

jean vigo, a revolta e o devir

pablo martins*

“Pensamento é o pensamento de pensamento. Claridade tranquila. A alma é de certo modo tudo o que é: a alma é a forma das formas. Tranqüilidade súbita, vasta, candescente: forma das formas.”

James Joyce

Há cem anos, em 26 de abril, nascia Jean Vigo, cineasta errante, autor de *A Propos de Nice*, *Zero de Conduite* e *L'Atalante*. Poucos foram tão intensos. Nas menos de duas horas e meia que somam todos os seus filmes juntos, nos fugazes vinte e nove anos que viveu, ele instalou-se de um modo ímpar na história do cinema. História, sim, embora extra-oficial, à margem, veemente pelo teor híbrido que instilou.

Vigo tencionou as classificações tradicionais. Um cineasta de fricção, que transgrediu categorias como

* Sociólogo, mestrando do departamento de Multimeios da Unicamp.

Jean Vigo, a revolta e o devir

documentário e ficção. Um cineasta de vanguarda, que passeava com rara leveza entre os pilares narrativos e poéticos. Certos historiadores insistem em compreendê-lo como um artista que não alcançou um estilo estético definido. Sorte do cineasta. Azar do analista. Independente do rótulo, e por meio do choque das classificações, brota algo, mesmo informe, que enche os olhos do espectador.

Cineasta limite, ele limitou as tentativas de abarcar seu universo, seu *cineverso*. Um limite imposto pelo próprio vigor de sua juventude interrompida. Um limite histórico, herança do conturbado momento em que viveu. Um limite — nossa vã compreensão estética oriunda de um modelo estanque de abordagem das obras da época.

Talvez seja contraditório, mas é no encarar desses limites que se pode deslindar uma interpretação. Não para compreendê-lo, tampouco para classificá-lo. Talvez com uma imersão estética balizada por outro mergulho histórico possamos vislumbrar a obra desse cineasta. Falta transe, e olhos bem humorados, para enxergar Vigo.

A vida e a obra de Jean Vigo se complementam. A figura do pai, Miguel de Almereyda, o contexto político e artístico dos anos vinte, o surgimento do cinema como forma de expressão e os inúmeros dispositivos vigilantes e normativos que o aparelho estatal desenvolvia ofereceram limites e novos horizontes para o cineasta.

Dos filmes à vida, do contexto ao texto. O primeiro elemento que chama a atenção em *Zéro de Conduite* (1933) é a urdidura de uma certa poética da revolta. Trata-se do segundo longa-metragem de Vigo. Nele percebe-se uma consistente visão de mundo e uma defesa pela ética da experimentação. Pode-se afirmar que *Zéro de Conduite* narra tentativas de libertação em choque,

ou atrito, com técnicas de dominação. Tudo a partir da lógica e do mundo infantil.

Percebe-se uma rara delicadeza ao retratar esse momento da vida. As crianças não são mostradas apenas como pueris ou sujeitos ingênuos. São indivíduos. Prontos e, simultaneamente, em constante metamorfose.

É o regime disciplinar que tolhe, ou ao menos insiste em tolher, a riqueza da fonte infantil. Há uma dicotomia, espalhada e atenuada pela cosmologia de Vigo, entre o mundo dos adultos e o das crianças. O mundo da regra versus o do caos. O da formatação — que diverge em gênero, número e grau com a formação — entra em contraste com o da experimentação.

O internato, aos olhos sarcásticos de Vigo, não passaria de uma forma de internalizar as regras disciplinares. Por isso, todos os adultos são conotados de um modo ridículo. São caricaturas de um mundo corrompido.

As crianças, por outro lado, caracterizam o universo da pureza — embora tal marca não conote um romantismo. As crianças de *Zéro de Conduite* são heróicas por refutarem a dominação que lhes é imposta. São sujeitos que dizem o não necessário para a manutenção da dignidade, da autenticidade. Numa palavra: a exaltação da individualidade a qualquer custo.

O realçar da revolta difere do entusiasmo da revolução. Dois momentos distintos e, muitas vezes, antitéticos. A revolta consiste numa abrupta negação da realidade externa e uma intensa afirmação da individualidade. Ela é momentânea, imediata. A revolução não prescinde de um prognóstico, um plano de ação, uma organização coletiva e um planejamento a longo prazo — ela possui um inevitável teor teleológico.

Jean Vigo, a revolta e o devir

Até onde se tem notícia, *Zéro de Conduite* é o único filme do início da história do cinema que eleva a revolta a uma dimensão simbólica. À revolução, ao contrário, não faltam filmes que a enalteçam. Boa parte da obra do cineasta russo Serguei Eisenstein, por exemplo, é um elogio à revolução russa. *A Greve* (1924) é uma crítica à falta de organização da classe operária. *Outubro* (1928) narra a trajetória da tomada de poder da revolução de 1917. Embora com inúmeras inovações na linguagem cinematográfica, trata-se de um filme oficial. *O Encouraçado Pontemkim* (1925), dentro dessas classificações, é um filme ambíguo: oscila entre a revolta, a revolução e a repressão do *status quo*. Mesmo assim exalta a necessidade da organização para o alcance da revolução.

Todavia é no filme *O Triunfo da Vontade* (1934), de Leni Riefensthal, que vemos o ápice da relação entre cinema, Estado e ideologia revolucionária. O partido Nacional Socialista na sua euforia pré-Auschwitz é captado por enquadramentos sóbrios e geométricos. Há um peculiar casamento entre tecnologia social e auge da técnica cinematográfica. Hitler idolatrado e Gobbels inovando ao inserir o cinema e a propaganda como uma política oficial de Estado.

A relação entre cinema e ideologia é ardilosa. E uma simples distinção entre revolta e revolução pode reorientar toda uma classificação cinematográfica. Voltemos a Vigo. Indaguemos sobre suas heranças, sobre o modo como essa revolta adentrou sua biografia. Talvez seja necessária uma breve caracterização de seu pai, o anarquista Miguel Almereyda.

Estamos entre as três primeiras décadas do último século. Em meio às ruas de Nice e Paris — ruas escuras, fétidas, prenhes de lirismo para alguns, transbordante de nojo para outros —, entre prisões de colegas e parentes, perpassando barricadas e uma enxurrada de

ideologias afobadas. À militância política, vidas dedicadas. À militância por outros modos de percepção da vida, outras formas na arte emergiam. Estamos no auge das vanguardas. Contra a métrica clássica, a pintura representativa, o teatro ilusionista e a música tonal experimentavam-se versos livres, traços desgeométricos, a estética da crueldade e seqüências de notas cromáticas, seriais, atonais. Havia uma ânsia por uma liberdade estética, e ninguém — sobretudo os vanguardistas — hesitava em jogar expurgos ao ventilador. O novo era uma imposição. Tudo que soasse clássico sofria de um ferino despeito.

Estamos, também, no ápice da empolgação liberal. Zilhões de monumentos erguidos à redenção tecnológica. Ruas varridas por um urbanismo sanitarista onde o limpo e o sujo tornam-se categóricos, distintivos. Consolidado o regime disciplinar e normativo, arquitetado um novo modo de atuação estatal e implementada a forma industrial de organização da vida, a França fervia.

Do meio do caldeirão pulula a figura de Miguel Almereyda, um anarquista polêmico, influente, um perfil eminente no ambiente político da época, com ideais diversos e talento de sobra para formar e manipular a opinião pública.

Freqüentador assíduo da prisão Petite Rouquette, Almereyda foi perseguido durante toda sua vida. Quando livre, ganha um rápido destaque. Escreve para jornais tão diversos como o *Liberation*, o *Guerre Sociale* ou o satírico *Bonnet Rouge*. Organiza um congresso internacional centrado no tema do antimilitarismo, uma forte ideologia da época que primava por reverter a lógica estatal a partir do exército. Ameaça aplicar alguns desses princípios perante o contexto da Primeira Guerra Mundial. A mídia debatia a entrada, a atuação e a saída das tropas francesas. O exército, contudo, era basicamente

Jean Vigo, a revolta e o devir

formado por operários, socialistas e anarquistas — justamente o público, os leitores de Almercyda. Com a ameaça de manipulação ganha poder e degusta-o.

Confusa e intermitente, a vida desse anarquista condensa um pouco do pano de fundo da época. A agitação política, a explosão de inúmeros estilos de vida, a circulação urbana e moderna permeada por novos símbolos. Destaquemos seu início de carreira: como fotógrafo. Ressaltemos sua principal atuação política: como jornalista. Lembremos de seu maior empecilho de expressão: a prisão.

A vida de Almercyda, enfim, resume a atuação de novas tecnologias sociais oriundas do fim do século XIX. A fotografia e os jornais panfletários — juntamente com os folhetins, o melodrama e o cinema — sintetizam o lado periférico da emergência da cultura de massa. Qualquer cidadão ganha um rosto, todo indivíduo tem, teoricamente, o direito de expressar e reivindicar sua opinião.

Por outro lado, essa mesma cultura de massa é sabidamente utilizada pela nova elite como uma forma de repressão revestida de discurso democrático. E são justamente os formadores de opinião, como Almercyda, os intermediários, os barganhadores, que exercem um jogo duplo. Eles oscilavam entre a chantagem com a elite e o acirramento dos ideais com a massa.

Mais refinada, a lógica carcerária ganha relevância histórica e institui novos modos de normalização, padronização e dominação do indivíduo. A *urbes* torna-se múltipla: espaço do exercício da liberdade e *locus* privilegiado da vigilância policial. Almercyda foi uma vítima nervosa e inquietada dessa lógica. Numa de suas maiores temporadas carcerárias foi obrigado a acatar a lei do silêncio perpétuo. Nenhuma palavra, nenhum ruído,

solução, sequer um bocejo poderia ser escutado pelos guardas. Calaram-no. Depois de um ano, quase um terço do seu vocabulário havia desaparecido.

A revolta que guiou sua vida, segundo alguns intérpretes, foi resultado dessas prisões. E foi lá, entre as grades, que reverberavam seus primeiros ideais anarquistas.

Mesmo com sua inquestionável autonomia, Vigo carregou certas angústias e inquietações do pai, Miguel Almercyda. E foi na incessante simbiose entre estética e política que ele ensaiou resolver tais questões.

Há algumas semelhanças, outras continuidades e rupturas sutis entre esses dois *personagens*. O ambiente de perseguição da vigilância normalizante, mais uma vez, atrita-se com a busca por caminhos alternativos. Há uma mudança de indumentária. O que Almercyda resolvia entre manifestações e negociações políticas, Vigo sublimava com uma complexa rede simbólica. Vigo escolheu o cinema, outro meio de comunicação com as massas. Vigo foi vítima da lógica do internato, outra faceta do regime disciplinar. Vigo foi tolhido pela censura, seu reconhecimento foi póstumo.

Contudo, é a índole da revolta que, teimosamente e plena de brios, permanece no menino Vigo. Sua combustão artística era apenas uma questão de tempo.

Lembremos que foi nos bairros de periferia, os famigerados *vaudevilles*, que o cinema obteve seu primeiro público. Sim, o cinema nasceu *underground*. Antes, muito antes, de alguns movimentos requisitarem tal epíteto. Somente nos meados da década de 1920 houve o profícuo encontro entre o cinema e a miríade de vanguardas da época. E nessa encruzilhada, deveras saborosa, Vigo encontrou-se consigo mesmo.

Jean Vigo, a revolta e o devir

Junto ao brilho das vanguardas e dos cinemas de *vaudevilles*; junto à ânsia pela experimentação e pela realização cinematográfica, Vigo aglutinou um espírito e uma ética libertária. Desconsiderá-la não passa de um menoscabo ao forte teor simbólico que tal contexto obteve na sua obra. *Underground* — por que não? — também fôra o ambiente em que cresceu o menino Jean Vigo.

Em *Zéro de Conduite* (1933) e *L'Atalante* (1934), assim como em boa parte dos filmes da época, emergem personagens típicos do ambiente das *vaudevilles*. São os desajustados, como os garotos castigados ou Huget, o novo bedel, que não se intimida com as restrições normalizantes das regras do internato. São os desviados, aqueles classificados para permanecerem à margem. É o caso do *père Jules* do *L'Atalante* que vive eivado por valores não partilhados pela ascensão burguesa. Ou ainda, o mágico-palhaço-vendedor ambulante desse filme, motivo da briga do casal, que parece ter vindo direto da idade média para a Paris do século XX. Esses personagens estão fora do contexto.

Chaplin, René Clair, Fritz Lang e Eric von Stroheim também permearam suas narrativas com protagonistas desviados. Trata-se de um sintoma da época: o desemprego, a índole ambígua do vagabundo (entre o herói e o anti-herói), uma miríade de hábitos e costumes não contemplados pela moral burguesa. Todos esses personagens fogem, zombam e perturbam a normalidade da ordem recém instalada. Há uma mistura de ironia desses diretores com a melancolia dos seus personagens.

Outra guinada de valores: o cinema na sua peleja para obter o *status* de arte. Não fora um processo retilíneo, e, para tanto, o papel das vanguardas foi fundamental. Ela atuou de dois modos: reconheceu no cinema uma nova forma de expressão que merecia uma atenção es-

pecífica. Entretanto, a vanguarda manteve e aguçou o espírito vulgar que caracterizou o início do cinema (e a obra de Vigo foi uma das maiores sínteses dessa relação). As *gags*, por exemplo, eram atrativos indispensáveis para todos os vanguardistas e não possuíam nenhuma intenção em elevar o *status* do cinema.

A vanguarda, o documentário e o cinema social podem resumir as três maiores influências de Jean Vigo. Se fôssemos escolher cineastas da época que deglutiram tais tendências e a legaram a Vigo, citaríamos Dziga Vertov e Luís Buñuel. De um lado a câmera-olho, que capta e registra mais do que o olho alcança. A câmera objetiva que desorganiza o olhar viciado dos homens sobre o mundo. “O mundo visível assim com o mundo invisível — a olho nu”, era o lema de Dziga Vertov. De Buñuel, a explosão do universo onírico. Um quê de surrealismo, como o espaço da liberdade reivindicado pelos artistas da época. Um pouco da poesia que nos falta, ou nos recalca, o dia a dia.

Nos três filmes de Vigo essas heranças ganham uma incrível fluência, principalmente, pelo modo como ele as insere à narrativa. A frieza da objetiva cinematográfica é sempre a mesma. A câmera não cria ou distorce o fenômeno — como fizeram os vanguardistas em suas aventuras cinematográficas — ela prima pelo registro quase científico da *mis-en-scène*. O olhar do instante, o olhar do flagrante: não é outra a base estética de Jean Vigo. A poesia, quase surrealista, emerge dessa projeção do sujeito-espectador aos objetos matematicamente captados por Vigo. O surrealismo de Vigo, portanto, surge calcado numa profunda iluminação profana.

A propos de Nice (1929), seu primeiro filme, tem influências diretas dos documentários da época que almejavam captar a alma de uma cidade. *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole* (1927) de Walter Ruttmann e *Rien que*

Jean Vigo, a revolta e o devir

les Heures (1926) do brasileiro Alberto Cavalcanti são algumas dessas realizações. Nesses filmes, a câmera ainda esboça um *ethos* documental, como se pudesse registrar o real.

Vigo tenta, sim, imprimir o espírito de Nice, a cidade de sua adolescência, nesse seu primeiro filme. Todavia, ele desconfia do real e, diferentemente de suas influências, sua câmera está eticamente orientada para captar fenômenos, eventos e acontecimentos. Nada mais. Não há uma realidade pré-concebida. Para o cineasta francês, mesmo o jogo social, mesmo a documentação de encontros sociais oriundos de um real imediato aparecem como um modo de ficção. “Nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade” observa Walter Benjamim. Vigo certamente concordaria.

A representação social como um jogo: por isso sua fixação por bonecos, máscaras e encenações do gênero. Este elemento, o boneco, é recorrente nos três filmes de Vigo. E o que há de real nos bonecos, além de sua imanência física, não é justamente o encarnar realidade àquilo descaradamente imaginário? É desta fricção — do irreal a olho nu com o real que nos é invisível — que emerge a singularidade da poética do cinema de Jean Vigo.

Zéro de Conduite (1933) condensa de outra forma as relações entre documentário e ficção. Trata-se, primeiramente, de uma resolução autobiográfica. Num segundo ângulo, percebe-se uma enorme primazia pela descrição: o trem, o pátio, o dormitório, a cidade, a festa de comemoração de aniversário do colégio (que é diretamente contraposta ao êxtase espontâneo — a revolução infantil). Os flagrantes na rua, em *Zéro de Conduite*, lançam, mais do que um estilo documental. Trata-se de um olhar sobre a cidade, de uma tentativa infantil, pre-

coce e semi-reprimida de exercer a flânerie e dar asas aos desvarios inerentes aos passeios urbanos.

O ápice desse filme, contudo, está em suspender o instante e o momento da revolta dos internos. Por isso a câmera lenta, as plumas dos travesseiros, o pulo dos meninos mostrado ao reverso remetem à recusa da autoridade, o breve e intenso momento em que exala o halo da liberdade.

A descrição do barco e da chegada à Paris são os elementos que dinamizam os devaneios poéticos de *L'Atalante* (1934), último filme de Vigo. O rádio, o personagem circense, as danças, os gatos, as caminhadas pelas lojas e, sobretudo, o registro do devir urbano captado, congelado, no momento do choque. A narrativa de *L'Atalante* é quase um documentário de um jovem casal que chega à capital. A câmera de Vigo soube passar o estranhamento que a metrópole causa a qualquer ser que não nasceu nela.

Com essa dinâmica de friccionar ficção com documentário, de tratar personagens como objetos e objetos como personagens, a partir dessa mescla, começamos a enxergar Vigo. Afora nosso olhar viciado a uma narrativa previamente anunciada, além de classificações impostas, elucida-se o poder da câmera de cinema. Com Vigo vamos ao cerne dos anos 1920 e 1930 na França. Porque, simplesmente, essa distinção entre poética e realidade não fôra respeitada.

* * *

Um elogio à merda — um ato necessário. Alguns fatos (aparentemente) desconexos:

14 de julho de 1912, o jornal *La Guerre Sociale* endereça uma mensagem ao governo francês. Com letras

Jean Vigo, a revolta e o devir

garrafais, em negrito, sua manchete estampa: EU VOS MANDO À MERDA!

Almeryda, nome político do pai de Vigo, é o anagrama de *Il y a merde*. Podemos traduzi-lo para algo como 'Tem merda'. (!)

Zéro de Conduite: Interior/Dia/Sala de aula: o estudante está num devaneio solitário, escreve algo sobre a carteira. O professor chama sua atenção. Ele, com muita naturalidade, o manda à merda.

Faltam cinco minutos para os atores entrarem no palco. A coxia treme, alguns pulam, outros, calados, se concentram. Uma tácita evocação de um deus grego, remoto no tempo e vívido como símbolo. Faltariam vinhos, danças e orgias, mas celebra-se a encenação da vida. A coxia estremece com o hálito de figurinistas, maquiadores, iluminadores, atores e diretores. É um uníssono: MERDA — todos gritam, e agora sim, (re)inaugura-se o júbilo de estar em ato.

Zéro de Conduite: Interior/Dia/Sala de aula: o diretor do internato, alguns professores e os bedéis pedem, educadamente, para que o aluno retire a agressão feita ao professor. Com altivez, o aluno se levanta e repete: *eu o mando à merda*.

Se em *Zéro de Conduite* vislumbramos uma poética da revolta, em *L'Atalante* percebe-se um mergulho à estética do devir. O último filme de Vigo não passa de um fluxo incessante com um rumo indefinido. Toda a magia dos *road-movies* da década de 1970 já está explorada nesse singelo filme de 1934. Não seriam poucos, aliás, os estilos preconizados por Vigo. Sua relação entre surrealismo e cinema social, por exemplo, muito se assemelha à transgressão do neo-realismo italiano impulsionada por Fellini e Pasolini.

É com sutileza que a narrativa de *L'Atalante* não respeita a convenção do casamento. Por isso não é adequada sua classificação como um filme lírico ou romântico. Vigo insere a dúvida e a experimentação num ritual social eivado pela certeza e pela rigidez. Os noivos são dois estranhos e a noite de núpcias, à beira do *L'Atalante*, causa tanta insegurança como um jogo de loteria. O filme possui quatro momentos narrativos para o casal: a cerimônia, a convivência no barco, os desencontros na cidade e o reencontro. E cada um desses momentos tem um suspense prenhe de reticências. Leia-se: um devir.

Todo devir dispensa uma resposta. Na dúvida do casal, a câmera vagueia pelo universo do *père* Jules, pelas ruas de Paris ou pelos lugares mágicos e novos trazidos pelo fluxo do barco. Em *L'Atalante* o devir é feminino. É Juliette, a noiva, que ensaia entrar no quarto de *père* Jules e apreender esse universo. Esta é uma das cenas mais belas do filme. *Père* Jules, o beberrão, sujo, rodeado por gatos, cheio de tatuagens, freqüentador de casas de jogos e de prostíbulos: é este ser quase anormal que mostra um mundo novo para Juliette. Seu marido, tomado pela fúria da ordem, a interrompe: Juliette deve se comportar de acordo com o fluxo previsível que lhe é imposto.

Análoga, outra guinada de percurso ocorre com o encanto de Juliette pelo vendedor ambulante (que é insuportável para o dono e os clientes do bar). Mais uma vez o que a encanta é a possibilidade de conhecimento de um mundo novo. Este teor de ingenuidade, e de vontade de experiência, lembra o anseio dos 'jovens diabos' de *Zéro de Conduite*.

Jean, mais uma vez, faz cara e pose de marido ciumento. Em termos narrativos ele exagera esse sentimento, ele porta a *hybris* dramática. Nesse episódio temos uma fantástica utilização da narrativa sonora. Ju-

Jean Vigo, a revolta e o devir

liette, numa espécie de monólogo interior, ouve a voz do convite do vendedor ambulante subitamente contrastada com a voz castradora de seu marido. A sedução dos novos experimentos em choque com a adequação à regra. Aqui o devir fala mais alto e Juliette se permite uma aventura pela cidade.

Seu olhar de encanto se contrapõe ao de vingança e desespero de Jean. Seu devir é incessante: da *flânerie* ela passa ao desemprego e perambula pelo submundo de Paris. A experiência de isolamento dos recém-casados também faz parte desse devir conjunto e instila vontade onde outrora havia dúvida.

Depois do reencontro, outro devir: a câmera em *plongée* sai do *L'Atalante* e acompanha o fluxo incessante, a imagem de água e luz, um rio — sem destino.

Talvez haja um elo entre a noção de revolta e a de devir. Talvez esse elo defina uma forma latente à curta obra de Jean Vigo. Mais forte do que isso está o fato desse jovem cineasta ter captado e expressado a alma desses dois fenômenos complexos. A alma não na sua acepção metafísica. A alma na sua faceta suja, mundana, com holofotes no seu viés profano. A alma como a forma que engendra formas, como o lance do pensamento que remete a outros fatos, outras idéias — ao infinito. Se existe algo entre a revolta e o devir é melhor deixá-lo inominável. Ou ver e rever Vigo — este cineasta centenário.

RESUMO

Na Paris do início do século XX, um pai anarquista e um filho cineasta. O contexto político e estético, as forças repressivas e expressivas são sintetizadas pelas figuras de Miguel Almereyda e Jean Vigo. O legado libertário de Almereyda, um breve retrato do ambiente anarco-sindicalista da passagem do século XIX para o XX. As primeiras décadas da história do cinema, a busca por linguagens de vanguarda e o diálogo com as vaudevilles são vistas a partir dos três principais filmes de Jean Vigo: A Propos de Nice, Zéro de Conduite e L'Atalante. As relações entre documentário, cinema social, ficção e cinema independente ou experimental no contexto das décadas de 1920 e 1930. Também vislumbra-se as influências de Vigo à história do cinema e os estilos que antecipou.

Palavras-chave: história do cinema, vanguardas, anarquismo.

ABSTRACT

Paris, beginning of the 20th century, an anarchist father and his movie maker son. The political and aesthetic contexts, the oppressive and expressive forces are concentrated in the characters of Miguel Almereyda e Jean Vigo. The libertarian legacy of Almereyda, a brief view of the anarco-sindicalism environment in the transition from the 19th to the 20th century. The first decades of the history of cinema, the search of avant-gardes languages and its dialogue with the vaudevilles are analyzed through the tree Vigo's main pictures: A Propos de Nice, Zéro de Conduite and L'Atalante. The relationship between documentary, social cinema, fiction, and independent or experimental cinema in the context of the 1920's and 1930's. The article glimpses the Vigo's influence in the history of cinema and the stiles he announced.

Keywords: history of cinema, vanguards, anarchism.

Recebido para publicação em 15 de março de 2005.