

O OLHAR COLONIZADOR: JEAN RENOIR EM LE BLED

THE COLONIAL GAZE: JEAN RENOIR IN LE BLED

LA MIRADA COLONIZADORA: JEAN RENOIR EN LE BLED

Pedro Guimarães

UNICAMP

ORCID: orcid.org/0000-0002-5366-1481

Campinas, SP, Brasil

Rafael do Amaral Reis

UNICAMP

ORCID: orcid.org/0009-0009-2364-7353

Campinas, SP, Brasil

Recebido: 06/01/2025 / Aprovado: 16/07/2025

Como citar: REIS, R. Do A. O Olhar Colonizador: Jean Renoir em Le Bled. Revista GEMInIS, v. 16, p. 297-314, 2025

Direito autoral: Sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 3.0 Internacional.

RESUMO

Este artigo propõe uma análise crítico-analítica de *Le Bled* (1929), de Jean Renoir, com foco na sequência do desembarque do exército francês na Argélia, no século XIX. Nosso objetivo é estudar como elementos visuais e narrativos de um movimento cinematográfico de vanguarda, o impressionismo francês, foram utilizados para servir à propaganda colonial e à exaltação do patriotismo e da força militar francesa em um território ocupado.

Palavras-chave: Le Bled; Jean Renoir; colonialismo

ABSTRACT

This article proposes a critical-analytical analysis of *Le Bled* (1929), by Jean Renoir, focusing on the sequence of the landing of the French army in Algeria, in the 19th century. Our objective is to study how visual and narrative elements of an avant-garde cinematographic movement, French impressionism, were used to serve colonial propaganda and the exaltation of patriotism and French military strength in an occupied territory.

Keywords: Le Bled; Jean Renoir; colonialism

RESUMIEN

Este artículo propone un análisis crítico-analítico de *Le Bled* (1929), de Jean Renoir, centrándose en la secuencia del desembarco del ejército francés en Argelia, en el siglo XIX. Nuestro objetivo es estudiar cómo los elementos visuales y narrativos de un movimiento cinematográfico de vanguardia, o del impresionismo francés, se utilizan al servicio de la propaganda colonial y la exaltación del patriotismo y la fuerza militar francesa en un territorio ocupado.

Palabras Clave: Le Bled; Jean Renoir; colonialismo

1. INTRODUÇÃO: *LE BLED* E RENOIR

O exército francês chega pelo mar e marcha pela terra. Surge como um fantasma, assistido pelos dois personagens que conversam à beira-mar: um homem francês dono de terras na Argélia, responsável por contar a “gloriosa” história colonial da França, e seu sobrinho recém-chegado, que ouve e pouco sabe sobre esses acontecimentos. O tio mostra empolgação com os supostos fatos históricos, cujas imagens são fruto de sua imaginação. A sequência revive o desembarque dos franceses na Argélia, em 1830.

Esse momento emblemático pertence ao filme *Le Bled*, o último da fase muda de Jean Renoir e lançado em 1929 sob uma encomenda para a *Exposition du Centenaire de la Conquête de l'Algérie*. Trata-se de um filme de ficção alinhado às comemorações, pelos franceses, dos 100 anos de ocupação na Argélia. Sob o olhar francês de seu cineasta, essa sequência exalta a força militar e a expansão do “progresso” levadas à frente pelo colonizador. Essa reconstrução visual livremente imaginada a partir de uma situação histórica revela uma demanda “educacional ou propagandística” feita pelo poder à arte, buscando “ensinar, informar e inculcar o sistema de valores do Estado”, funções que, antes da participação popular na política sobretudo a partir do século XIX “ficavam a cargo sobretudo das igrejas e de outras organizações religiosas” (Hosbawm, 2013, p. 270).

Le Bled foi eclipsado na filmografia de seu cineasta, quase nunca sendo citada como um dos filmes importantes do realizador de *A Grande Ilusão* (1937) e *A Regra do Jogo* (1939). Antoine de Baecque lembrou que “nunca vemos *Le Bled*, nunca falamos sobre ele e raramente li algo sobre este filme além da data de filmagem (1929) ou da menção ao gênero que ele ilustra: aventura colonial” (1994, p. 50).

Mesmo que seja precipitado afirmar tão categoricamente que inexistem críticas e análises sobre o filme, existe efetivamente pouca citação a *Le Bled*¹, inclusive pelo próprio Renoir em diferentes entrevistas e livros. Tal omissão sugere a obra como capítulo incômodo ou secundário em uma filmografia menos inclinada ao espetáculo de aventura e à história de amor à maneira de Hollywood - duas formas de categorizar *Le Bled* - e mais voltada a histórias sobre grupos humanos fragilizados com tintas do chamado realismo poético francês, cujas características unem o filme policial ao drama social (*A Cadela*, 1931; *O Crime de Monsieur Lange*, 1936; *A Besta Humana*, 1938; e o já citado *A Regra do Jogo*).

Se Renoir não incluiu *Le Bled* em seu legado, isso se deveu ao fato de considerá-lo do ponto de vista ideológico em desacordo com sua filmografia da década de 1930, quando, aliado à Frente Popular, recebeu o apoio do Partido Comunista Francês para produzir *La Vie est à Nous* (1936), e o apoio da Confédération Générale du Travail (CGT) para produzir *La Marseillaise* (1937). (Moretin, 2020, p. 9)

¹ Em árabe, “vila”, “vilarejo” ou algum lugar longínquo. Na língua francesa, é usado como gíria, não só por descendentes de árabes emigrados, mas de maneira mais ampla para se referir a algum lugar pequeno que geralmente é a origem da pessoa que fala. Na cultura mediterrânea, representa o lugar para onde se almeja voltar no final da vida e retomar os valores da terra.

Le Bled é a história de Pierre Hoffer (Enrique Rivero), um rapaz francês que se muda para a Argélia para viver com o tio rico, proprietário de terras. Ao chegar ao novo país, ainda no navio, esbarra em Claudie Duvernet (Jackie Monnier), que acaba de herdar uma herança na mesma colônia francesa. As linhas da história de amor são dadas desde o início. Nada é posto ao acaso. As intrigas que surgem ao longo da história empurram o filme à aventura. O tipo de ação (o herói em perseguição a cavalo e depois a camelo atrás do vilão que raptou sua amada, na parte final), o espaço árido do deserto no qual se desenrolam algumas cenas e a dominação colonizadora pelo homem branco trazem um certo modo “faroestístico” ao filme².

Interessante notar que Renoir aproxima-se mais do gênero tipicamente estadunidense em uma produção francesa do que em qualquer um de seus filmes feitos nos Estados Unidos posteriormente. Diferente de Fritz Lang (que, como Renoir, exilou-se na América devido à expansão nazista na Europa), o cineasta francês não realizou nenhum faroeste nos Estados Unidos. No entanto, seus filmes dessa fase - sobretudo *O Segredo do Pântano* (1941) e *Amor à Terra* (1945) - nunca deixaram de tratar de histórias de pequenos grupos e sociedades do interior. No caso desses dois citados, o interesse recai sobre o homem do sul e seu ambiente rural, sem qualquer sinal de heroísmo.

Os filmes de Renoir podem ser divididos em dois grandes grupos: aquele no qual prevalece o indivíduo sobre a comunidade, com histórias de amor, intrigas e crimes passionais (*Nana*, 1926; *Le Bled*; *O Laxante do Bebê*, 1931; *A Cadela*, *Madame Bovary*, 1934; *Toni*; *A Besta Humana*; *Segredos de Alcova*, 1946; entre outros) e o contrário: filmes nos quais a comunidade sobrepõe-se ao indivíduo (*O Crime do Monsieur Lange*; *A Marselhesa*, 1938³; *A Grande Ilusão*, *Esta Terra é Minha*, 1943⁴; *O Rio Sagrado*, 1951; entre outros). Veremos que *Le Bled*, apesar de ser um filme da primeira linha de força, também tem elementos de comunidade recebendo destaque, o que o faz ser um filme entre mundos na filmografia de Renoir.

1. COLONIALISMO

“Embora os franceses estivessem na Argélia há cem anos e fizessem filmes há mais de trinta, a Argélia ainda não tinha sido explorada cinematicamente”, considerou Alexander Sesonske sobre *Le Bled*. “O governo da Argélia subsidiou a Société des Films Historiques para fazer um filme não só comemorando o centenário [da chegada francesa], mas também exibindo os encantos do Norte de África” (1980, p. 68). Efetivamente, o filme de Renoir também funciona, em muitos momentos, como

² Terminologia proposta aqui a partir daquela de “modo melodramático” (Brooks, 1995). O modo é um motor de construção visual e narrativo que determina determinadas escolhas de mise en scène e roteiro de modo menos incisivo e perene que o “gênero”.

³ Eis o filme mais nacionalista de Renoir, feito justamente no período em que ele esteve alinhado à Frente Popular, sobre a Revolução Francesa. “O lado épico dos acontecimentos foi posto em segundo plano e o tom familiar domina. Sentimo-nos igualmente próximos dos problemas cotidianos dos camponeses revoltados contra os nobres, do interesse de Luís XVI pelas folhas mortas de um outono prematuro ou de sua curiosidade pelas invenções recentes, a escova de dentes por exemplo.” (GOMES, 2015, pp. 420-421)

⁴ Feito nos Estados Unidos, esse filme leva Renoir a recriar a França em estúdio, com uma história sobre a Ocupação. A exemplo de outros cineastas exilados nos Estados Unidos, como Fritz Lang e Douglas Sirk, Renoir teve aqui a oportunidade de fazer um filme anti-nazista, sub-gênero comum durante a Segunda Guerra Mundial.

propaganda para atrair turistas. Isso é citado em um material de publicidade do filme na *Cinémagazine* de 11 de janeiro de 1929⁵, resgatado por Antonio Rodrigues em uma crítica do filme. Em sua análise, o autor observa que essa propaganda era “destinada a atrair mais e novos colonos franceses em direção à Argélia”. No entanto, para Rodrigues,

é preciso alguma má fé para ver no filme uma exaltação do colonialismo, tal como o via a década de 60, pois em 1929 a submissão dos colonizados parecia um fato natural aos europeus, pois a fase da conquista já passara há muito tempo e a da revolta só viria muitos anos mais tarde. (2005, p. 38)

Como muitos filmes de Renoir, inclusive os da fase americana, boa parte de *Le Bled* foi filmada em locações na Argélia. A despeito das exaltações do desenvolvimento e das máquinas que o filme apresenta em seu decorrer, também está ali, na abertura, o “exotismo” do nativo aos olhos do realizador francês. Em diferentes e pequenas passagens, o povo argelino é visto e tratado com distanciamento (planos em conjunto ou planos médios), dando sempre a impressão de um descolamento cultural em relação a quem olha. Em uma dessas cenas, podemos ver uma pessoa orando ao lado de uma casa branca de arquitetura islâmica e que ocupa quase todo o quadro; em outra, a câmera é posta à sombra, voltada para uma passagem em forma de arco com contraluz, com destaque aos movimentos humanos e ao vestuário islâmico; ainda em outro caso, duas mulheres dançam enquanto homens ao fundo tocam instrumentos musicais, todos em trajes tipicamente argelinos. Ou seja, essas imagens rápidas - uma espécie de prólogo antes de sermos apresentados aos personagens da ficção - pretendem resumir os nativos à religião, às vestimentas e à música, entre outros elementos, como se tratasse de fornecer ao espectador um cartão-postal.

⁵ “Esta futura produção destina-se a dar a conhecer ao mundo a atividade da Argélia em todos os domínios e a beleza das suas paisagens. Por isto, será executada nos principais centros turísticos e comerciais da Argélia e será um formidável instrumento de publicidade e de propaganda para atrair turistas, nomeadamente no período das festas do centenário.” (RODRIGUES, 2005, p. 38)



Figura 1 - Nas três imagens acima, o povo argelino aos olhos do cineasta

Fonte: Reprodução dos autores

Le Bled tem um protagonista que busca sua própria transformação, seu recomeço, ao mesmo tempo em que descobre outro país e outra cultura. No entanto, e a despeito de sua alteração de “rapaz da cidade” de terno e gel no cabelo para “rapaz do campo” vestido, ao fim, com roupas simples, ele continuará sempre à sombra do nacionalismo francês que aqui demarca visualmente estrangeiros e nativos.

No filme, a beleza da terra e as atividades da colônia são apresentadas através de uma trama burguesa melodramática que termina com o herói finalmente se estabelecendo, feliz e para sempre, na Argélia. Como Renoir posteriormente faria filmes muito políticos, é possível que este filme fosse estritamente um projeto para ganhar dinheiro. Também pode acontecer que a situação colonial da Argélia não tenha sido considerada de natureza política. (Loutfi, 1996, p. 32)

A sequência da chegada do exército francês propõe a transformação do militar em trabalhador, da força armada em força tecnológica para o trabalho, de invasão em progresso - segundo o ponto de vista do tio francês. Nesse sentido, a “nova” Argélia que o filme descortina é produto francês e, como observa Eduardo Morettin, a sequência em questão “mostra o quanto *Le Bled* estava em sintonia com o sentido maior da propaganda colonial, transmitindo valores ditos “civilizadores” às gerações mais jovens” (2020, p. 8). Para Rodrigues, “não há absolutamente nada em toda a obra de Renoir que se assemelhe a esta passagem de concepção *kitsch* e sóbria realização,

uma dualidade que demonstra claramente o trabalho de um artista a braços com um trabalho de encomenda” (2005, p. 39-40). Essa sequência tem como ponto central a terra, e isso parece ser estratégico à propaganda colonizadora: é preciso mostrar que o francês dominador tem ligação com o espaço em que pisa, dando assim uma dimensão de pertencimento cara ao povo colonizado. Para este,

o valor mais essencial, por ser o mais concreto, é primordialmente a terra: a terra que deve assegurar o pão e, bem entendido, a dignidade da “pessoa humana”. Essa pessoa humana ideal, nunca ouviu falar dela. O que o colonizado viu na sua terra é que podia ser preso, espancado ou morrer de fome impunemente; e nunca nenhum professor de moral, nenhum padre, recebeu tais golpes em seu lugar ou repartiu com ele o seu pão. (Fanon, 1961, p. 41)

É preciso citar que o personagem do tio, responsável por evocar a recordação do desembarque das tropas francesas na Argélia, é um empresário, não um militar. Dessa forma, não passa despercebido, na ação imperialista, o laço entre os interesses de dominação territorial com os econômicos. Como aponta Hannah Arendt, a expansão do poder dos Estados estava atrelada à expansão do capital: uma vez que alguns grupos de poder haviam acumulado grande fortuna em suas próprias fronteiras, com o risco de um capital ocioso, era necessário expandir para fora para continuar crescendo (2012, p. 201-203). Em regiões consideradas “atrasadas”, “as chamadas leis do capitalismo tinham permissão de criar novas realidades” e “somente o acúmulo ilimitado de poder podia levar ao acúmulo ilimitado de capital” (*ibidem*, p. 204).

A aproximação do filme ao gênero faroeste, feita por diferentes críticos e estudiosos, vale para pensar não só o quanto a “aventura imperialista” se nutriu dos códigos do famoso gênero americano, mas também o oposto: como observam Ella Shohat e Robert Stam, o épico imperialista forneceu um modelo para faroestes de estúdio do período clássico americano (2006, p. 166) e o chamado “mito da fronteira” - com suas leis competitivas do darwinismo social, a hierarquia das raças e dos sexos e a ideia de progresso - tem origens que “remontam ao período colonial” (*ibidem*, p. 169).

O “momento faroeste” do filme de Renoir é demarcado sobretudo na parte final, quando a história de amor e de descoberta de outro país transforma-se em aventura, com cenas de perseguição: primeiro em uma caça à gazela e, depois, no gesto heróico do protagonista, que tenta resgatar sua amada das garras do primo dela, que não aceita o fato de ter ficado sem nada na divisão da herança de um tio falecido e decide sequestrá-la. A sequência começa com uma perseguição entre carros, passa a uma corrida de cavalos e termina com camelos e a ajuda de um falcão. Os animais e os verdadeiros argelinos (guias do protagonista) compõem o momento de ação.

A aventura física é também a redenção do herói, sua última prova para se tornar parte não do país em questão, mas do grupo dominante e colonizador: passada a perseguição, ele será visto com roupas simples de camponês, integrado ao modo de vida não dos argelinos, mas dos franceses na Argélia. No jantar que encerra o filme, são os outros - o tio e seus trabalhadores da fazenda - que vestem terno e usam gel no cabelo. A brincadeira da troca de figurinos que o filme traz no encerramento propõe uma ideia de mistura que, combatida o filme todo, termina apenas por reforçar o lugar francês e seus costumes.

2. ABSTRAÇÃO NA ARGÉLIA

Após a abordagem de questões temáticas e históricas, passamos agora à análise de uma sequência de *Le Bled*, justamente a do desembarque das tropas francesas citada na abertura deste artigo. A sequência é um momento de sonho do tio do protagonista (Alexandre Arquillière). Ao longo de quatro minutos de duração, com início e término em imagens dos dois homens observando a paisagem, da calma à excitação e de novo à calma, Renoir lançará mão de formas e recursos visuais que se repetem, como a superposição de imagens, além de diferentes tipos de plano - do geral ao detalhe - e movimentos de câmera.

“Foi aqui, em Sidi Ferruch, que as tropas francesas desembarcaram em 1830”, conta o tio ao sobrinho, no início da sequência, aos 38 minutos de filme, quando o segundo tenta convencer o primeiro a lhe emprestar 100 mil francos para se restabelecer financeiramente. Mas o tio não pode aceitar conceder tal soma de dinheiro sem antes falar de (e evocar) seus antepassados. Ambos observam o oceano e deste, em uma superposição de imagens em plano conjunto, surgem os barcos e os soldados que passam a marchar pela terra, com os dois personagens à frente. O exército é mostrado de forma frontal, a ocupar a paisagem e a se avolumar a ponto de diminuir o espaço (o “ar”) composto pela parte superior do quadro, ou seja, o céu, e também pela parte inferior, a terra.



Figura 2 - A conversa do tio com o sobrinho e o início da marcha com a aparição “fantasma” das tropas francesas, que desembarcaram em 1830 na Argélia

Fonte: Reprodução dos autores

O movimento dos corpos rumo à câmera ou seguindo a câmera sugere visualmente mais que uma marcha ou uma ocupação: trata-se do início da transformação daquele território, no qual desfilam a ordem, o patriotismo, o “progresso” e a força ampliada pela tecnologia vista nas máquinas. Os corpos “colidem-se” com a câmera, são transpassados por luzes e ligados a novas imagens de uma metamorfose que, em um plano seguinte, com a câmera um pouco mais elevada, dá-nos o resultado desse avanço e de sua dimensão: uma onda ainda maior de soldados com armas, bandeiras e tambores.



Figura 3 - O resultado desse avanço e de sua dimensão: uma onda ainda maior de soldados

Fonte: Reprodução dos autores

A *mise-en-scène* de Renoir leva-nos ao engrandecimento, à opulência da marcha, à invasão dos soldados lado a lado sobre a paisagem e seus montes de terra, até culminar com a ocupação do quadro pela bandeira que surge entre o céu. Nela, lê-se “honra e pátria”. Na representação buscada, a pátria é a França e seu lugar é o olimpo. Nesse sentido, os colonizadores *são* deuses que descem à terra para ocupar a Argélia. A esses deuses que nascem da história-delírio do tio colonizador é dado o aspecto sobrenatural ou mesmo fantasmagórico - no surgimento dos homens no mar, da bandeira, dos agricultores, de todas as imagens que brotam sobre outras - apoiado pelo recurso da superposição.

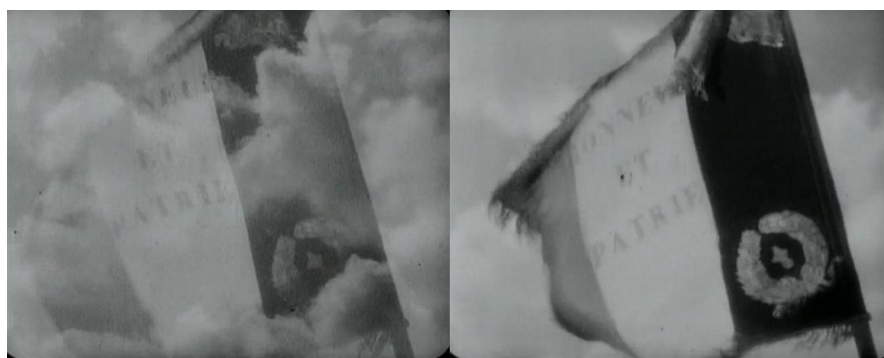


Figura 4 - A bandeira surge no olimpo por superposição: “honra e pátria”

Fonte: Reprodução dos autores

Não se trata da comum fusão de imagens, usada em excesso na narrativa clássica, para suavizar a passagem de uma sequência para outra, ou mesmo a fusão “simétrica” de dois

elementos com espaços delimitados em um mesmo quadro. A superposição vista aqui mescla duas ou mais imagens em um único quadro com o objetivo de expressar uma visão subjetiva, uma proposital “confusão” de formas, e foi usada com certa recorrência no impressionismo francês, movimento que extrapola o cinema e ao qual essa sequência do filme de Renoir está esteticamente alinhada. É, desde o início, partindo de uma história livremente imaginada, uma abstração - o que não retira o impacto de sua representação política.

Os cineastas impressionistas, explicam David Bordwell e Kristin Thompson,

fizeram experiências com as diferentes maneiras de representar estados mentais através da cinematografia e da montagem. Nos filmes impressionistas, as íris, máscaras e fusões funcionam como traços dos pensamentos e sentimentos das personagens. (2013, p. 703)

Jacques Aumont chama a superposição de “mistura de imagens” e questiona o problema de percepção decorrente da visão dessas imagens, já que não conseguimos ver duas ou mais imagens simultaneamente: “Vemos, e essa é a primeira evidência, qualquer coisa que não pertence à experiência do mundo; um *monstrum*, uma situação artificial que provoca, a contradição, nosso aparelho perceptivo” (2003, pp. 30-31). Em suma, esse *monstrum* confronta a possibilidade de uma visão objetiva. No entanto, ele também é íntimo a uma arte que “encavala” imagens: “A mistura de imagens é então reveladora de um traço essencial do espetáculo cinematográfico, seu pouco-de-realidade”⁶ (*ibidem*, p. 44).

Após a aparição da bandeira francesa, o recurso da superposição continuará a ser utilizado na sequência. Tio e sobrinho, ainda à frente, quase são apagados momentaneamente devido às imagens sobrepostas. A essa altura, os soldados ao fundo dão lugar aos cavaleiros e a partir de então começam a surgir as primeiras máquinas, rodas e arados unidos no mesmo quadro, em plano detalhe. A sequência passa a exacerbar a origem do maquinário, do passado ao futuro, dos homens a cavalo à tecnologia que marca e corta a terra. A marcha seguinte e final, por consequência, passa a ser a dos tratores⁷.

⁶ Texto publicado originalmente em *Les Cahiers du MNAM (Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne)*, Paris, n. 72, pp. 5-35, été 2000.

⁷ Em um texto no qual se limitou a descrever o filme, Bazin passa rapidamente pela sequência da chegada dos franceses à Argélia. Para o autor, os tratores fazem pensar no filme soviético *Velho e Novo*, de Grigoriy Aleksandrov e Sergei Eisenstein (2016, p. 58).



Figura 5 - A superposição e o borro durante a marcha; o grande volume de máquinas sobre a terra

Fonte: Reprodução dos autores

No quadro *vazio*, a parte frontal de um trator surge de baixo para cima. A câmera, em *contra-plongée*, está sob a máquina, que a cobre por completo. O céu e todo o quadro *vazio* são tomados pelo veículo. Ao optar por esse tipo de enquadramento, é óbvio que Renoir desejava engrandecer o objeto mostrado, ou seja, a máquina e, por extensão, a França. No entanto, a ocupação do quadro pelo movimento termina por produzir um efeito opressivo, o aniquilamento de um espaço de respiro e uma mensagem política tendo os colonizadores como o próprio alvo: a máquina e a França esmagam a nova terra conquistada. Outra vez, Renoir escolhe ocupar o alto e faz o elemento responsável pela ocupação transbordar por todos os lados, para fora do campo. Pouco à frente, a câmera será colocada na mesma posição para a passagem de outra máquina. São tomadas que destoam do todo da sequência, uma vez que o tempo do plano é maior - 11 segundos no primeiro caso e longos 45 segundos no segundo.

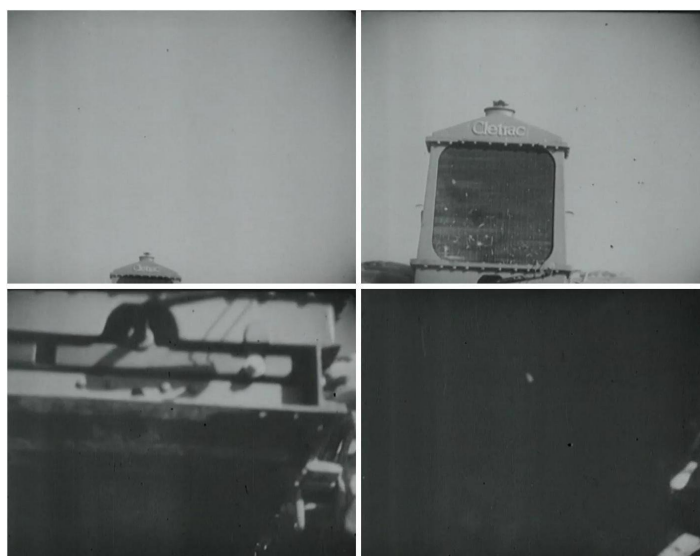


Figura 6 - A câmera em *contra-plongée* sob a máquina, que a cobre por completo

Fonte: Reprodução dos autores

Aos poucos, o homem comum que dirige e aparece sobre as máquinas passa a se integrar a elas, como peça, como parte de um sistema maior. Ajudada por uma montagem que ganha velocidade, alguns quadros confundem: rodas, alavancas, rolamentos, partes mecânicas que, se antes expunham o todo da máquina, agora reservam à imagem suas entranhas. Esses planos em detalhe - ou mesmo a evolução do plano médio para o plano em detalhe a partir do movimento de um elemento que fica cada vez mais perto da câmera - elevam a sequência a outro patamar de abstração, que só termina com nova superposição: o desaparecimento dos tratores que “escorrem” para fora de campo enquanto os dois personagens encontram-se no centro do quadro. É o momento em que o delírio do tio chega ao fim e ele sai da imaginação e volta ao presente diegético.

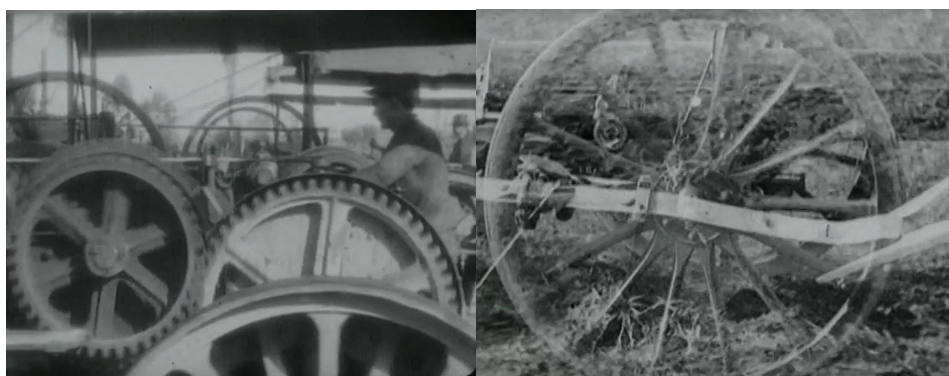


Figura 7 - O homem entre a máquina, o plano em detalhe e a superposição

Fonte: Reprodução dos autores

3. A MARCHA E O MOVIMENTO DAS IMAGENS

O que o filme constrói, do início ao fim da sequência, com avanços e transbordamentos, com seu excesso de pessoas, veículos e animais, é uma ideia de marcha e movimento, uma evolução natural ligada ao feito francês. Ao mostrar soldados que se tornam máquinas e peças como a expressão de força de um sistema que toca o Olimpo, Renoir indica uma correlação de forças entre o mundo dos homens e o Divino. Se de um lado a chegada dos franceses em um novo país envolve o progresso técnico e o patriotismo das marchas, fardas e armas, por outro aponta à presença de uma “nação escolhida” por Deus na superposição da bandeira com o céu, como se ambos fossem um só.

Das imagens resulta uma confusão entre história subjetiva (a visão do colonizador, aqui representado pelo personagem-narrador que integra a marcha) e falsificação da História (uma vez que as mesmas imagens são uma representação de grandeza e ordem utópica em um filme que posiciona o colonizador no primeiro plano e não dá voz ou presença maior ao colonizado).

Em cena, o francês colonizador é ao mesmo tempo um sonhador e um agente da “prosperidade”. 100 anos de colonização da Argélia, afirma a propaganda visual de Renoir a serviço da Société des Films Historiques, faz uma ocupação parecer uma evolução, passando do sistema agrário rudimentar ao moderno.

Devido à natureza dessa sequência e de seu resultado como forma abstrata, propomos retornar a algumas ideias e conceitos ligados ao impressionismo francês para pensarmos em uma “transformação da natureza pela imaginação” (Bordwell, 1980, p. 94). Outras características também se fazem presentes: o apelo ao simbolismo, ao movimento dos corpos e demais elementos, o combate ao texto e ao efeito teatral dos cenários, como no expressionismo alemão. Para seus fins, a imagem impressionista permite a aceleração e mesmo o borro. Os cineastas impressionistas, perto do fim do cinema mudo, enxergam a paisagem como “um estado da alma” (Aumont, 2004, p. 70). O impressionismo busca conjugar “uma certa fidelidade visual ao real da inscrição de um sentido” (*ibidem*, p. 92), colocando em igualdade - ou tentando colocar - o instante pregnante e o instante qualquer, o simbolismo e a revelação. Fixa-se um instante, uma revelação do mundo, ao mesmo tempo em que se impõem o controle e a interpretação. Mark Cousins resume o impressionismo como uma tentativa de “captar a complexidade da percepção do mundo real pelas pessoas e o modo como imagens mentais se repetem e relampejam diante de nossos olhos” (2013, p. 90).

Além da construção visual do movimento em transformação, um movimento mecânico que se amplia até o cosmos, para algo maior que a vida, é preciso citar o aspecto fantasmático dessa sequência. Diferentes filmes anteriores utilizaram o recurso da superposição de imagens e efeitos de transição e apagamento para levar à tela espíritos e outras criaturas, como *A Carruagem Fantasma* (Victor Sjöström, 1921), *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922) e *A Queda da Casa de Usher* (Jean Epstein, 1928), para ficar apenas em exemplos contemporâneos ao filme de Renoir. Na corrente impressionista, um caso chama a atenção e encontra paralelo com o de *Le Bled*, ainda que com finalidades diferentes. Em *Eu Acuso!* (1919), o diretor Abel Gance constrói a famosa sequência em que seu personagem central, Jean Diaz (Romuald Joubé), convoca os mortos para levantarem de seus túmulos, marcharem e “acusarem” a população de indigna perante todos os sacrifícios daqueles que morreram na Primeira Guerra Mundial. Enquanto no filme de Renoir visa-se a exaltação militar como “nascimento” de uma nova nação, no de Gance a marcha de espíritos marca um claro protesto contra uma “velha” nação⁸.

⁸ Outra relação com o cinema de Gance pode ser vista no uso da superposição de imagens nas cenas do desfile de tratores e máquinas em *Le Bled*. No entanto, o paralelo aqui é com outro filme, *A Roda* (1923). Ao abordar o movimento da imagem a partir de diferentes autores do período das vanguardas dos anos 1910 e 1920, como Germaine Dulac e Jean Epstein, Ismail Xavier cita *A Roda* como filme “sinfônico”. Para Xavier, o filme de Gance traz uma exaltação “feita em nome do jogo metafórico atribuído ao ritmo de sua montagem, na qual a “canção das rodas e dos trilhos” sugere “estados de alma” e a psicologia da natureza” (2017, p. 87).

Nos dois casos, a ressuscitação depende do olhar subjetivo de um personagem-narrador. Nos dois, busca-se a forma épica. Se em ambos apela-se a uma narrativa simbólica, com “um grande sentimento coletivo (religioso ou político)”, *Eu Acuso!* leva-nos a enxergar de forma mais nítida “um herói mais ou menos lendário, que encarna um ideal ou realiza uma ação notável”⁹, ao passo que *Le Bled* é “simplificador e enfático”, dentro de um projeto claramente patriótico (Aumont; Marie, 2012, p. 100).



Figura 8 - Em *Eu Acuso!*, de Gance, mortos levantam-se dos túmulos e marcham contra a guerra

Fonte: Reprodução dos autores

Em relação ao olhar dos personagens de *Le Bled*, surge ainda outro questionamento. Quem evoca a história e as imagens que avançam do mar à terra, do exército às máquinas, é o tio. No entanto, o sobrinho não apenas assiste como também integra-se à ação, ou seja, à marcha dos homens pela terra. Não se trata de um mero espectador ou ouvinte. Nesse sentido, julgamos válido questionar o quanto o seu olhar - o do jovem estrangeiro recém-chegado - contribui à abertura da composição calcada no imaginário. O olhar estrangeiro serve aqui à perfeição. Por não ser do local, consegue ver o que outros *não* conseguem. Ele abre-se à imaginação, às histórias que passam por ele como se fossem simples e coreografadas. “O estrangeiro toma tudo como mitologia, como emblema. Reintroduz imaginação e linguagem onde tudo era vazio e mutismo” (Peixoto, 1988, p. 363). O tio, ainda que viva na Argélia há mais tempo, continua a ser um estrangeiro dominado pelas histórias das “glórias” coloniais. Dentro e fora ao mesmo tempo, ele conduz o sobrinho - seu pupilo, talvez seu substituto - à sua maneira de olhar, como um convite a descobrir a paisagem, a terra, depois a história - ou História - de seus antepassados.

⁹ Mais tarde, em *Napoleão*, Gance fará sua criação mais famosa sobre um herói lendário e outra vez lançará mão da forma épica. Para *Napoleão*, observa Nelly Kaplan, Gance “aperfeiçoa uma técnica de imagens superpostas para cenas de ação frenética como a batalha das bolas de neve ou a briga de travesseiros no dormitório”. Kaplan também destaca uma fala de Gance sobre a superposição de imagens: “Tenho negativos de *Napoleão* (...) em que há até dezesseis dessas tomadas superpostas... Eu sabia que da quinta em diante dificilmente alguma delas seria visível mas, já que estavam lá, tinham possibilidade. Como se dá na música, quando se tem cinquenta instrumentos tocando ao mesmo tempo e não se pode fazer distinção entre eles, é a organização do som geral que importa. Da mesma maneira, essas superposições eram organizadas por mim” (1998, p. 34-35).

Por essa possível mescla de olhares passa a velocidade típica das vanguardas cinematográficas dos anos 1920 influenciadas pela experimentação da montagem, com inclinação às máquinas, ao poderio bélico e à guerra, com sua tendência a mostrar o futuro e a modernidade. Jacques Rancière observa, ao abordar a vanguarda, a “noção topográfica e militar da força que marcha à frente, que detém a inteligência do movimento, concentra suas forças, determina o sentido da evolução histórica e escolhe as orientações políticas subjetivas” e a “antecipação estética do futuro” (2009, p. 43). Ora, não estranha que o filme de Renoir tenha adotado tal forma justamente nesta sequência: sua exploração da topografia e da força militar alcança a estética de um futuro - um futuro não de grandes cidades com luzes e arranha-céus, mas feito na transformação do campo. Por esse olhar francês, era preciso somar o agrário - a imagem típica da colônia que serve à república com suas matérias-primas - ao progresso das máquinas, não antes sem a marcha militar.

Por fim, é importante problematizar outro ponto relacionado não apenas à sequência analisada, mas ao próprio filme. Ainda que estejam presentes elementos visuais comuns sobretudo à vanguarda impressionista na sequência que destacamos neste artigo, é possível afirmar que *Le Bled*, em seu todo, não está alinhado a uma proposta de radicalização estética, de rompimento com movimentos artísticos anteriores, como é típico na arte de vanguarda. O filme de Renoir prefere, no todo, personagens planas com conflitos bem marcados e verossímeis do ponto de vista psicológico, uma narrativa naturalista que se apoia na decupagem clássica, um corpo orgânico oposto à busca pelo “choque” e estranhamento do espectador, entre outros elementos da dita linguagem clássica narrativa.

A arte de vanguarda é essencialmente política e, segundo Peter Burger, deve combater a instituição arte que, na sociedade burguesa, produziu sua autonomia (desprezando-a do que ele chama de práxis vital).

Com o conceito de instituição arte deverão ser designados tanto o aparelho produtor e distribuidor de arte quanto as ideias sobre arte predominantes num certo período, e que, essencialmente, determinam a recepção das obras. A vanguarda se volta contra ambos, contra o aparelho distribuidor, ao qual está submetida a obra de arte, e contra o status da arte na sociedade burguesa, descrito com o conceito da autonomia. (Burger, 2008, p. 57-58)

Como já assinalamos, *Le Bled* um filme de encomenda ligado a uma instituição (a Société des Films Historiques) que pretendia apresentar na tela eventos pretensamente “históricos” (na Exposition du Centenaire de la Conquête de l'Algérie). É importante pontuar que diferentes regimes políticos conviveram, por algum tempo, com as artes de vanguarda, como é o caso da União Soviética em relação ao cinema construtivista, nos anos 1920. Este

artigo não pretende analisar o momento político francês na época em que o filme de Renoir foi lançado, mas deixa claro, pela análise fílmica aqui apresentada, seu alinhamento ao pensamento colonialista então em voga. Ao trazer elementos da vanguarda impressionista para dentro do filme, o cineasta fez ecoar ainda mais forte os objetivos buscados pela instituição à qual prestou seus serviços.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AUMONT, Jacques. “**Claro e confuso: a mistura de imagens no cinema**”. GALÁxia: Revista Interdisciplinar de Comunicação e Cultura. São Paulo: Programa Pós-Graduado em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, n. 6, p. 25-64, out. 2003. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1349/834>. Acesso em: 22 abr. 2024.

_____, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2012.

BAECQUE, Antoine. “**Le Bled**”. Paris: Cahiers du Cinéma, nº 482, jul-ago/ 1994, p. 50-51.

BORDWELL, David. **French impressionist cinema**: film culture, film theory, and film style. Nova York: Arno Press, 1980.

_____, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination**. EUA, Yale University Press, 1995.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

COUSINS, Mark. **História do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DURGNAT, Raymond. **Jean Renoir**. Berkeley, Califórnia: University of California Press, 1974.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Lisboa: Ulisseia, 1961.

HOBSBAWN, Eric. **Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KAPLAN, Nelly. **Napoleão**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOUTFI, Martine Astier. “**Imperial frame: film industry and colonial representation**”. in: SHERZER, Dina (org). **Cinema, colonialism and postcolonialism**: perspectives from the french and francophone world. Austin: University of Texas Press, 1996. pp. 28-38.

MORETTIN, Eduardo. **Cinema and colonial exhibitions: Le Bled (Jean Renoir, 1929) and its historical horizon**. Cinergie – Il cinema e le altre arti, nº 17, jul/ 2020. Disponível em: <https://cinergie.unibo.it/article/view/11270/11266>. Acesso em: 12 de abr. de 2024.

PEIXOTO, Nelson Brissac. “**O olhar estrangeiro**”. in: NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2009.

RODRIGUES, Antonio. “Le Bled”. in: RODRIGUES, Antonio. Folhas da Cinemateca: Jean Renoir. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2005.

SESONSKE, Alexander. **Jean Renoir: the french films, 1924-1939**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1980.

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

XAVIER, Ismail. **Sétima arte: um culto moderno: o idealismo estético e o cinema**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

Informações sobre o Artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese: não se aplica

Fontes de financiamento: Pedro Guimarães: CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico);

Rafael Amaral: Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior);

Apresentação anterior: não se aplica

Agradecimentos/Contribuições adicionais: não se aplica

Pedro Guimarães

Professor Associado do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Multimeios (Instituto de Artes - Unicamp). Autor de Helena Ignez, atriz experimental (Sesc Ed., 2021) e de artigos sobre estética e história do cinema, estudos atorais e gêneros cinematográficos. Pesquisa CNPq 2 e coordenador do Grupo de estudos sobre o ator no audiovisual (GEAs - Unicamp).

E-mail: pedro75@unicamp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5366-1481>

Rafael do Amaral Reis

Mestrando em Multimeios no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); crítico de cinema e jornalista; escreve em palavrasdecinema.substack.com; é autor do livro *100 Grandes Filmes...*, co-autor de *Uma jornada pelo cinema: anos 1950* e co-editor de *História(s) do cinema* (ProEEC - Unicamp); ministrou cursos e workshops sobre cinema em diferentes instituições como Sesc, Senac e TVTEC.

E-mail: r173059@dac.unicamp.br

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-2364-7353>