

From Magical Realism to the Pedagogy of Revolt: A Three-Dimensional Reading of *Zéro de Conduite* in Teacher Training

Do Realismo Mágico à Pedagogia da Revolta:
Uma Leitura Tridimensional de *Zéro de Conduite* na Formação Docente

José da Silva Ribeiro
AO NORTE – PORTUGAL
EDUMATEC – UFPE BRASIL

Abstract

*This article proposes a multidimensional analysis of Jean Vigo's medium-length film, *Zéro de conduite*, articulating three fundamental axes: genetic critique – from memory to film; analysis of the filmic object – an aesthetic analysis focused on the collaboration between Jean Vigo and cinematographer Boris Kaufman; and pedagogical reception – how teachers can use this film to see themselves reflected in the mirror. We investigate how Vigo's autobiographical memory is transfigured into symbolic realism and surrealism, creating a narrative of resistance. Finally, we discuss the film's potential as a reflective device for teacher training (and self-training), questioning models of authority and institutional "blindness" to the culture of childhood.)*

Keywords: Jean Vigo; Genetic Criticism; Surrealism; Teacher Training; Cinema and Education.

Introdução: Jean Vigo fora do enquadramento

Jean Vigo foi o único que soube descobrir e conquistar os domínios pertencentes exclusivamente ao cinema.
Kracauer

O realismo poético francês e o realismo mágico são frequentemente confundidos devido ao uso da palavra "realismo", mas eles possuem raízes, estéticas e intenções profundamente diferentes, especialmente no contexto do cinema europeu entre as duas grandes guerras. O Realismo Poético floresceu principalmente na década de 1930, embora tenha raízes no final dos anos 20. Não foi um "movimento" formal com manifesto, mas sim uma tendência estética compartilhada por cineastas como Jean Renoir, Marcel Carné, Julien Duvivier e o iconoclasta¹ Jean Vigo.

São características principais do realismo poético: O "*Destino Fatalista* em que os protagonistas são geralmente figuras marginais (jovens de periferias urbanas, operários, desertores, criminosos) que buscam uma chance de felicidade ou amor, mas acabam esmagados pelo destino ou pela sociedade; *Estetização do Real* em que, ao contrário do realismo documental, a realidade é recriada em estúdio. A iluminação é expressionista, criando atmosferas enevoadas (cena do comboio) e melancólicas que refletem o estado psicológico dos personagens

diálogos literários em que os roteiros, muitas vezes escritos por poetas que elevam a fala cotidiana a um nível lírico (letra da canção inicial e final). Logo após a Primeira Guerra, a França não estava no Realismo Poético ainda, mas sim no Impressionismo Cinematográfico (Abel Gance, Jean Epstein). O foco era a subjetividade, usando truques de câmara (foco suave, sobreposições) para mostrar o que o personagem sentia. Aqui, a "poesia" era visual e técnica. O Realismo Poético surge como uma resposta à crise econômica e à ascensão do fascismo na Europa. O papel de Jean Vigo é a ponte. Em *Zéro de Conduite* (1933) Vigo mistura um realismo quase documental com momentos de puro onirismo. Alguns teóricos veem em Vigo as sementes do que viria a ser um "realismo" mais lírico e menos rígido. Já uma abertura para o realismo mágico. Realismo poético e realismo mágico não são a mesma coisa. A confusão ocorre porque ambos buscam "transcender" a realidade nua e crua, mas os métodos e resultados divergem. No realismo poético a "poesia" vem da atmosfera, da luz e do simbolismo. Tudo o que acontece é fisicamente possível. O foco é a condição humana, o pessimismo social e a melancolia. No realismo mágico o elemento fantástico ou sobrenatural é inserido na narrativa como se fosse comum e real e o foco é a coexistência do mito, do sonho e da realidade cotidiana. O Realismo Poético é, em última análise, sobre a beleza da tragédia cotidiana, enquanto o Realismo Mágico é sobre a naturalidade do impossível. Jean Vigo é frequentemente descrito como um "cometa" de passagem efêmera no cinema francês: sua passagem foi breve, mas deixou um rastro que alterou permanentemente a trajetória da estética fílmica. Situar *Zéro de Conduite* (1933) exige entender que Vigo não se encaixava perfeitamente em um único enquadramento, mas operava na intersecção de várias tensões artísticas do entre guerras. Podemos pois situar Vigo no surrealismo em que explicitamente se inclui referenciando Buñuel. Embora Vigo não fizesse parte de grupos surrealistas, *Zéro de Conduite* é profundamente surrealista em sua essência. O filme utiliza uma narrativa fragmentada que mimetiza a memória e a percepção infantil. A autoridade (os professores, o diretor anão) é retratada de forma grotesca e caricatural, típica da sátira surrealista. A cena icônica da guerra de travesseiros, filmada em câmara lenta com penas voando como se fosse uma procissão religiosa subvertida, é um dos momentos mais puros do surrealismo visual. Ali, o "real" é suspenso em favor de uma verdade emocional e onírica. No entanto Jean Vigo é considerado o "pai espiritual" do Realismo Poético. Enquanto cineastas posteriores

(como Carné) focariam no fatalismo urbano, Vigo trouxe a poesia do cotidiano institucional. Em *Zéro de conduite*, o ambiente rígido e sórdido do internato é o “real”. A “poesia” surge na forma como os meninos transformam objetos comuns (mármore, cadernos, travesseiros) em instrumentos de libertação. A fotografia de Boris Kaufman (irmão de Dziga Vertov) traz uma sensibilidade que antecipa a atmosfera melanólica e sublime que definiria o cinema francês dos anos 30.

Não se pode situar Vigo sem mencionar sua herança política (filho do anarquista Miguel Almereyda).

Em *Zéro de conduite*, ele mantém esse olhar “documental” sobre as condições físicas da escola, mas usa a ficção para atacar as estruturas de poder (Igreja, Estado, Escola). Ao contrário do realismo puramente político, o de Vigo é um anarquismo lírico. A revolução não vem de um manifesto, mas de uma recusa infantil e absoluta em aceitar a autoridade. Podemos assim resumir o enquadramento de *Zéro de Conduite* sabendo que Jean Vigo se situa fora do quadro na relação com o cinema e com as instituições (não apenas francesas).

Corrente	Relação com <i>Zéro de conduite</i>
Surrealismo	Afinidade Máxima: No uso do absurdo para ridicularizar a burguesia e na celebração do desejo/liberdade.
Realismo Poético	Gênese: Vigo fornece a base técnica e a sensibilidade de “elevant o real”, mas sem o pessimismo paralisante de 1938.
Realismo Mágico	Tangencial: Há momentos de “encantamento” (como o diretor anão), mas a intenção de Vigo é mais subversiva/política do que puramente fantástica.
Impressionismo	Técnica: O uso de sobreposições e manipulação da velocidade da câmara para evocar estados de espírito.

A melhor forma de situar *Zéro de Conduite* é vê-lo como um Realismo Subjetivo ou Psicológico. Vigo não estava interessado em filmar a escola como ela aparecia para os adultos (Realismo), nem apenas em filmar sonhos desconexos (Surrealismo Ortodoxo). Ele queria filmar a realidade tal como ela é sentida por uma criança em revolta (que ele foi). Isso cria uma estética híbrida onde o real é o ponto de partida, mas a poesia e o absurdo são os únicos veículos possíveis para a verdade.

Essa abordagem influenciou diretamente a *Nouvelle Vague* (especialmente François Truffaut em *400 Golpes / Os Incompreendidos*), consolidando Vigo como o elo perdido entre a vanguarda experimental e o cinema narrativo moderno. Esta mistura de anarquismo e lirismo, distancia-o “destino fatalista” do realismo poético mais otimista em sua proposta de revolta. A relação entre o cinema de Jean Vigo (especialmente em *Zéro de conduite*) e o conceito de Iluminismo (seja como tradição filosófica racionalista ou como estética da luz — o *Iluminismo*) é marcada por uma tensão dialética. O filme funciona simultaneamente como uma crítica feroz às instituições iluministas e como uma celebração da “iluminação” poética e espiritual. Kracauer situa a obra de Jean Vigo como uma síntese possível entre o passado, o presente e o futuro do cinema. Seus filmes atualizam o simbolismo e a atmosfera outrora presente na montagem dos filmes mudos e nos diálogos a narração dos sonoros situando a carga simbólica na relação que se estabelece entre o personagem e o mundo que o cerca. Kracauer parece formar um mosaico de recursos narrativos que elucidam o desenvolvimento histórico da linguagem cinematográfica, separando o que persistiu do que pereceu para interpretar suas transformações na transição do mudo para o falado. Vigo foi bem-sucedido ao fazer tábua rasa da tradição teatral e literária e encontrar no percurso um caminho

de síntese entre o mudo e o sonoro no qual a redenção da realidade física se efetivaria na maior autonomia das imagens em relação aos diálogos, retomando um caminho já palmilhado pela vanguarda francesa.

2. Processo Criativo em Jean Vigo

Este filme é de tal modo a minha vida de garoto, que não vejo a hora de passar para outra coisa.

Jean Vigo

Jean Vigo teria dito isto a um jornalista (André Negis) no final de *Zéro de Conduite* a partir do telhado de uma casa de Saint-Cloud² em que a cena /sequência final do filme acabara de ser filmada. Esta dimensão autobiográfica é evidente no filme. Vigo tinha doze anos quando o pai - Eugène Bonaventure de Vigo, conhecido como Miguel Almereyda, faleceu na prisão de Fresnes, perto de Paris, em agosto de 1917, oficialmente dado como suicídio por enforcamento com os próprios atacadores, mas com forte suspeita de assassinato político. Ele foi preso sob acusação de traição ligada a alegados financiamentos alemães ao jornal pacifista /anarquista que dirigia – Le Bonnet Rouge. Aos 17 anos Miguel Almereyda tinha sido encarcerado durante dois meses na prisão de Petite Roquette³ destinada a delinquentes de 18 a 21 anos, mas repleta de meninos com idades menores, alguns com oito anos (Salles Gomes). A prisão foi minuciosamente descrita por Miguel Almereyda em 1907 no Jornal Assiette au beurre – La Petite Roquette. Desta publicação Jean Vigo se serviu para caracterizar personagens e comportamentos dos atores em *Zéro de conduite*.

Com 12 anos Jean Vigo, abandonado pela mãe, foi para um colégio interno (colégios de correção) em Millau e em Chartres onde viveu em regime de guarda e correção, com pouca autonomia e forte controle de adultos. Esses estabelecimentos combinavam

elementos de colégio religioso, pensionato laico e casa de correção, situando-se num continuum entre educação e punição, especialmente para filhos de militantes “indesejáveis”. A escolarização de Vigo ocorreu, assim, em instituições fechadas, marcadas por hierarquias rígidas e por um quotidiano de vigilância, um universo escolar repressivo, burocratizado e profundamente autoritário, com professores e vigilantes caricaturados pela sua mesquinhaz e abuso de poder. Nos relatos sobre Vigo, esses internatos aparecem como lugares de punição desproporcional, zeros de comportamento, castigos coletivos e um clima constante de humilhação pública dos alunos. Os internatos são também descritos como espaço de confinamento físico, onde saídas são restritas, os corpos são regulados (sono, refeições, filas) e a individualidade dos estudantes é constantemente reprimida. Textos sobre “*Zéro de conduite*” insistem que a violência institucional que o filme mostra — inspeções, punições arbitrárias, ridicularização dos alunos — deriva diretamente das experiências escolares de Jean Vigo.

A sensibilidade extrema do cineasta à vulnerabilidade infantil diante do mundo adulto, destacada por seu biógrafo Paulo Emílio Salles Gomes, é associada justamente ao que viveu nesses internatos fechados. Em vez de reconstruir um colégio “real” em detalhes, Vigo condensa memórias de vários internatos num espaço único, concentrando ali práticas de disciplina, tédio, pequenas rebeliões e solidariedades entre os adolescentes.

A postura de Jean Vigo diante do seu tema — a infância reprimida pelos adultos — era ditada por duas experiências: a dele próprio nos anos passados em Millau e Chartres (principalmente os quatro anos na primeira cidade), e a do pai na prisão da Petite Roquette (Salles Gomes, 143).

Esta última adquirida mais tarde pela leitura da descrição dramática de seu pai em *La Petite Roquette* (1907) na influente revista satírica francesa *Assiette au beurre*. Também a obra literária de Alain Fournier, *Le grand Meaulnes* (1913) acompanhou Vigo na preparação do filme. Jean Vigo não fez a adaptação literária da obra, mas absorveu o seu espírito e alguns dos seus temas fundamentais, transformando-os na linguagem cinematográfica em *Zéro de Conduite*. A influência pode ser vista em vários níveis: Em *Le grand Meaulnes*, o paraíso é o “domínio sem nome”, um lugar de liberdade absoluta, fora das normas do mundo adulto. Em *Zéro de Conduite*, este paraíso é a infância em si, representada pela camaradagem no internato. O filme é uma celebração da energia anárquica e imaginativa das crianças contra o mundo repressivo, hipócrita e grotesco dos adultos (os professores, o diretor, o inspetor). A revolta final no telhado não é apenas uma rebelião, mas a afirmação de um reino infantil puro e livre, um equivalente cinematográfico da “festa estranha”. Fournier funde o real e o maravilhoso de forma inseparável. A “festa estranha” não é um sonho, mas um evento real tingido de magia. Vigo faz

o mesmo: os travellings flutuantes, as câmaras lentas, os jogos com a escala (como o inspetor minúsculo no comboio) e a sequência noturna silenciosa e quase surreal, criam uma atmosfera de realismo mágico. O internato não é um local realista, mas um espaço psicológico e poético onde tudo é amplificado, como o domínio de Meaulnes. Augustin Meaulnes é um herói adolescente, um líder natural que traz o vento da aventura e do mistério para a vida pacata dos outros.

Em *Zéro de Conduite*, o novo aluno, Tabard, é claramente uma encarnação deste arquétipo. A sua chegada perturba a ordem estabelecida. Ele traz consigo um urso de peluche (um objeto íntimo e simbólico, como um talismã) e rapidamente se torna o centro de gravidade do grupo, catalisador da revolta. Ele é o “Grande Tabard”, portador da chama da insurreição e da poesia. O tema central do romance é a perda. A melancolia de Fournier vem da consciência de que aquele momento de graça é efêmero. Vigo partilha desta angústia, mas responde com revolta ativa. O filme é uma tentativa de congelar no tempo a energia revolucionária da infância. A cena final, em câmara lenta, com as crianças a marchar triunfalmente sobre os telhados contra um céu branco, é um esforço desesperado e belo para tornar aquele momento de liberdade eterno, para escapar à passagem para o mundo adulto que os espera. É o “domínio sem nome” conquistado, ainda que só no plano do sonho e da imagem.

Filme e obra literária usam o ambiente escolar (o internato em Vigo, a escola rural em Fournier) como um microcosmo do mundo. É neste espaço confinado que se trava a grande batalha entre a liberdade imaginada, o desejo e a aventura (dos jovens) contra a autoridade, a rotina e a mediocridade (dos adultos). Jean Vigo não transplantou a narrativa de *Le grand Meaulnes*, mas sim o seu estado de espírito. Pegou na saudade de Fournier, na sua busca por um reino encantado da juventude, e deu-lhe uma dimensão política e anarquista. Se Fournier escreveu um elegíaco adeus a esse reino, Vigo filmou a sua insurreição efêmera. *Zéro de Conduite* é, assim, a versão modernista, urbana e rebelde do universo de Fournier: transforma a melancolia passiva em revolta ativa, mantendo intacta a poesia visual e a crença de que a verdadeira vida está no lado de lá da cerca, no telhado, no reino mágico que só as crianças podem habitar e pelo qual vale a pena lutar. A influência é, portanto, profunda e espiritual, moldando a essência lírica e subversiva da obra-prima de Vigo.

2.1 Escolha dos autores

Em carta dirigida a Salles Gomes (1950) Antoniette Aubés reconheceu em certos trechos do filme os relatos que Jean Vigo, em criança, lhe fazia durante as férias. Os quatro principais personagens adolescentes são referenciados aos internatos: Caussat e Briel a Millau, Colin a Chartres. Tabard inicialmente tímido abriu-se com Briel. Esta é uma questão fundamental para entender a intensidade e o carácter quase autobiográfico de *Zéro de conduite*. Jean Vigo não

estava apenas a fazer um filme sobre a infância em geral como conceito abstrato, mas a exorcizar e a poetizar as suas próprias experiências traumáticas. Os personagens do filme são, de facto, reconfigurações altamente estilizadas poéticas ou satíricas das figuras que povoaram os seus anos de internato.

Os alunos, personagens principais do filme (Tabard, Caussat, Colin, Bruel) são “quaisquer alunos” em termos sociais, mas encarnam atitudes que o jovem Vigo experimentou ou testemunhou: insubordinação verbal, pequenas sabotagens, pactos secretos de camaradagem e desejo de autonomia frente a adultos arbitrários. Tabard é a projeção direta do próprio Vigo adolescente, que vivia um conflito com a autoridade e com o encobrimento da morte do pai anarquista, o novo aluno que chega a Millau com nome falso devido ao estigma do pai. No filme o aluno que chega mais tarde acompanhado pela mãe. Caussat, frequentemente descrito como “chefe dos amotinados”, reencena o tipo de colega líder de pequenos complôs que circula em qualquer internato, mas agora elevado à figura de estrategista da revolta, aquilo que numa memória autobiográfica seria o amigo que mobiliza o grupo. Colin, filho da cozinheira, traz para o centro o aluno socialmente subalterno, ligado às margens do sistema escolar, ecoando o olhar de um jovem deslocado que circula entre classes e bastidores; Bruel, por sua vez, aparece como o amigo frágil, carente afetivamente, que encontra na conspiração com os outros uma forma de compensar a dureza do internato.

Os papéis dos quatro protagonistas foram escritos a partir de pessoas concretas da juventude de Vigo: Caussat (Louis Lefebvre) e Bruel (Coco Golstein) baseiam-se em amigos de Millau, Colin (Gilbert Pruchon) em um amigo de Chartres e Tabard (Gérard de Bédarieux) no próprio Vigo.

Os adultos do filme são caricaturas grotescas ampliadas pela lente da memória traumática de uma criança - Os apelidos Bec-de-Gaz e Pête-Sec vem de Millau e o Principal de Chartres (Salles Gomes). Não são pessoas, mas funções opressivas. O filme mostra “pouquíssimo ensino e muita punição”, compondo um corpo docente reduzido a funções de vigilância, sermão moralista e humilhação – uma estilização crítica das práticas que Vigo conheceu em pensões e colégios onde predominavam disciplina e vigilância permanentemente.

Bec-de-Gaz, inspetor chefe, foi inspirado em tiques dos guardas de Petite Roquette e Huguet talvez tenha origem na impressão deixada pelo único inspetor simpático de Millau que só ficou duas ou três semanas no internato (Salles Gomes, 147) Robert le Flon interpreta o inspetor dito Pête-Sec, Du Verron (Surveillant-Général Bec-de-Gaz), o anão Delphin (diretor/principal) e Léon Larive (professor), todos escolhidos por terem rostos e corpos “expressivos”, facilmente exageráveis. Esses atores, alguns com experiência cômica ou de caráter, são filmados de modo a acentuar tiques, barbas, chapéus, postura rígida e voz, compondo tipos grotescos que sintetizam vários professores reais dos internatos de Vigo.

Huguet (interpretado pelo próprio amigo de Vigo e colaborador na preparação do filme e na escolha dos jovens atores secundários do filme, Jean Dasté) é o aliado, o adulto que não traiu a sua criança interior. Ele faz caretas para os alunos, recria gestos de Chaplin, anda de mãos no chão, e ensina de forma não convencional. Ele é a prova de que nem todos os adultos são o inimigo. Huguet representa a possibilidade de uma aliança intergeracional baseada na alegria e na rebeldia criativa. É, sem dúvida, uma homenagem aos raros professores ou mentores que, na vida de Vigo ou na sua imaginação (ou na nossa), ofereceram um vislumbre de esperança e compreensões.

Vigo não escolheu atores adolescentes profissionais típicos, mas sim rostos e personalidades que encarnassem a autenticidade crua, a energia anárquica e a poesia visual que desejava.

Rejeitou completamente o ideal da criança “fofa”, bem-comportada e teatral do cinema comercial da época. Ele queria crianças reais, com fisionomias marcantes e comportamentos espontâneos.

Recrutou-as principalmente em escolas públicas, orfanatos e colônias de férias nos subúrbios de Paris (19º arrondissement – nos anos 1930 caracterizado como uma zona operária, industrial e densamente povoada no nordeste da cidade, indústrias, matadouros, perseguição a crianças judias nos anos durante a ocupação nazi). Nestes locais as crianças eram menos “formação” teatral e mais bagagem de vida nas ruas. Como fotógrafo que era, Vigo escolheu os seus atores como um fotógrafo escolhe os seus modelos. Ele procurava rostos-ícones, expressivos e cinematográficos.

Vigo não dirigiu as crianças como a um elenco adulto.

Seu método era baseado na criação de um ambiente lúdico e conspiratório: 1) Improvisação Controlada - dava diretrizes gerais e depois encorajava a improvisação dentro daquelas margens. Muitas das cenas no pátio ou no dormitório capturam a energia caótica e genuína das brincadeiras infantis porque, em grande parte, eram brincadeiras de verdade, canalizadas pela câmara; 2) Aliança Contra os Adultos - Vigo posicionou-se como cúmplice das crianças contra o mundo adulto representado pelos atores que faziam de professores. Isso criou uma dinâmica real de cumplicidade e revolta. As caretas feitas para o professor anão, por exemplo, nasceram dessa atmosfera de jogo irreverente; 3) Exploração da Fisionomia - usando planos detalhe dos rostos das crianças não para serem “bonitos”, mas para serem expressivos e reveladores. O close no rosto absorto de Caussat durante a cena do encantamento é um estado de pura concentração interior.

Vigo também foi meticuloso na escolha do local, o internato Saint-Cloud, que impunha uma presença arquitetónica opressiva. As crianças, com seus corpos pequenos, eram constantemente enquadradas contra paredes altas, corredores intermináveis e grades, acentuando visualmente sua luta contra um sistema que as queria reduzir e controlar.

A escolha dos atores adultos para *Zéro de Conduite* foi tão meticulosa e carregada de significado quanto a das crianças. Vigo não buscava simplesmente intérpretes, mas corpos e rostos que materializassem, de forma quase caricatural e expressionista, os arquétipos da autoridade opressora e da exceção libertária. Foi um processo guiado por uma visão plástica poderosa e por alianças pessoais, um ato de crítica visual. Vigo praticou uma espécie de cirurgia social através do casting: Selecionou corpos que já narravam, por si só, uma história de opressão (a magreza ossuda de Pète-sec), de fraude (os saltos do Diretor) ou de insignificância (o anão); utilizou a deformação (física ou gestual) para criar uma sátira feroz e memorável do poder institucional. Reservou a única figura humana e positiva para um amigo e aliado de confiança, Jean Dasté, garantindo que a mensagem de esperança e aliança fosse tão credível quanto a crítica.

O Diretor - *Principal* (interpretado pelo anão Delphin), é a figura central da autoridade, mas Vigo subverte o seu poder ao representá-lo como um anão odioso. Ele é pomposo, moralista e utiliza um discurso ambíguo e repressivo, especialmente ao questionar a "moralidade" das amizades entre os rapazes. Bec-de-Gaz (Du Verron) - supervisor geral, um homem alto e magro que se desloca com passos silenciosos e sorrateiros, como um fantasma vigilante. Ele personifica a vigilância constante, espiando os alunos e roubando pequenos objetos dos seus armários (como chocolates ou cartas). Pète-Sec (Robert Le Flon) é o vigilante rígido e sem imaginação, que representa a disciplina militar e burocrática. É ele quem aplica as punições constantes ("zero em conduta") e tenta, sem sucesso, manter a ordem no dormitório. No final, é ridicularizado ao ser içado pelos alunos como um "santo crucificado". Professor de Química/Viot (Léon Larive) é caracterizado de forma mórbida, sórdida e repulsiva. Vigo descreve-o como alguém flácido e suado, que tem gestos excessivamente carinhosos e suspeitos com os alunos, como o jovem Tabard, o que precipita a revolta final. "Mãe feijão" (Mme Emille) (A Cozinheira) representa a monotonia institucional, servindo invariavelmente feijões aos rapazes, suas críticas são consideradas irrelevantes pelos supervisores do colégio.

Interpretado por Jean Dasté, Huguet é a única personagem adulta com quem os alunos simpatizam. É descrito como um sonhador e um "adulto-criança". Em vez de reprimir, ele junta-se aos jogos dos rapazes, imita o andar de Charlie Chaplin e chega a caminhar sobre as mãos nas salas de aula. Huguet funciona como um cúmplice silencioso, protegendo os rapazes da vigilância de "Bec-de-Gaz" e encorajando-os durante o bombardeamento final às autoridades.

As Instituições são representadas por atores fantoches e mesmo fantoches na segunda fila de convidadas. Durante a festa final do colégio, as autoridades civis e religiosas são despidas de qualquer humanidade real. O Prefeito e o Padre são caracterizados como figuras de vão esplendor, mais preocupadas com o protocolo do que com os alunos. Na cena da celebração, Vigo chega a

colocar marionetas e manequins nas filas atrás das autoridades, sugerindo que todos os representantes da ordem não passam de bonecos sem vida.

Vigo queria que os adultos representassem instituições, não indivíduos complexos. Para isso, escolheu atores com fisionomias extremas ou capacidades de transformação física que os tornassem imediatamente reconhecíveis como símbolos.

Vigo dirigiu os atores adultos de forma muito diferente das crianças. Para os professores opressores, ele pedia uma atuação estilizada, exagerada, quase de pantomima ou teatro de feira. Os movimentos são mecânicos (Pète-sec), os gestos são amplos e ridículos (Béhoune), a postura é falsamente solene (o Diretor). Eles não são humanos; são rituais vivos da autoridade. Para Huguet, a direção era de naturalidade e improvisação lúdica. Muitos dos seus momentos, como a famosa imitação de Charles Chaplin, brotam da personalidade própria de Dasté e da sua compreensão partilhada com Vigo do espírito do filme.

Vigo também considerou os figurantes adultos como elementos plásticos. A cena da parada, com os veteranos de guerra e as personalidades da cidade, é composta como uma galeria de tipos grotescos: bigodes pomposos, peitos cheios de medalhas, expressões de severidade burra. São a extensão da sociedade adulta para além dos muros da escola, igualmente hipócrita e absurda. Num segundo plano, por detrás das figuras sociais representadas, bonecos, fantoches sociais.

2.2 Rumo a um Cinema Social

Numa apresentação do filme *À propos de Nice* (1930) Jean Vigo enunciou princípios *Rumo a um Cinema Social* e a ideia de ponto de vista documentado (point de vue documenté). Estas noções se aplicam a *Zéro de Conduite* que é um filme de ficção?

Ponto de vista documentado é o conceito-chave de Vigo. Não se trata de fazer um documentário objetivo, mas de documentar uma realidade a partir de um ponto de vista pessoal, crítico e socialmente empenhado. É o olhar do cineasta a moldar e a interpretar o real. Em *À propos de Nice*, Vigo documenta a cidade. Em *Zéro de conduite*, ele documenta a instituição do internato como microcosmo da sociedade. Ele não mostra um internato real de forma jornalística. Mostra a verdade emocional e política da experiência do internato. O "documento" aqui é a sensação de opressão, o tédio, a camaradagem, o desejo de revolta. A câmara "documenta" a psicologia da infância confinada.

O famoso travelling flutuante sobre as camas no dormitório, ou a cena em câmara lenta da revolta, não são realistas, mas documentos fiéis de um estado de espírito – o sonho, a euforia, a sensação de liberdade conquistada. Vigo usa a poesia cinematográfica para documentar o invisível: a energia anárquica, a imaginação subversiva. Tal como capturou os rostos e os rituais dos ricos em *À propos de Nice*, Vigo capta os rostos autênticos das crianças (não atores profissionais) e os gestos ritualizados da autoridade. A

fisionomia grotesca dos professores é um “documento” da caricatura que a autoridade repressiva se torna na percepção de uma criança.

Para Vigo, “social” não significava realismo socialista, mas um cinema que toma partido, que revela as dinâmicas de poder e que se coloca ao lado dos oprimidos. É um cinema de intervenção crítica. A revolta final é uma revolução social em miniatura. Vigo não é neutro. O seu ponto de vista está marcadamente do lado das crianças. A câmara glorifica a sua rebeldia e ridiculariza a autoridade. O “cinema social” aqui é um cinema de solidariedade com os oprimidos do sistema educacional (metaforicamente representa todos os sistemas opressivos). O filme é também um documento acusatório contra a instituição escolar como máquina devorante de subjugar e massificar indivíduos, de suprimir a imaginação e impor conformidade. É uma crítica social feroz disfarçada de fábula poética. A cena da refeição silenciosa, com os gestos mecânicos, é um retrato social da desumanização pela rotina.

O “ponto de vista documentado” fornece o método: uma observação profundamente pessoal e formalmente inventiva de uma realidade (o internato como fenómeno social e psicológico). Fornece um objetivo, a denúncia e a chamada à revolta. No filme a parada cívica é uma sequência de puro “ponto de vista documentado” social. Vigo filma um desfile patriótico real (ou recria-o com figurantes e bonecos), mas o seu ponto de vista o transforma numa sátira documental da sociedade adulta e dos seus valores ocultos (militares, veteranos, autoridades locais e bonecos). A câmara lenta e os enquadramentos escolhidos “documentam” o ridículo e a pompa vazia. A Cena do Dormitório Noturno documenta o ritual do recolher, mas o ponto de vista de Vigo transforma-o num documento sobre a vida secreta e subversiva que brota na escuridão (nos lugares secretos – esconderijo). A magia de Caussat, os travellings flutuantes, são a documentação poética de uma resistência íntima. O final no telhado é o ápice. Documenta um ato de revolta (a fuga para o telhado), mas o ponto de vista lírico (câmara lenta, céu branco, a marcha triunfal) o transforma num documento social utópico, num manifesto pela liberdade absoluta. Não é um registo realista de uma fuga; é a documentação de um desejo coletivo, de uma vitória da imaginação sobre a repressão.

Em *Zéro de conduite*, Jean Vigo não abandona os princípios de *À propos de Nice*; ele os interioriza e os sublima. O “ponto de vista documentado” deixa de ser aplicado à rua e à arquitetura para ser aplicado à psicologia, à dinâmica de grupo e ao sonho. O “cinema social” deixa de ser a crítica à burguesia de Nice para se tornar a crítica a qualquer sistema que oprime o espírito livre. Por isso, *Zéro de Conduite* é tanto um documento social sobre a infância oprimida quanto um poema cinematográfico sobre a revolta. É aí que reside a sua originalidade radical: usar as ferramentas do documentário social (a observação, a tomada de partido, a crítica) para forjar uma obra de pura ficção lírica e anárquica. Vigo prova que o cinema mais engajado pode ser, ao mesmo tempo, o cinema mais poeticamente livre.

3. O objeto filme

O filme inicia com o título *ZÉRO DE CONDUITE* sobre vozes de crianças e sobre os créditos técnicos o canto de uma canção entoada por um coro de rapazes “Numa escola, rapazes de belo rosto, vão à procura de grãos. Vão colher pães. Pães de anís e a cola que é do arroz Ervilhas, ervilhinhas e batatonas (bis) Fugiram em direção à cidade grande com asas de belos besouros. Encontraram certos mosquitos E foi a guerra, guerra por bandos (bis)” e o refrão “Os nossos pés, e não é brincadeira, deles nos serviremos. Marchar, marcharemos. Nadar, nadaremos. Voar, voaremos. As mãos não querem dizer nada. Pois bem! Vamos cortá-las com uma faca grande, grande Como dos Apeninos até aos Andes Com uma faca grande, grande”. O canto é premonitório da ação dos adolescentes no filme. Funciona como um hino de insurreição infantil contra a autoridade. A canção com letra de Charles Goldblatt, também autor dos diálogos, e música de Maurice Jaubert, autor da música do filme, repete no final do filme sob a imagem dos protagonistas no telhado do colégio. A música de Jaubert é descrita como uma “sinfonia visual” (influência vertoviana) atonal e assíncrona que acompanha o espírito de liberdade e anarquia da obra, rompe com as convenções da época conferindo à revolta infantil um tom de fábula e doçura utópica (Bertelli, 2009).

Duas sequências são particularmente relevantes nos filmes. Após sucessivas humilhações e violências simbólicas impostas pela instituição escolar que culminam com a reação de Tabard – “je vous dit merde”, os alunos iniciam uma rebelião noturna no dormitório. A sequência marca a passagem do ressentimento à ação coletiva, num regime de sonho, jogo e transgressão.

A rebelião noturna no dormitório não é apenas uma travessura infantil: é um ensaio geral da revolução, onde o corpo, o jogo e a imaginação precedem qualquer programa político. Vigo propõe uma antropologia da infância insurgente, onde o riso é arma e a poesia é estratégia.

A sequência final – da festa à insurreição, constitui a passagem do um ritual de instituição à rebelião. A festa um ato de instituição, um ritual de legitimação institucional perante os poderes locais – civis, religiosos, militares e a sociedade: corpos adultos hirtos, pomposos, trajas de festa, palanque / bancada das autoridades (com alguns bonecos e manequins), alunos perfilados, aparentemente obedientes, lançando flores, presenteando as autoridades. Numa montagem paralela irrompe a rebelião (inversão) dos quatro protagonistas (Tabard) do filme que, do telhado do colégio, atiram livros e sapatos velhos e outros objetos para os participantes da festa. No pátio onde acontece a festa a confusão generalizada e a cumplicidade dos olhares e da ação de Huguet e dos alunos, uma forma de inversão ritual. Os alunos do alto detonam as autoridades (carnavalização – Bakhtin).

A sequência final de *Zéro de Conduite* transforma o ritual escolar num carnaval insurgente, onde a

infância emerge como sujeito político pleno. Jean Vigo não propõe uma reforma pedagógica, mas um gesto anarquista poético, no qual o cinema se alia aos corpos indisciplinados para desmontar a naturalização da autoridade. A recusa de um desfecho moralizante inscreve o filme numa ética da abertura, aproximando-o tanto das vanguardas surrealistas quanto de uma antropologia crítica das instituições modernas.

3.1 Influência de outros cineastas, outras cinematografias

Zéro de Conduite é um filme na encruzilhada de influências, que Jean Vigo digere e transforma numa obra radicalmente original, que por sua vez se tornou uma influência fundadora para gerações futuras.

É influenciado pela Vanguarda Francesa e o Cinema Surrealista/Onírico. A exploração do estado de espírito, do desejo reprimido e das imagens de sonho influenciou diretamente a sequência do dormitório. O travelling flutuante e a sensação de sonambulismo são herdeiros da tradição presente nos filmes da pioneira diretora, roteirista, produtora e crítica de cinema francês Germaine Dulac ⁴, especialmente nos filmes *La Souriante Madame Beudet* ⁵(1923) e *La Coquille et le Clergyman* ⁶ (1928). A carga de rebeldia anárquica, a violência surreal contra a autoridade (o olho cortado como ataque à visão burguesa) e a lógica do sonho que encontram eco na revolta absurda e simbólica de Vigo são influências de Luis Bunuel & Salvador Dalí (*Un Chien Andalou* ⁷, 1929). O Cinema Soviético e a teoria da montagem de Sergei Eisenstein, e Dziga Vertov influenciaram Jean Vigo. O conceito de “ponto de vista documentado” deve muito à kinoglaz⁸ (“cinema-olho”) de Vertov (o operador de câmara Boris Kaufman é irmão de Vertov) — a ideia de que a câmara pode ver a verdade de uma sociedade melhor que o olho humano. A poesia gestual de Chaplin e a comédia na coreografia dos gestos dos professores (o anão, Pète-sec) tem uma dimensão de comédia (slapstick) grotesca - dimensão poética e trágica do corpo do oprimido, a luta do pequeno contra o sistema. O Expressionismo Alemão influenciou a distorção das figuras de autoridade (Pète-sec como uma sombra expressionista, o anão como uma figura de pesadelo) e o uso de cenários para refletir estados psicológicos (o internato como prisão) têm uma dívida para com a estilização do expressionismo, embora filtrada pelo realismo poético francês.

3.2 Como *Zéro de Conduite* influenciou outros filmes e realizadores

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Walter Benjamin

Este é o legado imenso e incontornável do filme. Ele tornou-se um filme de culto obrigatório e um manual de libertação cinematográfica.

Influenciou a *Nouvelle Vague* francesa. François Truffaut foi o herdeiro mais direto. Os *Quatrocentos*

Golpes (Os incompreendidos) (1959) é impensável sem *Zéro de conduite*. A crítica à instituição escolar, a simpatia absoluta pela criança rebelde (Antoine Doinel é um primo realista de Caussat/ Tabard), a fuga final para o mar (equivalente à cena do telhado). Truffaut transformou a poesia anárquica de Vigo em realismo autobiográfico, mas o espírito de revolta é o mesmo. A liberdade formal, a mistura de tons (do lírico ao panfletário), o desejo de “fazer política na forma” encontram um precursor em Vigo. A citação e o espírito de provocação influenciaram Jean-Luc Godard. *Zéro de Conduite* influenciou o Cinema de Revolta Juvenil e a Sátira Social. Lindsay Anderson (Reino Unido): O seu filme *If...* (1968) é *Zéro de Conduite* transplantado para um colégio interno britânico e levado ao paroxismo. A estrutura é idêntica: rotina opressiva, rituais absurdos, sociedade secreta estudantil, revolta armada final no telhado. Anderson reconheceu explicitamente a dívida.

A estética da infância e do sonho influenciou David Lynch. A sequência do dormitório de Vigo é uma pedra angular para o onirismo inquietante e a lógica surreal de Lynch. A sensação de um mundo paralelo, de uma magia perturbadora que surge na escuridão, é uma influência clara em obras como *Twin Peaks* (1990) ou *Coração Selvagem* (1990).

Influenciou também o Cinema Independente e Anarquista. Diretores como Péter Gothár (Tempo de Stand By, 1981) na Hungria, ou Céline Sciamma (Tomboy, 2011) em França, herdaram de Vigo a sensibilidade para filmar a infância como um território autónomo, com as suas próprias leis, solidariedades e sofrimentos, muitas vezes em conflito com as normas sociais. O próprio espírito “faça-você-mesmo” e anti sistémico do cinema underground deve muito ao exemplo de Vigo - filmes de baixo orçamento, feito com amigos e atores não profissionais, que se ergue como desafio e ato de pura liberdade criativa. *Zéro de Conduite* age como uma ponte única entre as vanguardas dos anos 20/30 e o cinema moderno. Ele sintetizou influências díspares (surrealismo, montagem soviética, slapstick comedy) numa voz completamente nova: lírica, anarquista e profundamente humana. Por isso, tornou-se um arquétipo. Sem ele, uma linhagem essencial do cinema — a que coloca a câmara ao lado dos pequenos, dos sonhadores e dos revoltados, com poesia e fúria — estaria incompleta. Ele não é apenas um filme influente; é uma referência do cinema livre.

3.3 O contexto económico, social e político da produção do filme e atualidade

O período entre guerras (1919-1939) e as décadas de 2010-2020 partilham, de facto, vibrações sociais e políticas inquietantemente similares, o que explica o ressurgimento de filmes que ecoam o espírito de *Zéro de conduite*. São contextos marcados por crises económicas profundas (Grande Depressão nos anos 30 / Crise Financeira de 2008 e subsequentes austeridades); descrença generalizada nas instituições (Governos, escolas, meios de comunicação) vista como corruptas ou ineficazes;

a ascensão de populismos e extremismos políticos (Fascismo/Nazismo de então; nacionalismos e autoritarismos hoje); mal-estar social e precariedade desencadeada, em parte, pelas tecnologias digitais (no período entre guerras e na atualidade, com as gerações mileniais - Geração Y, 1980-1995 e a Geração Z 1995-2010) Geração alpha - 2010-2024 a sentir-se "perdida"); sensação de que o futuro está ameaçado (então por uma nova guerra, hoje por novas guerras, por crises climáticas e sociais generalizadas). A escola torna-se novamente um microcosmo perfeito para retratar estas tensões. Se *Vigo* via o internato como prisão da criatividade e metáfora de uma sociedade doente, os cineastas contemporâneos veem a escola pública como um campo de batalha onde se refletem todas as fraturas da sociedade: desigualdades, burnout docente, violência, pressão performativa, desinvestimento estatal, disseminação massiva das tecnologias e suas consequências nas famílias, na escola, na sociedade e na cultura (também no cinema quer a nível da produção quer da distribuição e consumo).

4. Receção. O filme na Escola e na formação de professores

A receção de *Zéro de Conduite* foi um verdadeiro caso de estudo em polarização, ilustrando perfeitamente como uma obra revolucionária é recebida por diferentes estratos da sociedade. Foi um escândalo imediato, uma obra maldita, e depois um filme de culto reverenciado.

4.1 A censura

O filme foi proibido em França pela Comissão de Censura imediatamente após sua estreia limitada em 1933. A proibição só foi levantada oficialmente em 1945, após a libertação da ocupação nazi. A censura alegou que o filme era uma "incitação à revolta da juventude" e que "desacreditava a escola e os mestres perante as crianças e as famílias". Mas o verdadeiro motivo era mais profundo. Num momento de grande instabilidade política (a ascensão do fascismo na Europa, agitações sociais em França), o filme de Vigo era visto como um perigoso ataque anarquista à autoridade em todas as suas formas: escola, exército (parada cívica), família, Estado. A imagem de crianças liderando uma insurreição simbólica era intolerável para um Estado que precisava de ordem e hierarquia. A censura entendeu perfeitamente a metáfora política explosiva.

4.2 Os críticos de Cinema: Divisão entre o Escândalo e o Génio

A corrente maioritária de críticos conservadores rejeitou violentamente o filme. Críticos de jornais influentes chamaram-no de "monstruoso", "perverso", "uma obra de espírito doentio". Acusaram Vigo de ter uma visão "patológica" da infância e de difamar a nobre profissão docente.

A vanguarda e "críticos visionários" da época entendeu de imediato tratar-se de uma obra-prima. Críticos como Georges Altman (*Le Monde*) e Léon Moussinac saudaram a originalidade radical, a poesia e o poder de revolta do filme. Viram nele a herdeira legítima das vanguardas e um sopro de ar fresco no cinema francês, então dominado por um realismo literário e teatral. Porém, suas vozes foram abafadas pelo escândalo e pela proibição.

4.3 Os Cineclubes: Arma da resistência e o nascimento do culto

Com a proibição comercial, os cineclubes tornaram-se o único santuário onde *Zéro de Conduite* podia ser visto e discutido. Foram essenciais para a sua sobrevivência e mitificação. A exibição do filme num cineclubes era um ato político e cultural de resistência. Era uma afirmação de um cinema livre contra a censura do Estado. O público dos cineclubes — jovens, intelectuais, artistas — era exatamente o que podia apreciar sua estética de vanguarda e sua mensagem anarquista. Foi nos cineclubes que a lenda de Vigo começou a ser tecida. A exibição de seus quatro filmes (*À Propos de Nice*, *Taris*, *Zéro de Conduite*, e mais tarde *L'Atalante*) em sessões especiais criou a aura do génio maldito, morto precocemente pela incompreensão do sistema. Os cineclubes mantiveram viva a chama até que o filme pudesse ser reabilitado.

4.4 Para os professores: Uma Ferramenta Ambígua

Os sindicatos e associações de professores da época, alinhados com a ordem republicana conservadora, repudiaram veementemente o filme, vendo-o como um libelo difamatório. Hoje, o filme é um clássico incontornável nos currículos de Cinema, Artes e mesmo Antropologia e Sociologia. Seu uso é duplo. Como Obra de Arte - Estuda-se sua estética (fotografia, banda sonora, montagem, direção de atores), seu lugar na história do cinema (vanguarda, realismo poético) e sua biografia autoral (a figura de Vigo) e como documento social e disparador de debate - Professores de Sociologia, História ou Filosofia usam-no para discutir temas eternos: a relação entre o indivíduo e a instituição, os mecanismos de poder, a rebeldia juvenil, a crítica à educação repressiva. Ele serve para questionar: a escola mudou? As formas de opressão são as mesmas? O filme que queria explodir a escola tornou-se um instrumento de reflexão crítica dentro dela mesma.

4.5 As crianças (como espetadoras): Identificação Imediata e Atemporal

Esta é talvez a receção mais pura e significativa. As crianças ou adolescentes que conseguiam ver *Zéro de Conduite* (talvez em projeções familiares ou cineclubes juvenis) deviam ter tido uma reação de êxtase e identificação total. Era a fantasia de

revolta mais elaborada já filmada, que dava voz e imagem aos seus próprios desejos de libertação do tédio e da autoridade. Hoje a reação mantém-se surpreendentemente similar. Quando mostrado a jovens estudantes (a partir da adolescência), o filme continua a funcionar. A razão é simples: Vigo não filma “crianças fofas”; ele filma a verdade psicológica da infância e da adolescência — o tédio, a cumplicidade secreta, o ódio à hipocrisia adulta, o desejo de gestos grandiosos. A estética em preto-e-branco e a narrativa não-linear não são barreiras; a energia pura de revolta é universal e atemporal.

O destino do filme é, em si mesmo, a confirmação de sua tese: qualquer gesto de verdadeira liberdade criativa será primeiramente reprimido pelo sistema, mas a sua força vital acabará por impor-se, tornando-se um farol para os que vêm depois. Vigo perdeu a batalha imediata, mas venceu, de forma esmagadora, a guerra da memória e da influência.

Conclusão

Duas notas finais me são particularmente caras no percurso que fiz por *Zéro de Conduite*. A primeira é minha vivência pessoal num colégio interno, as revoltas e as manifestações incontidas, violência (por vezes física) e aos abusos de autoridade de professores e diretores, e a experiência de cinco décadas como professores de quase todos os estados etários – crianças, jovens, adultos e seniores. A segunda é a reflexão que Serge Daney faz acerca da utilização do cinema na escola. Serge Daney abordou *Zéro de Conduite* não apenas como uma obra-prima, mas como um caso paradigmático dos perigos e das possibilidades do cinema pedagógico. Daney via *Zéro de Conduite* como um caso paradigmático do “Ponto de Vista Documentado”. Admirava a forma como Vigo partia do real (a experiência do internato) para, através de uma deformação poética e anárquica, atingir uma verdade mais profunda. Era a antítese do cinema acadêmico e literário. A grandeza de Vigo estava em filmar os corpos das crianças - seus gestos, coreografia de revolta contra a imobilidade e a grotesca rigidez dos corpos dos adultos. A pedagogia do filme, nesse sentido, era corporal e sensorial, não intelectual. Como Utopia Cinematográfica a cena final no telhado, em câmara lenta e contra o céu branco, era para Daney o momento em que o cinema atinge a sua essência: suspender o tempo real para criar um tempo puro, um tempo de possibilidade e de comunidade imaginada. Era uma pedagogia da utopia.

Notas finais

¹ Entendido como pessoas que desafiam dogmas, crenças, símbolos artísticos ou culturais, sendo sinônimo de alguém questionador ou que rompe com o tradicional

² Saint-Cloud é uma comuna francesa na região administrativa da Ilha de França onde foram filmadas a última sequência do filme. A última residência de Miguel Amereyda foi em Saint-Cloud e aí Jean Vigo teve uma vivência mais intensa com o pai, já doente e perseguido.

Residência vasculhada pela polícia, preso e enviado para a prisão de Fresnes onde foi assassinado.

³ Petite Roquette foi uma prisão em Paris, concebida no século XIX dentro do modelo celular e panóptico, usada sobretudo para menores e para detenções “especiais”. Fazia parte do complexo prisional de La Roquette, demolido nos anos 1970. O estabelecimento rapidamente se tornou um espaço de encarceramento de crianças e adolescentes. Petite Roquette condensa a passagem de dispositivos caritativos e religiosos para uma lógica estatal de normalização e exclusão, onde o encarceramento precoce se torna resposta central a problemas sociais.

⁴ “Por muitos anos, acreditou-se que o filme espanhol Um cão andaluz (Un Chien Andalou, 1929), de autoria de Luis Buñuel e Salvador Dalí, tivesse sido o primeiro filme surrealista da história. Hoje sabemos que, na verdade, esse mérito é da francesa Dulac, com o curta A concha e o clérigo (La Coquille et le clergymen, 1928), baseado no roteiro de Antonin Artaud”. <https://ims.com.br/blog-do-cinema/o-surrealismo-feminista-de-germaine-dulac/>

⁵ La Souriante Madame Beudet (Germaine Dulac, 1923) Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wjYHxeYa8io>

⁶ La Coquille et le Clergymen (Germaine Dulac, 1928) Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ziOabpgpXPI>

⁷ Un Chien Andalou (Luis Bunuel Salvador Dali, 1929) Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=W8ykT7H_KJ0

⁸ Um Homem com uma Câmara (Dziga Vertov, 1929) disponível em https://www.youtube.com/watch?v=iR-Ru1_EFFg&t=132s

Bibliografia

- Alain-Fournier Le Grand Meaulnes Édition du groupe “Ebooks libres et gratuits”. 1913.
- Anderson, Lindsay If..., Memorial Enterprises, Reino Unido. 1968.
- Antônio, Lauro Manhã submersa de (1980) Cinemateca. Portuguesa-Museu do Cinema.
- Bertelli, Pino, Jean Vigo. Cinema Della Rivolta E L'Amour Fou, Edizioni La Fiaccola, Ragusa. 2009
- Benjamin, Walter. Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- Foucault Michel Vigiar e Punir (1975), Gallimard, Ad Marginem. 1975 Editora Vozes 2014.
- Ingold, Tim Antropologia e/como educação, Editora Vozes. 2020.
- Joncour Pierre A Escola, uma Máquina Devorante, 1977Editorial Notícias
- Kracauer, Siegfried. Kleine Schriften zum Film (1932-1961) Band 6.3. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.
- Martin, Marcel, A Linguagem Cinematográfica, DinaLivros. 2005.
- MORATO ZANATTO, Rafael. “Revendo filmes antigos” com Siegfried Kracauer na formação do cinema moderno. História Revista, Goiânia, v. 26, n. 2, p. 142–165, 2021.
- Temple, Julien , Vigo - Passion For Life França, Japão, 1998. Truffaut, François, Les Quatre Cents Coups, 1959 Les Films Du Carrosse, France. 1959.
- Vigo, Jean Rumo a um cinema Social, <https://sabzian.be/text/toward-a-social-cinema>, <https://www.apagina.pt/?a=ba=7&cat=88&doc=7942&mid=2>,

Filmografia

À propos de Nice de Jean Vigo Pathé-Natan, França.
1930. *Zéro de Conduite* de Jean Vigo, Gaumont, França.
1933.

Manhã submersa de Lauro António Cinemateca.
Portuguesa- Museu do Cinema. 1980.