fim do conflito, para servir no *Corps Expéditionnaire Français d'Extrême-Orient* (ROBIC-DIAZ, 2015). Em sua breve vivência, nas palavras do próprio Pierre Schoendoerffer:

“J’étais caporal, puis caporal-chef. J’ai fréquenté l’empereur Bao Dai [...] J’ai également été amené à côtoyer deux rois, Norodom Sihanouk et Sisavang Vong, deux généraux, Salan et Navarre, plusieurs ministres, et les soldats du contingent avec lesquels je partageais tout y compris les blessures. À Dien Bien Phu, j’ai été fait prisonnier, j’ai connu la misère de l’homme, les trois quarts de mes camarades sont morts et pour cela je reste à jamais leur débiteur. Voilà le bilan de mes trois ans en Indochine. À cette époque, j’ai reçu plus que je n’ai donné, et je jugeais nécessaire de renvoyer un écho, c’est la raison de mon œuvre”²⁶ (apud ROBIC-DIAZ, 2015. p.22).

La 317e Section, lançado em 1965, é o terceiro filme, mas o primeiro de grande sucesso, de Pierre, que rende a ele um dos principais prêmios do Festival de Cinema de Cannes (CHÉRON, 2012). O cineasta produziu diversos filmes sobre os conflitos do Sudeste Asiático, foi ganhador de um Oscar, além de diversos outros prêmios, e foi eleito para a Académie des Beaux-Arts do Institut de France (CHÉRON, 2012). Pierre Schoendoerffer

²⁶ Em tradução livre para o português: “Eu era um cabo, depois um cabo-mestre. Conheci o imperador Bao Dai [...] Conheci também dois reis, Norodom Sihanouk e Sisavang Vong, dois generais, Salan e Navarre, vários ministros e os soldados do contingente com quem compartilhei tudo, inclusive ferimentos. Em Dien Bien Phu, fui feito prisioneiro, vivenciei a miséria humana, três quartos dos meus companheiros morreram e, por isso, fico eternamente em dívida com eles. Essa é a soma total de meus três anos na Indochina. Durante esse tempo, recebi mais do que dei, e senti que era necessário enviar um eco, esse é o motivo do meu trabalho”.

assina o prólogo do livro, de 2015, “*La guerre d’Indochine dans le cinéma français: images d’un trou mémoire*”, da historiadora francesa Delphine Robic-Diaz, em que deixa registrado a frase que inspira o título do meu trabalho, “Il était une fois, de l’autre côté de la terre, une guerre d’Indochine. Très loin dans l’espace, très loin dans le temps” (ROBIC-DIAZ, 2015, p.8)²⁷.

Para a historiadora francesa, “Pierre Schoendoerffer pose son œuvre en médium historique ressuscitant le traumatisme de la défaite et de la honte” (ROBIC-DIAZ, 2015, p.38)²⁸. A seguir, irei analisar o terceiro filme do cineasta sobre a Guerra de Resistência Antifrancesa e buscar entender o seu papel na criação de uma narrativa nacional sobre a descolonização do Sudeste Asiático Continental, em um contexto da falta de memória (cinematográfica) sobre o tema.

3.2.1 Perspectiva técnica

Assim como Claude Bernard-Aubert, Pierre Schoendoerffer foi diretor e roteirista de sua obra, com a diferença que também foi o responsável pelos diálogos de seu filme; a produção, respectivamente, executiva e estrangeira de *La 317e Section* é da dupla Georges de Beauregard e Benito Perojo, em vista que é uma obra de dupla nacionalidade, a direção de fotografia é de Raoul Coutard, a mixagem é de Jean Nény e a trilha sonora, de Pierre Jansen, e a montagem final foi responsabilidade de Armand Psenny²⁹ (LA 317E, 1965). Mais uma vez, na produção e direção geral, não há participação nos grandes cargos de vietnamitas, laosianos ou cambodianos, o que temos novamente é uma equipe majoritariamente europeia; entretanto há dois aspectos, que os créditos do filme nos revelam, na produção da obra que precisamos levar em consideração.

²⁷ Em tradução livre para o português: “Era uma vez, do outro lado do mundo, uma guerra na Indochina. Muito longe no espaço, muito longe no tempo”.

²⁸ Em tradução livre para o português: “Pierre Schoendoerffer utiliza a sua obra como um meio histórico para reavivar o trauma da derrota e da vergonha”.

²⁹ Para conferir mais informações técnicas sobre o filme, consulte o Apêndice D.

O primeiro desses aspectos é que o filme foi realizado com o apoio das Forças Armadas Reais do Kămpuchéa e este apoio foi fruto da relação pessoal do rei Norodom Sihanouk com Pierre, pois, como já mencionei, na primeira passagem de Schoendoerffer pelo Sudeste Asiático Continental, os dois haviam se encontrado (CHÉRON, 2012). O segundo aspecto consiste que *La 317e Section* possuiu um conselheiro técnico: o diretor de cinema — e também ator do filme — Boramy Tioulong, além de ter contado com o trabalho de outros cambodjanos creditados em cargos menores, como na captação de som; outro possível fruto da relação do diretor com o rei (CHÉRON, 2012; LA 137E, 1965). Ou seja, a narrativa final, embora gerida em sua maioria por franceses e/ou europeus, ela também tem percepções/visões artísticas e técnicas cambodianas.

Ainda sobre as relações entre o cineasta Pierre Schoendoerffer e o rei Norodom Sihanouk, as locações do filme aconteceram, também com o apoio do rei, no norte do Kămpuchéa, perto da fronteira com o Viêt Nam, que estava em guerra com os Estados Unidos (CHÉRON, 2012). Há relatos de que, inclusive, de algumas locações de *La 317e Section*, era possível ver aviões de guerra estadunidenses bombardeando o país vizinho (CHÉRON, 2012).

Como esperado, o elenco também seguiu os esforços da inclusão de cambodianos seja no elenco principal, seja no elenco de figurantes, mas irei discutir sobre o protagonismo e participação na subseção seguinte. Assim, Jacques Perrin vive o *Sous-Lieutenant Torrens*, Bruno Cremer dá vida ao *Adjudant Willsdorff*, o *Sergent Roudier* é interpretado por Pierre Fabre, enquanto o *Caporal Perrin*, por Manuel Zarzo e o *Sergent Supplétif Ba Kut*, por Boramy Tioulong.

Em questões sobre a direção de arte, outra vez não há um profissional exclusivo para a área, ficando a cargo das decisões artísticas principalmente do diretor geral, isto é, de Pierre

que trouxe ao seu trabalho todas suas memórias e experiências em Điện Biên Phủ e a busca pelo realismo foi imprescindível (CHÉRON, 2012). Schoendoerffer queria aproximar ao máximo sua obra do que ele viveu — o que também é uma explicação para as suas escolhas de equipe, elenco e locações —, então escolheu imergir seus atores em uma vida de combate e pobreza (CHÉRON, 2012). Os atores caminhavam quilômetros por dia na selva, tinham uma alimentação precária e dormiam no chão em barracas — em determinado momento, soldados cambodjanos foram incorporados ao elenco coadjuvante (CHÉRON, 2012). Outra decisão que influenciou nos rumos do trabalho: a gravação em ordem cronológica das cenas, para que o cansaço e o desgaste dos atores fossem captados ao longo da narrativa (CHÉRON, 2012).

Sob a perspectiva técnica, sinteticamente, há um notável esforço para que a narrativa seja construída com o maior grau de verossimilhança, ela tenta por si só ser minimamente inclusiva, dado o trabalho realizado entre franceses e asiáticos, e não apresenta um alto teor de violência no que concerne à estrutura, ou seja, à produção. A seguir iremos investigar se esse esforço é refletido sob a perspectiva narrativa.

3.2.2 Perspectiva narrativa

La 317e Section é uma história sobre o fracasso francês, mas também sobre a memória de guerra de Pierre Schoendoerffer e uma obra que busca não reproduzir clichês como *Patrouille de choc*, nas palavras do próprio cineasta (CHÉRON, 2012). E, de fato, o que temos em *La 317e Section* é muito diferente do que encontramos no filme de Claude Bernard-Aubert, embora existam semelhanças.

O filme de Schoendoerffer, como já contado, narra a história de um pelotão francês em retirada no contexto da batalha de Điện Biên Phủ e se concentra principalmente em seis personagens — *Sous-Lieutenant* Torrens, *Adjudant* Willsdorff, *Sergent* Roudier, *Caporal*

Perrin e *Sergent Supplétif Ba Kut* —, dos quais temos um de origem cambodjana. A construção da narrativa, e consequentemente a de seus personagens, se faz coerente ao que se propõe, pois, por contar a história do lado francês, é compreensível que haja um maior protagonismo francês e uma maior figuração cambodjana; só que há outro fator decisivo: a memória de Pierre, o qual constrói seus personagens com base em soldados que conheceu ao longo de sua vida (CHÉRON, 2012). À exemplo, temos o *Adjudant Willsdorff*, um soldado experiente, nascido na Alsácia, região anexada pelo Terceiro Reich Alemão, recrutado à força para servir na *Wehrmacht*, tal como um dos primos de Schoendoerffer; inclusive, um dos grandes suspense do filme é se de fato Willsdorff foi obrigado ou não a servir junto às forças militares nazistas. Ainda sobre os personagens, entendendo que quando um artista expõe sua obra ela está sujeita a múltiplas interpretações, vejo um sétimo personagem no filme: a selva que os soldados precisam enfrentar para chegar ao seu destino final.

A selva em *La 317e Section* desempenha um papel importante e de protagonismo no enredo, pois ela impõe dificuldades na jornada de nossos soldados do *Corps Expéditionnaire Français d'Extrême-Orient*, os quais pouco têm conhecimento sobre a região em comparação às forças do Viet Minh. Aqui vale lembrar que, como já abordado durante a contextualização histórica sobre a descolonização, a questão da falta de conhecimento do território foi um dos pilares fundamentais da derrota francesa em Điện Biên Phủ; e este desconhecimento é muito bem e sutilmente explorado no enredo do filme, como na cena que o *Sergent Roudier* é atingido durante um tiroteio, já que o 317º Pelotão não tem visibilidade de seu inimigo (0:13:14 - 0:13:50).

Um outro ponto importante a ser destacado na análise da perspectiva narrativa é a relação colonizador-colonizado. Como também já mencionado na parte histórica, no ato da declaração da Guerra de Resistência Antifrancesa, houve uma divisão de lealdade de vietnamitas, cambodianos e laosianos entre a resistência e a França. Esta divisão é retratada

no filme através da grande presença no *Corps Expéditionnaire Français d'Extrême-Orient* de cambodjanos, sendo um deles exercendo papel de protagonista. Entretanto, lealdade não é sinônimo de igualdade, pois em inúmeras cenas podemos observar que, a exemplo, o tratamento médico é sempre priorizado para franceses em detrimento aos cambodjanos e, novamente, a cena de Roudier sendo ferido é uma ótima ilustração, pois outros soldados também são atingidos, mas o socorro vem tardiamente a eles — aqui uma vida em especial parece ser mais importante. Essa manifestação desigual de tratamento também é retratada nos em duas mortes no filme; a primeira delas é de Pha Long, o qual recebe um funeral breve com honras militares, reconhecimento de bom soldado e um discurso de Torrens feito pela mera obrigação de seu cargo, já que é breve e apático³⁰ (0:36:41 - 0:37:01); a segunda é de Roudier, que, embora tenha o seu corpo explodido por uma granada de Willsdorf, contra a vontade da maioria, para que vestígios não sejam encontrados pelo Vietnã, ganha muito mais tempo de cena, comoção francesa e repercussão sobre sua morte, que é retratada como uma grande perda do pelotão demonstrada pelo luto dos personagens (0:47:21 - 0:53:37).

Outro ponto importante nessa relação colonizador-colonizado, ainda intrínseca aos leais, é sobre a comunicação. Diferente de *Patrouille de choc*, que conta com poucos diálogos, *La 317e Section* é um filme com muitas falas, de tal modo que como os personagens se comunicam recorrentemente é de suma importância para a sua análise. Em geral, os personagens se comunicam em francês, todavia não é uma comunicação limpa e perfeita, como a transcrição a seguir ilustra:

“[TORRENS] (O Supplétif se aproxima e se ajoelha no chão perto do Lieutenant). ‘Tu vas filer jusqu'à la forêt; là, en bas. Quand l'reste de la colonne va arriver, tu leur interdit d'monter jusqu'ici par la crête. Vu? Tu leur dit d'passer par le flanc gauche.’
[CAMBODGIEN] ‘Oui, Chef.’

³⁰Transcrição do discurso de Torrens no funeral de Pha Long: “Pha Long... qui repose ici, était un bon soldat; nous ne l'oublierons pas. Voilà. Faites reposer les armes, départ dans cinq minutes” (LA 317E, 1965, 0:36:41 - 0:37:01).

Em tradução livre para o português: “Pha Long... que está aqui deitado, era um bom soldado; não vamos o esquecer. É tudo. Descansem as vossas armas e partam dentro de cinco minutos”.

[TORRENS] (Com tom um pouco preocupado) ‘Oui; mais t’as compris au moins?’
 [CAMBODGIEN] ‘Oui, Chef!’
 [TORRENS] ‘Qu’est-ce que t’as compris?’
 [CAMBODGIEN] ‘Quand Camarades venir, pas m’yen passer là, m’yen passer là.’ (apontando com o dedo para o flanco esquerdo)
 [TORRENS] ‘Bon, ben très bien; exécution.’ (Sai o Supplétif) ‘Et pas sur la crête, hein, abruti’.”³¹(LA 317E, 1965, 0:24:12 - 0:24:40)

Quando o assunto é a representação da resistência, do Việt Minh, há uma curta fala simbólica pedindo para que seus irmão cambodianos se rendam e abandonem os franceses logo no início do filme (0:17:12 - 0:18:00); porém, em geral, o Việt Minh são postos na narrativa como uma grande força quase invisível que aos poucos vai dando um fim ao 317º Pelotão, o que é coerente com o enredo.

Em um último ponto de análise acerca da perspectiva narrativa, temos a incorporação cultural de cambodianos e franceses para além da linguagem. Ao longo do filme, vemos em diversos momentos os soldados franceses do 317º Pelotão consumindo chá e arroz, mas não há muitos indícios de incorporação, mesmo que devido à necessidade, de hábitos e comportamentos cambodianos. Do outro lado, também não há fortes indícios, em vista do cenário de guerra que Pierre Schoendoerffer tenta criar; diferentemente do que temos no filme de Claude Bernard-Aubert. Entretanto há uma cena muito interessante sobre resquícios da ocupação japonesa na região, mais especificamente sobre o uso do ópio para alívio de dores, em que um cidadão local oferece a substância para Roudier na noite anterior à sua morte (0:43:32 - 0:45:10).

³¹ Em tradução livre para o português:

“[TORRENS] (O Supplétif se aproxima e se ajoelha no chão perto do Tenente). Vocês vão até a floresta, lá embaixo. Quando o resto da tropa chegar, não os deixem vir aqui para cima, junto à crista. Okay? Diga a eles para irem pelo flanco esquerdo.
 [CAMBODJANO] Sim, Chefe.
 [TORRENS] (Com tom um pouco preocupado) 'Sim; mas você entendeu pelo menos?
 [CAMBODJANO] 'Sim, Chefe!
 [TORRENS] 'O que é que entendeu?
 [CAMBODJANO] 'Quando camaradas vier, não vá lá, vá lá' (apontando com o dedo para o flanco esquerdo)
 (Sai o Supplétif) 'E não no cume, oh, idiota'.”

Em resumo, *La 317e Section* é um filme que tenta contar por meio de um pequeno recorte o que foi a descolonização francesa do Sudeste Asiático Continental, sob a perspectiva francesa. Não é um filme com um grande teor Orientalista, como *Patrouille de choc* que traça um enredo sob a perspectiva de uma França boa e amiga, mas sim um filme que reproduz muito naturalmente dentro de sua história as posições de poder consolidadas pela colonização, desde o uso da língua francesa até o grau de superioridade do francês perante os demais. *La 317e Section* traz à tona a vergonha francesa e a decadência de suas tropas vencidas pelo Việt Minh e pela geografia. Sob o olhar e com base nas memórias de um ex-combatente francês, a obra é rica em suas referências históricas como comentei e, na medida do possível, conserva e produz uma memória sobre a guerra esquecida poucos anos após o seu término.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo das últimas páginas, busquei analisar como cineastas franceses retrataram em obras reconhecidas produzidas entre 1955 e 1969 narram a descolonização da *Indochine française* e em que medida essas narrativas são orientalistas. Mas, como vimos, até eu chegar de fato na análise, um grande caminho foi percorrido, o qual será relembrado a seguir.

Em um primeiro momento, contei um pouco sobre os desafios e sobre as dificuldades na seleção das obras que seriam analisadas, sobre a falta de acessibilidade de materiais, além das diversas barreiras linguísticas encontradas; em resumo, fiz um relato (muito) pessoal sobre os fatores que tiveram um papel importante no traçado final deste trabalho. O exercício de contar o processo de forma tão íntima foi importante por, principalmente, acreditar que o meu eu e o meu contexto são indissociáveis à minha produção científica; também, neste caso em específico, minhas dificuldades foram, inclusive, reflexos da falta de memória francesa sobre a descolonização da *Indochine française* que se revelou ao longo do processo.

Em seguida, em um segundo momento, me concentrei em fazer um breve contexto sobre a (des)colonização do Sudeste Asiático Continental, começando dos primeiros contatos de franceses na região até os Acordos de Genebra de 1954, os quais garantem formalmente a independência do Kämpuchéa, da República Democrática do Vietnã, do Lao e do Estado do Vietnã.

Em um terceiro momento, finalmente, são realizadas as análises de duas obras: *Patrouille de choc* de Claude Bernard-Aubert e *La 317e Section* de Pierre Schoendoerffer. Estas análises tiveram como base oito critérios divididos em duas perspectivas, sendo uma delas técnica e a outra narrativa; sob a perspectiva técnica foram utilizados quatro critérios — produção e direção geral, elenco, locações e direção de arte —, e sob a perspectiva narrativa,

os outros quatro — protagonismo, relações colonizador-colonizado, comunicação e incorporação cultural.

Em *Patrouille de choc*, sob a perspectiva técnica, dois pontos se sobressaem: a falta de envolvimento vietnamita na produção, ao mesmo tempo em que há um esforço em prol da verossimilhança na escolha dos atores e das locações. Já, sob a perspectiva narrativa, observei que a história criada por Bernard-Aubert está envolta de um alto teor Orientalista e trás à tona uma visão distorcida e um tanto mentirosa da descolonização do Sudeste Asiático Continental com o provável intuito de diminuir a vergonha francesa perante sua recém-derrota. Já em *La 317e Section*, em ambas as perspectivas foram notadas grandes diferenças em relação ao filme anterior. Sob a perspectiva técnica, observei em todos os aspectos analisados um notável esforço para que o filme seja construído com o maior grau de verossimilhança. Pela perspectiva narrativa, o filme de Pierre Schoendoerffer, em contraste com o de Bernard-Aubert, não se constrói em uma base sólida Orientalista, traz consigo referências históricas e, na medida do possível, conserva e produz uma memória sobre uma guerra dita esquecida.

Para além das análises realizadas, é importante destacar que este trabalho também trouxe à luz a falta de memória coletiva francesa sobre a Guerra de Resistência Antifrancesa, que para vietnamitas, laosianos e cambodjanos significou liberdade.

APÊNDICE A: PRIMEIRA LISTA DE FILMES

Filmes de ficção pré-1960:

1. *Le Rendez-vous des quais* (1955), por Paul Carpita (FRA) — greve em protesto à guerra
2. *Mort en fraude* (1957), por Marcel Camus (FRA) — filme de guerra
3. *Patrouille de choc* (1957), por Claude Bernard-Aubert (FRA) — filme de guerra
4. *La Rivière des trois jonques* (1957), por André Pergament (FRA) — filme de guerra
5. *This Angry Age* (1957), por René Clement (ITA/EUA) — filme não-de-guerra
6. *Les Aventuriers du Mékong* (1958), por Jean Bastia (FRA) — filme não-de-guerra

Filmes de ficção 1965 a 1969:

1. *Fort du fou* (1963), por Léo Joannon — filme de guerra (FRA/ITA)
2. *Les parias de la gloire* (1964), por Henri Decoin (FRA/ITA/ESP) — filme de guerra
3. *La 317ème Section* (1965), por Pierre Schoendoerffer — filme de guerra (FRA/ESP)
4. *Le facteur s'en va-t-en guerre* (1966), por Claude Bernard-Aubert — filme de guerra (FRA)

Filmes de ficção pós-1969:

1. *Charlie Bravo* (1980), por Claude Bernard-Aubert (FRA) — filme de guerra
2. *Poussière d'empire* (1983), por Lâm Lê (FRA) — filme de guerra
3. *L'Amant* (1992), por Jean-Jacques Annaud (FRA/RU/VNM) — filme não-de-guerra
4. *Diên Biên Phu* (1992), por Pierre Schoendoerffer (FRA/VNM) — filme de guerra
5. *Indochine* (1992), por Régis Wargnier (FRA) — guerra como pano de fundo
6. *L'odeur de la papaye verte* (1993), por Tranh Anh Hung (FRA/VNM) — filme não-de-guerra
7. *Un barrage contre le Pacifique* (2008), por Rithy Panh (FRA/CAM/BEL) — filme não-de-guerra
8. *Saïgon, l'été de nos 20 ans* (2011), por Philippe Venault (FRA) — (tele)filme de guerra
9. *Soldat blanc* (2014), por Erick Zonca (FRA) — (tele)filme de guerra
10. *Ciel Rouge* (2017), por Olivier Lorelle (FRA) — filme de guerra
11. *Les Confins du monde* (2018), por Guillaume Nicloux (FRA) — filme de guerra

Filmes de não-ficção (documentários):

1. *D'autres sont seuls au monde* (1953), por Claude Martin, René Vautier, Raymond Vogel (FRA)
2. *La Section Anderson* (1967), por Pierre Schoendoerffer (FRA)
3. *La République est morte à Diên Biên Phu* (1974), por Jean Lacouture, Philippe Devillers, Jérôme Kanapa (FRA)
4. *Le Silence des rizières* (2006), por Fleur Albert (FRA)
5. *J'ai tant aimé...* (2008), por Dalila Ennadre (FRA/MAR)
6. *Indochine, sur les traces d'une mère* (2010), por Idrissou Mora-Kpai (FRA/BEN/VNM)
7. *Pierre Schoendoerffer, la sentinelle de la mémoire* (2011), por Raphaël Millet (FRA)

APÊNDICE B: SEGUNDA LISTA DE FILMES

Filmes franceses de ficção de 1955 a 1969:

1. *Le Rendez-vous des quais* (1955), por Paul Carpita (FRA) — greve em protesto à guerra
2. *Mort en fraude* (1957), por Marcel Camus (FRA) — filme de guerra
3. *Patrouille de choc* (1957), por Claude Bernard-Aubert (FRA) — filme de guerra
4. *La Rivière des trois jonques* (1957), por André Pergament (FRA) — filme de guerra
5. *Les Aventuriers du Mékong* (1958), por Jean Bastia (FRA) — filme não-de-guerra
6. *Fort du fou* (1963), por Léo Joannon (FRA/ITA) — filme de guerra
7. *Les parias de la gloire* (1964), por Henri Decoin (FRA/ITA/ESP) — filme de guerra
8. *La 317ème Section* (1965), por Pierre Schoendoerffer (FRA/ESP) — filme de guerra
9. *Le facteur s'en va-t-en guerre* (1966), por Claude Bernard-Aubert (FRA) — filme de guerra

APÊNDICE C: FICHA TÉCNICA DE *PATROUILLE DE CHOC*

Patrouille de choc (1957) | *Patrouille sans espoir*

- **Tipo:** Longa-metragem
- **Gênero:** Ficção
- **Subgênero:** Drama, guerra
- **Duração:** 88 minutos
- **Técnico:** 35mn
- **Cores:** Preto & Branco
- **País:** França
- **Idioma:** Francês
- **Diretor:** Claude Bernard-Aubert
- **Produtor Executivo:** José Colonna
- **Roteiro:** Claude Bernard-Aubert
- **Diálogos:** Michel Tauriac & Jean-Claude Michel
- **Diretor de Fotografia:** Walter Wottitz
- **Música:** Daniel White
- **Montagem Final:** Gabriel Rongier
- **Produção:** Films Ajax
- **Distribuição na França:** Les Films Fernand Rivers

APÊNDICE D: FICHA TÉCNICA DE *LA 317e SECTION*

La 317ème Section (1965)

- **Tipo:** Longa-metragem
- **Gênero:** Ficção
- **Subgênero:** Guerra
- **Duração:** 95 minutos
- **Técnico:** 35mm
- **Cores:** P&B
- **País:** França/Espanha
- **Idioma:** Francês e vietnamita
- **Diretor:** Pierre Schoendoerffer
- **Produtor Executivo:** Georges de Beauregard
- **Produtor Estrangeiro:** Benito Perojo
- **Conselheiro Técnico:** Boramy Tioulong
- **Roteiro:** Pierre Schoendoerffer
- **Diálogos:** Pierre Schoendoerffer
- **Diretor de Fotografia:** Raoul Coutard
- **Mixagem:** Jean Nény
- **Música:** Pierre Jansen
- **Montagem:** Armand Psenny
- **Produção:** Les Productions Georges de Beauregard e Rome-Paris Films
- **Produção Estrangeira:** Producciones Benito Perojo
- **Distribuição na França:** Rank
- **Exportação:** Tamasa Distribution

ANEXO A: LISTA DE FILMES POR DELPHINE ROBIC-DIAZ (2015)

Années [Anos] 1950:

1. *Ils étaient cinq* (1952), por Jack Pinoteau
2. *Thérèse Raquin* (1953), por Marcel Carné
3. *Le rendez-vous des quais* (1955), por Paul Carpita
4. *La mort en fraude* (1957), por Marcel Camus
5. *Patrouille de choc* (1957), por Claude Bernard-Aubert
6. *Ascenseur pour l'échafaud* (1957), por Louis Malle
7. *Ramuntcho* (1959), por Pierre Schoendoerffer

Années [Anos] 1960:

8. *La gamberge* (1962), por Norbert Carbonnaux
9. *Cybèle ou les dimanches de Ville-d'Avray* (1962), por Serge Bourguignon
10. *Fort du Fou* (1963), por Léo Joannon
11. *Les tontons flingueurs* (1963), por Georges Lautner
12. *Le parias de la gloire* (1964), por Henri Decoin
13. *La 317e Section* (1965), por Pierre Schoendoerffer
14. *Objectif 500 millions* (1966), Pierre Schoendoerffer
15. *Le facteur s'en va-t-en guerre* (1966), por Claude Bernard-Aubert
16. *Adieu l'ami* (1968), por Jean Herman
17. *Le cerveau* (1969), por Gérard Oury

Années [Anos] 1970:

18. *Le Dernier Saut* (1970), por Édouard Luntz
19. *Le boucher* (1970), por Claude Chabrol
20. *La horse* (1970), por Pierre Granier-Deferre
21. *Le souffle au cœur* (1971), por Louis Malle
22. *Avoir 20 ans dans les Aurès* (1972), por René Vautier
23. *R. A. S.* (1973), por Yves Boisset
24. *L'horloger de Saint-Paul* (1974), Bertrand Tavernier
25. *Le crabe-tambour* (1977), Pierre Schoendoerffer
26. *La question* (1977), Laurent Heynemann

Années [Anos] 1980:

27. *Charlie Bravo* (1980), por Claude Bernard-Aubert
28. *L'honneur d'un capitaine* (1982), por Pierre Schoendoerffer
29. *Les fantômes du chapelier* (1982), por Claude Chabrol
30. *Poussière d'empire* (1983), por Lâm Lê
31. *Rouge Baiser* (1985), por Véra Belmont
32. *Police* (1985), por Maurice Pialat ,
33. *Scout toujours!* (1985), por Gérard Jugnot
34. *La Petite Voleuse* (1988), por Claude Miller
35. *Cher Frangin* (1989), por Gérard Mordillat
36. *Je suis le seigneur du château* (1989), por Régis Wargnier

Années [Anos] 1990:

37. *L'année de l'éveil* (1991), por Gérard Corbiau
38. *Diên Biên Phu* (1992), por Pierre Schoendoerffer
39. *Indochine* (1992), por Régis Wargnier
40. *L'odeur de la papaye verte* (1993), por Tranh Anh Hung
41. *Une femme française* (1995), por Régis Wargnier

Années [Anos] 2000:

42. *là-haut. Un roi au-dessus des nuages* (2004), por Pierre Schoendoerffer
43. *La trahison* (2006), por Philippe Faucon
44. *OSS 117* (2006), por Serge Hazanavicius
45. *Le temps des porte-plumes* (2006), por Daniel Duval
46. *Mon Colonel* (2006), por Laurent Herbiet
47. *L'ennemi intime* (2007), por Florent-Emilio Siri
48. *Michou d'Auber* (2007), por Thomas Gilou
49. *Sans arme, ni haine, ni violence* (2008), por Jean-Paul Rouve
50. *Je l'aimais* (2009), por Zabou Breitman
51. *Hors-la-loi* (2009), por Rachid Bouchareb

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES. **The 40th Academy Awards | 1968**. Disponível em: <<https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1968>>. Acesso em: 19 mai. 2023.

ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES. **The 87th Academy Awards | 2015**. Disponível em: <<https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2015>>. Acesso em: 19 mai. 2023.

ANH, Nguyễn Thé. The Formulation of the National Discourse in Vietnam, 1940-1945. **Leidschrift: Gevallen Steen**, Leiden, v. 19, n. 2, p. 13-38, set. 2004.

BECKER, Bert. **France and Germany in the South China Sea, c. 1840-1930: Maritime competition and Imperial Power**. Cham: Palgrave Macmillan, 2021.

BODARD, Lucien. **La guerre d'Indochine**. L'enlisement, l'humiliation, l'aventure. Paris: Grasset, 1997.

BOXER, Charles R. **O império colonial português (1415-1825)**. Lisboa: Edições 70, 1981.

CHANDLER, David. **A History of Cambodia**. 4. ed. Boulder, Colorado: Westview Press, 2008.

CHÉRON, Bénédicte. **Pierre Schoendoerffer**. Un cinéma entre fiction et histoire. Paris: CNRS Éditions, 2012.

DEYASI, Marco R. Indochina, 'Greater France' and the 1931 Colonial Exhibition in Paris: Angkor Wat in Blue, White and Red. **History Workshop Journal**, Oxford, v. 80, n. 1, p. 123-141, out. 2015.

EMICIDA. **Cananéia, Iguape e Ilha Comprida**. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2019. (5 min). Disponível em: <<https://youtu.be/etRL3kv5jho>>. Acesso em: 25 abr. 2023.

ENNIS, Thomas E. The French Impact upon Indochina. **Social Science**, v. 17, n. 1, p. 66-72, jan. 1942.

ESLAVA, Luis. The Moving Location of Empire: Indirect Rule, International Law, and the Bantu Educational Kinema Experiment. **Leiden Journal of International Law**, Leiden, v. 31, n. 3, p. 539-567, set. 2018.

FESTIVAL DE CANNES. **Retrospective | 1965 | Awards**. Disponível em: <<https://www.festival-cannes.com/en/retrospective/1965/awards/>>. Acesso em: 19 mai. 2023.

FICHES DU CINÉMA. **La base des fiches depuis 1934**. Disponível em: <<https://www.fichesducinema.com/fiches-en-ligne/>>. Acesso em: 29 mar. 2023.

GUIMARÃES, Feliciano de Sá. **Teoria das relações internacionais**. São Paulo: Editora Contexto, 2021.

HAMMER, Ellen J. **The Struggle for Indochina, 1940-1955.** Stanford: Stanford University Press, 1966.

HORNE, Alistair. **A savage war of peace:** Algeria 1954-1962. Nova York: New York Review Books, 2006.

IMDB. **Most Popular Movies and TV Shows tagged with keyword "french-indochina".** Disponível em: <<https://www.imdb.com/search/keyword/?keywords=french-indochina>>. Acesso em: 29 mar. 2023.

JENNINGS, Eric T. Visions and Representations of French Empire. **The Journal of Modern History**, Chicago, v. 77, n. 3, p. 701-721, set. 1995.

JOHNSON, Harold. A colonização portuguesa do Brasil. In: BETHELL, L. (org.). **História da América Latina.** Vol.1: América Latina Colonial. São Paulo: Edusp-Funag, 1997, p.241-281.

LA 317E Section. Direção de Pierre Schoendoerffer. França e Espanha: Georges de Beauregard e Benito Perojo, 1965. 1 vídeo (95 min.).

LACOUTURE, Jean. From the Vietnam War to an Indochina War. **Foreign Affairs**, Nova York, v. 48, n. 4, p. 617-628, jul. 1970.

LE PETIT JOURNAL. **Le Viêt Nam et le cinéma: 5 films cultes sur son Histoire et l'Indochine Française.** Lepetitjournal Ho Chi Minh Ville, 26 jan. 2023. Disponível em: <<https://lepetitjournal.com/ho-chi-minh/comprendre-Viêt Namm/cinema-5-films-cultes-histoire-indochine-française-354257?language=fr>>. Acesso em: 29 mar. 2023.

LIEN, Vu Hong; SHARROCK, Peter. **Descending Dragon, Rising Tiger: A History of Việt Namm.** Londres: Reaktion Books, 2014.

MARSOT, Alain-Gérard. The Crucial Year: Indochina 1946. **Journal of Contemporary History**, Londres, Beverly Hills e Nova Déli, v. 19, n. 2, p. 337-354, abr. 1984.

MARTINS, Gilberto A.; THEÓPHILO, Carlos R.. **Metodologia da investigação científica para ciência sociais aplicadas.** São Paulo: Editora Atlas S.A., 2007.

MONTBRIAND, Gisèle. Patrouille de choc (analyse). **Séquences**, Québec, n. 26, p. 15-16, out. 1961.

NGUYEN, Duy Lap. Colonialism and national culture. In: NGUYEN, Duy Lap. **The unimagined community: Imperialism and culture in South Vietnam.** Manchester: Manchester University Press, 2019.

NORINDR, Panivong. Representing Indochina: the French colonial fantasmatic and the Exposition Coloniale de Paris. **French Cultural Studies**, v. 6, n. 16, p. 35-60, fev. 1995.

OBAID-CHINOY, Sharmeen. How film transforms the way we see the world. **TED Talks**, jul. 2019. Disponível em:

<https://www.ted.com/talks/sharmeen_obaid_chinoy_how_film_transforms_the_way_we_see_the_world?referrer=playlist-the_power_of_film>. Acesso em: 20 mai. 2023.

PATROUILLE de Choc. Direção de Claude Bernard-Aubert. França: Films Ajax, 1957. 1 vídeo (88 min.).

PHAN, Peter C. Vietnam, Cambodia, Laos, Thailand. In: PHAN, Peter C. (org.) **Christianities in Asia**. Singapura: Wiley-Blackwell, 2011. p. 128-147.

RICOEUR, Paul. **Mémoire, l'histoire, l'oubli**. Points, 2003.

ROBIC-DIAZ, Delphine. La Guerre d'Indochine a-t-elle été oubliée par le cinéma français?. **GIS Asie**, set. 2019. Disponível em: <<https://www.gis-reseau-asie.org/fr/la-guerre-dindochine-t-elle-ete-oubliee-par-le-cinema-francais>>. Acesso em: 29 mar. 2023.

ROBIC-DIAZ, Delphine. **La guerre d'Indochine dans le cinéma français: images d'un trou mémoire**. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SENSCRITIQUE. **Films sur l'Indochine française**. Disponível em: <https://www.senscritique.com/liste/films_sur_1_indochine_francaise/2847193>. Acesso em: 29 mar. 2023.

SMITH, Ralph B. The Japanese Period in Indochina and the Coup of 9 March 1945. **Journal of Southeast Asian Studies**, Singapura e Cambridge, v. 9, n. 2, p. 268-301, set. 1978.

STAROSTINA, Natalia. Ambiguous Modernity: Representations of French Colonial Railways in the Third Republic. **Journal of the Western Society for French History**, v. 38, p. 179-199, 2010.

STUART-FOX, Martin. The French in Laos, 1887-1945. **Modern Asian Studies**, Cambridge, v. 29, n. 1, p. 111-139, fev. 1995.

TARLING, Nicholas. **Decolonizations Compared: Central America, Southeast Asia, the Caucasus**. Palgrave MacMillan, 2017.

THOMAZ, Luís Filipe. D. Manuel, a Índia e o Brasil. **Revista de História**, 161, 2009, p.13-57.

THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. **Film History**: An Introduction. 2. ed. Nova York: McGraw-Hill, 2003.

WILLBUR, C. Martin. Southeast Asia between India and China. **Journal of International Affairs**, Nova York, v. 10, n. 1, p. 87-99, 1956.