

IMAGENS-QUE-ESTÃO-AÍ: A MONTAGEM E O ESPECTADOR EM UMA PESQUISA COM EDUCAÇÃO (2017)¹Cezar Migliorin²Isaac Pipano Alcantarilla³

Resumo: Este ensaio se insere na longa tradição dos cineastas que refletiram sobre o cinema, as artes e o mundo através de suas próprias obras. Não se trata de um texto crítico sobre um filme, mas de uma pesquisa sobre a montagem e o lugar do espectador a partir de questões ligadas à educação que antecedem o filme e a ele não se limitam. É através do filme que discutimos problemas entre a montagem – mais especificamente de *imagens-que-estão-aí* – e as formas de engajamento subjetivo nas imagens.

Palavra-Chave: Montagem. Engajamento. Espectador. Educação.

1 Filme de 50 minutos produzido em 2017 no Laboratório Kumã de Experimentação e Pesquisa em Imagem e Som – Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <https://vimeo.com/218567128>.

2 Doutor pela UFRJ e Sorbonne Nouvelle, na França, com pós-doutorado pela University of Roehampton, na Inglaterra. Professor do Departamento de Cinema e membro do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual na UFF. Coordenador do projeto nacional de cinema, educação e direitos humanos: *Inventar com a Diferença*. Foi professor visitante na Universidade de Salzburg na Áustria e na Universidade Louis Loumière - Lyon II, na França. Foi presidente da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Organizador do livro *Ensaio no Real: o documentário brasileiro hoje* (2010), autor do livro *A menina* (2014) e *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá* (2015), todos editados pela Ed. Azougue - e do livro *Cartas sem resposta* (2015), pela Ed. Autêntica. E-mail: migliorin@gmail.com

3 Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense com estágio sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (CAPES/PDSE). Um dos idealizadores do projeto *Inventar com a Diferença - Cinema, Educação e Direitos Humanos*. Atualmente, vem dedicando-se a pesquisas sobre os modos de produção da subjetividade da infância e suas relações com as teorias do cinema, com foco em trabalhos realizados em escolas públicas no Brasil e na França.

**IMAGES-THAT-ARE-THERE: FILM MONTAGE AND THE SPECTATOR IN A
RESEARCH ON “*EDUCATION*” (2017)**

**Cezar Migliorin
Isaac Pipano Alcantarilla**

Abstract: This essay is related to the long tradition of filmmakers who reflected on cinema, arts and the world through their own works, films and images. This is not a critical text about a film, but a research on the montage and the place of the spectator concerning to education. Questions that precede the film and it is not limited to it. It is through the film that we discuss problems between the montage - more specifically of *images-that-are-there* - and the forms of subjective engagement on images.

Keywords: Montage. Engagement. Spectator. Education.

A prática com as imagens produz uma mobilização singular para a pesquisa e para a política. Em 2017, realizamos um filme de 50 minutos sobre o estado da educação no país, intitulado *Educação*. Um filme de montagem, composto apenas por imagens e sons encontrados em arquivos de emissoras de TV, *Youtube* e redes sociais. O filme coloca em diálogo diferentes atores da política, do espetáculo, do mercado e da educação, todos eles em falas públicas. Em 2017, realizamos mais de quarenta projeções em cinemas, escolas, centros culturais, bibliotecas e universidades em alguns estados do país, com cerca de 2.500 espectadores. Todas as sessões foram gratuitas e seguidas de debates. É a partir desses encontros e conversas que gostaríamos de pensar algumas questões ligadas à montagem no cinema, especificamente do documentário que trabalha com *imagens-que-estão-aí*.

Uma premissa: trata-se de um filme político. O que isso quer dizer? O filme expressa nas imagens o desejo de participar dos debates em torno das formas de circulação de discursos, práticas e organizações da comunidade. O filme está assim engajado em questões contemporâneas que atravessam as operações dos poderes e os modos de vida. Em nossa perspectiva política, participar do debate não é uma prática prescritiva ou de mera explicitação de discursos; trata-se, justamente, da possibilidade de o cinema dar a ver e sentir o que se faz e se pensa em torno da educação. Falar sobre educação no país é falar de uma disputa, de operações econômicas, discursivas e afetivas que mobilizam múltiplos atores. Este seria o desafio do filme: habitar essa disputa.

Entre a pesquisa e a operação com imagens, mergulhar no mundo da educação é também encontrar inimigos: grandes operadores comerciais, sujeitos e instituições que não se constroem em incrementar tentativas monopolizantes no campo da educação privada e pública, mídias que celebram o medo e difundem estratégias de controle e disciplina policialesca, práticas de ataque ao que é público e comum. Pois o que pode o cinema diante desses inimigos?

MÁQUINA DE NATURALIZAÇÃO

Em 22 de Outubro de 2016, a revista *Veja* publicou uma matéria⁴ revelando um sistema de manipulação do Enade (Exame Nacional de Desempenho de Estudantes), feita por universidades privadas de São Paulo – Unip e Uninove. No site da revista, um vídeo trazia uma gravação feita por um professor em uma reunião com diretores de uma dessas universidades. Na ocasião, uma diretora explicava como os resultados dos alunos deveriam ser manipulados para que a nota da universidade no Enade atingisse os resultados esperados. Durante algum tempo, esse vídeo fez idas e vindas na montagem de nosso filme, até que uma máxima colocada por Harun Farocki (apud DE GENARO; CALLOU, 2017, p. 197) veio nos dar o norte da montagem: o capitalismo não tem nada a esconder. No jornalismo, palestras, entrevistas e publicidades, tudo era dito. As imagens e falas públicas dos diversos atores que operam na educação não tinham nada a esconder. As reais intenções dos mercados e políticos estavam explícitas. Se assim é, por que usar uma única imagem feita de maneira não autorizada? Por que usar uma fala que não pressupunha um espectador com quem se compartilha um certo mundo comum?

O vídeo que o professor enviara à *Revista Veja* não entrou em nosso filme. Nossa opção por trabalhar apenas com falas públicas estava feita. O campo de disputa na educação é extremamente complexo e com legalidades e poderes que apontam para as mais perversas lógicas éticas, sem que nada de ilegal ou escondido precise ser trazido à tona. Trabalhamos com *imagens-que-estão-aí*.

Na montagem de um documentário, as imagens de arquivo, de terceiros ou simplesmente desviadas de suas funções originais, ao mesmo tempo em que representam algo, se constituem também a partir de seu lugar discursivo. Essas imagens são necessariamente compostas por uma representação e por um lugar de representação. Por vezes, este lugar é mais importante que a própria representação. Numa matéria do *Fantástico*, por exemplo, sobre as ocupações das escolas paulistas, era essa materialidade da imagem e o papel dos emissores que ganhava prevalência em nossa montagem. Na reportagem da Globo, com duração de 5 minutos e 10 segundos, nos primeiros 20 planos, a

4 A matéria está disponível em: <https://veja.abril.com.br/educacao/mec-abre-investigacao-sobre-manipulacao-de-notas-do-enade/>

escola ocupada é retratada como uma prisão, de forma a confundir o universo da ocupação com um imaginário acerca dos jovens internos em Centros Socioeducativos: os olhos não são mostrados e os rostos são cobertos com máscaras gráficas, os estudantes são filmados em silhueta, as grades são colocadas em primeiro plano, as legendas preservam os eventuais “erros” na fala dos estudantes e oito dos 20 planos iniciais mostram cadeados. Toda uma estratégia de criminalização através da imagem, frequentemente utilizada contra jovens em conflito com a lei, é aqui empregada agora sobre estudantes que estão ocupando uma escola. Neste caso, desejávamos essa imagem no filme justamente para podermos expor um contraste entre o princípio preconceituoso e discriminatório do jornalismo do *Fantástico* e a força política dos jovens em outras imagens de ocupação. As opções de montagem e filmagem da emissora não seriam acompanhadas de uma narração ou de qualquer elemento exterior à relação mesmo entre diferentes imagens acerca das ocupações que viesse a explicar as intenções da Globo.

Como o filme está repleto de imagens do jornalismo, uma questão que se evidencia são os modos de organizar sujeitos e sensibilidades a partir de opções estéticas, como nesse exemplo do *Fantástico*, mas, mais do que isso, o jornalismo se apresenta como uma *máquina de naturalização*. Toda e qualquer violência, quando adentra o formato utilizado pelas emissoras de televisão, torna-se aceitável, organizável, possível. É assim que uniformes com chips que localizam estudantes ou escolas que estão sob o comando da Polícia Militar se tornam apenas mais uma forma de gerir a educação no país, sem causar espanto em ninguém. Para que essa naturalização se efetive, o jornalismo faz falar. Há sempre um estudante, uma mãe, um especialista ou um professor para corroborar toda e qualquer tese. Naturalizar e fazer falar, eis a máquina jornalística.

Diferentemente de um cinema militante que explicita rapidamente seu lugar em relação a uma causa ou um espectro ideológico, imaginamos que isso não deveria acontecer em *Educação*. O que significa isso? Duas coisas. A primeira, é que não poderíamos perder espectadores que se distanciam de nós, ética e ideologicamente. A segunda é que o espectador deveria ser convidado a se perguntar sobre cada sequência do filme: como me posiciono diante do que o filme me mostra?

Para que isso pudesse se efetivar, começamos o *Educação* produzindo um estranhamento. A primeira sequência é um vídeo feito em frente à Escola Dr. Clybas Pinto Ferraz, em Assis, interior de São Paulo, em que uma oficial de justiça tenta desocupar a escola. Não há violência, propriamente, apenas um extremo legalismo e um enorme desejo de cumprimento da ordem, mesmo que isso se desdobre no emprego de força policial, enquanto os estudantes esbanjam desejo pela escola, força retórica e perspicácia. Este impressionante plano-sequência de 30 minutos é dividido no filme em três partes. Em nossa montagem, ele é o primeiro e o último plano, além de aparecer na metade do filme. A abertura de *Educação* rapidamente mobiliza os espectadores que de alguma maneira apoiaram as ocupações. Em seguida, vemos um vídeo destinado à formação de professores pela Fundação Lemann, a fundação para educação criada pelo homem mais rico do país. Em constrangedores 45 segundos, uma voz em *off* apoiada por cartelas explica como desenvolver um debate em sala de aula. Na imagem seguinte, o vídeo da fundação mostra uma sala de aula em plano geral, com som mal captado, exigindo a utilização de legendas, em que a professora segue as recomendações do “tutorial”, mas nenhum debate acontece. Pelo contrário, tudo depende de perguntas quase autoritárias da professora, às quais os estudantes respondem sem entusiasmo, de maneira monocórdica. Uma vez que apenas apresentamos essa imagem, da mesma maneira que mostramos a tentativa de desocupação da Escola Clybas, a dúvida no espectador está instaurada: devo me engajar nesta imagem? O filme apoia este tutorial embaraçoso feito pela fundação Lemann? A montagem opera assim um não lugar para o filme - pelo menos em seu início - exigindo que o espectador se interrogue sobre como se posicionar sobre cada sequência, dado que não basta apenas acompanhar um posicionamento do próprio filme, uma vez que este posicionamento não é evidente.

MONTAGEM-VIRAL

Em debate acontecido em Belo Horizonte, na UFMG, um estudante⁵ disse ter visto no efeito de montagem de *Educação* a introdução de um vírus que contamina todas as outras imagens. Uma *montagem-viral*, poderíamos dizer. Uma montagem que convoca

⁵ Gustavo Mota Alves

os espectadores para o embate com o cinismo midiático ou com os grandes operadores da educação. O embate se faz assim no fora-de-campo, através das formas com que as imagens da mídia são atravessadas por um problema, por uma opacidade que convoca os espectadores, por uma doença que as torna menos operantes. Mas, para que esse embate com o cinismo se dê com o que está fora-de-campo, é preciso uma grande confiança no espectador.

O que é então esta confiança no espectador? É acreditar em sua capacidade de comparar, fazer associações, se colocar diante das imagens, ser afetado, rejeitar gestos e discursos. A abordagem crítica das imagens não vem de uma fala organizada pelo filme, mas da capacidade dos espectadores em operar intelectual e sensivelmente com as imagens. Entretanto, tal abordagem não acontece sem que o filme force um distanciamento, um estranhamento em relação às imagens. É preciso contaminar as imagens do filme de uma dúvida que atravessa a camada discursiva e nos coloca em contato com suas construções e operações. Um vírus que ressoa por todos os lados e nos interroga sobre a saúde das imagens.

Para que isso acontecesse em relação à matéria do *Fantástico* acima descrita, por exemplo, a mesma foi antecedida por uma entrevista com o secretário de educação do estado de São Paulo, o principal agente público das mudanças e fechamento das escolas, que acabaram por mobilizar as ocupações em mais de 200 unidades no estado, em 2015. Nesta longa entrevista para o *Bom Dia Brasil*, optamos por uma montagem que explicita suas operações – a única no filme. À diferença das outras matérias e vídeos colhidos no *Youtube*, utilizados integralmente ou quase, neste bloco do filme optamos por muitos cortes que davam ênfase a três aspectos da fala do secretário: a necessidade de ter dados dos usuários dos serviços públicos – pais e alunos; a centralidade desses dados nas decisões da secretaria; a lógica do medo como afeto fundamental nas decisões do Estado. Tecnicamente, a opção de montagem foi produzir diversos *jump cuts* na fala do secretário sem alterar a cronologia, enfatizando a repetição do texto “os dados da secretaria” em inúmeros momentos ao longo da entrevista. Poderíamos dizer que, apesar do efeito cômico, não mudamos a essência do discurso do secretário.

O respeito à lógica discursiva de cada personagem era parte de nosso princípio de montagem. Entretanto, nesta montagem-viral, as opções estéticas, como elemento constituinte das práticas do jornalismo, da publicidade e da mídia em geral vêm para o primeiro plano. O que mostrávamos não eram informações sobre educação, mas opções estético-discursivas constituintes do que se diz e pensa sobre educação. Se eram as imagens em si que ganhavam importância no filme, a reportagem do *Fantástico* poderia aparecer em nossa montagem sem ser naturalizada, algo que nos parece só funcionar se o pacto crítico-reflexivo estiver posto – graças ao vírus que contamina todas as imagens. Se tivermos sucesso, quando os espectadores estiverem diante dessa matéria, as informações ali contidas não estarão separadas de uma relação crítica com as formas de organização das imagens e representação dos sujeitos. É na relação do espectador com cada imagem de maneira singular que é possível um engajamento crítico com o próprio filme.

E O QUE DIRÃO OS “INIMIGOS”?

Como sabemos, o cinema é frágil nas formas de fazer política, de intervir no real. Como nos foi frequentemente perguntado em debates: e para o espectador que concorda com a criminalização das ocupações ou com o viés neoliberal que atravessa a educação, não é um problema o filme não ser explícito em suas denúncias? Não é um problema tanta confiança nesse espectador pressuposto? Primeiramente, como adiantamos, não podíamos perder nenhum espectador, ou seja, gostaríamos de nos distanciar do cinema que produz imagens para os que já compartilham a causa. Esse cinema militante frequentemente parte da separação entre “nós e eles” e torna-se um cinema apaziguado, falando apenas com os seus. Em segundo lugar, aqueles que confiam no argumento da educação como produto não acreditarão mais ou menos nessa hipótese por conta do filme. Nos parece que a própria curiosidade em saber o que dizem nossos “inimigos”, certos espectadores, no caso, pressupõe que o filme pode afetar aqueles que, pelo menos na micropolítica, estão distantes de nós.

Se, num primeiro momento, o filme não faz opções declaradas em relação a campos ideológicos ou partidários, um dos posicionamentos centrais é a explicitação desses consensos se forjando entre diferentes mídias e sujeitos discursivos. Trata-se

de, através da aproximação entre falas, dar a ver linhas de continuidade entre formas discursivas e estéticas que organizam o campo da educação, sem que o filme precise se colocar como emissor de palavras de ordem. O que a montagem viral faz, então, é menos se contrapor aos inimigos do que deixá-los falar. Mas, à diferença do falar naturalizante que se dá no jornalismo e na mídia como um todo, aqui, tanto o deslocamento para a sala de cinema, quanto a montagem com outros discursos, nos convidam efetivamente a ouvir e problematizar o que é dito. Uma montagem inventa formas de escuta.

Uma das aproximações que o filme produz se situa entre dois discursos que costumamos ver como distantes: o senador Magno Malta (PR/ES) e o ex-secretário de Educação do município de São Paulo, Mário Sergio Cortella. Ao comentar questões específicas sobre a educação em plenário, o senador diz: “quem educa é pai e mãe, escola abre caminho para o conhecimento”. Cortella, por sua vez, em programa de rádio, vai na mesma toada: “Um pai me perguntava: - O que a família pode fazer para ajudar a escola na educação dos nossos filhos? Eu disse: - Olha, pai, há uma inversão na tua questão, não é a família que ajuda a escola na educação dos teus filhos; é o contrário, é a escola que ajuda tua família na educação dos teus filhos fazendo escolarização”. O senador pelo menos tem a vantagem de ser mais direto quando se trata de centralizar a educação em papai e mamãe. Ambos se inserem no conservadorismo que apaga a importância da comunidade e sacrifica os que não têm o clube, o professor particular, a rede familiar e o emprego com carteira assinada e quatro meses de licença maternidade. Nesse deslocamento simplório que retira a educação do espaço comum para centralizá-la na família, não só se sacrifica os pobres, impossibilitados de passar mais tempo com seus filhos por conta das muitas horas de transporte e frequentes jornadas duplas, como coloca a educação no familiarismo que isola os sujeitos das formas das circulações do desejo e da própria política. Enquanto o senador usa essa centralidade familiar para difundir sua homofobia, Cortella semeia o mesmo campo fomentando discursos que se afirmam marcando uma oposição entre família e mundo. Tal oposição esvazia a construção social do comum e a dimensão coletiva das formas de ser, sobrecodificando os sujeitos a partir do viés familiarista que esmaga o que vem de fora. No fundo, esmaga a alteridade. Com tom filosófico, o familiarismo de

Cortella se explicita na aproximação que a montagem faz com o discurso estrategicamente preconceituoso do senador Malta. Aqui, mais uma vez, basta deixar o inimigo falar para que seu posicionamento se revele.

Montar e deixar falar. É assim que uma montagem nos mostra que não se mede o engajamento com um filme ou discurso através de uma métrica. Dito de outra maneira, em um filme em que múltiplos discursos sobre determinado assunto são apresentados, não é através de uma medição temporal que conhecemos o ponto-de-vista da obra. Como temos visto, os posicionamentos políticos e estéticos do filme aparecem pelos gestos de aproximação, tensionamento, linhas de continuidade e deslocamento. Um filme deve ainda lidar com naturezas distintas de intervenção no real. No caso de *Educação*, uma ocupação de escola não é “o outro lado do sistema financeiro”. Trata-se de outra intensidade e não de uma disputa entre quem tem mais força. A estratégia de resistência aos superpoderes do capital é *menor*, é micropolítica, é artística e não de oposição direta apenas – como gostaria o próprio capital.

Interessa-nos aqui as formas como a montagem viral se esquivava da montagem por oposição: da montagem de enfrentamento direto ou aquela que pretende mostrar “os dois lados” de um determinado acontecimento. Montar por oposição ou por tentativa de totalidade a partir de dois “lados” é uma maneira de dizer que o mundo se divide em lados que formam uma unidade totalizante e que ao espectador basta escolher um lado. Ou seja, por oposição, a montagem acaba por legitimar o que não deveria ter legitimidade alguma – um discurso homofóbico, um gesto fascista, a militarização da educação, etc. Por oposição se corre o risco de legitimar o inimigo. Trazer “outro lado” para o embate acabaria por retirar o vírus que a montagem traz desnaturalizando as imagens. As imagens na montagem viral não se organizam entre saudáveis ou não, mas como imagens que devem ser analisadas. Se podemos ainda falar em confronto, trata-se de um confronto de *mise en scène*. “Filmar o outro é confrontar a minha *mise en scène* com a do outro”, escreveu Comolli (2004, p. 214). Em *Educação*, a ordem do estúdio, da máquina jornalística e dos microfones que não captam nada além da fala, se confronta com a câmera-corpo dos manifestantes, com a instabilidade de quem filma como um ato de resistência. Aqui “filmamos” todos, deixando essas *mise en scènes* se tensionarem, deixando suas estratégias e engajamentos subirem à superfície.

Ainda como insiste Comolli: “não se escapa à televisão. E se há algo sobre o cinema a ser ensinado hoje, e antes de tudo sobre o documentário, é justamente isso, que ele se separa no fundo dessa espécie de totalitarismo televisual, ao qual ele tenta desesperadamente resistir, opor à lógica e à moral do cinema” (ibidem, p. 569). Talvez o desespero da montagem viral seja justamente a necessidade de fazer os vírus atravessarem todas as imagens, mesmo aquelas que poderíamos julgar saudáveis – mas como desnaturalizar a TV e se ater a um fundamento de saúde?

O CONSENSO QUE ELIMINA O PRESENTE

Neste trânsito entre campos ideológicos, ao espectador não é dado o conforto do bom lugar em relação às imagens. A montagem aproxima falas que fazem parte de discursos consensuais na educação – frequentemente nossos também – e que são repetidos por diferentes atores sem que suas premissas sejam questionadas. É o caso, por exemplo, da ideia de que a educação hoje no país vive uma esquizofrenia entre três tempos: “A escola é do século XIX, o professor do século XX e o aluno do século XXI”. Esta mesma frase é repetida por Viviane Senna, diretora do Instituto Ayrton Senna; por Jorge Dória, prefeito de São Paulo, que nos diz que agora os alunos “têm que aprender com *tablet*”; e o então ministro da educação do PT, Aloísio Mercadante. Tal consenso é desdobramento de proposição maior: a escola deve avançar e preparar para o futuro. Por um lado, essa reiterada frase sobre os três tempos, cada um associado a um dos atores basilares da educação – alunos, professores e escolas –, esvazia uma das riquezas da escola que é, justamente, a possibilidade de transitar entre tempos e estar simultaneamente em diferentes séculos, fazendo mediações entre tradições, conhecimentos e invenções; por outro, a proposição aposta em uma escola que se esquivava do presente.

O comentário que se segue não deixa de ser influenciado por Jacques Rancière que, em seus escritos⁶, enfatiza que a democracia não é um projeto de futuro, mas algo que se efetiva ou não no presente das formas de circulação do conhecimento, nos modos de troca da palavra e nas maneiras de dizer sobre o tempo. Em *Educação*, uma matéria da TV Record aborda a instalação de câmeras de monitoramento em uma escola. Um dos

⁶ Sobretudo nos livros *O Mestre Ignorante* e *O desentendimento*.

professores entrevistados nos diz: “o ideal seria que as escolas não tivessem muros, que as escolas fossem totalmente democráticas, mas a gente sabe que isso não é possível”. Em outra escola, privada desta vez, a diretora – que faz parte de um projeto pedagógico cuja matriz está no ensino em inglês, comenta: “o nosso foco tá lá na frente, em preparar bem um jovem para entrar no mercado de trabalho, já com um diferencial, que é o da língua inglesa”. Em casos como estes, explicita-se uma abstração do presente que privilegia uma teleologia na ordem educacional. Não importa o que fazemos agora, podemos ser não democráticos, autoritários, apostar no controle e no medo, porque, lá na frente, no futuro, quando não estivermos mais na escola, colheremos os frutos. É tal ordem temporal que se presta a sempre adiar o mundo desejado, que sustenta a impossibilidade de a escola já ser o mundo que desejamos, de os alunos já agirem nas necessidades e criações do presente. Entre os grandes operadores das políticas públicas – ministros, prefeitos, operadores de Ongs – e os professores que emprestam suas palavras e corpos ao jornalismo, um consenso se faz: a escola pode adiar a democracia.

Voltando à continuidade entre discursos, uma das críticas que recebemos foi de que, ao aproximarmos personagens como Dória, Mercadante e Viviane Senna dizendo a mesma coisa, esvaziamos as diferenças que existem entre eles, como se o filme produzisse uma homogeneização entre o que é diferente. Ora, tal crítica apenas se sustenta, mais uma vez, na descrença no espectador. Não duvidamos das diferenças entre esses personagens, assim como sabemos que o espectador também sabe as reconhecer – eventualmente preferindo o Dória ao Mercadante – entretanto, o que se explicita é como o mundo da educação é pródigo na criação de consensos transideológicos. Naquele momento, sobre aquele tema, personagens políticos muito diferentes se unem, o que nos parece importante, no caso, para pensarmos o papel da tecnologia na educação e os interesses que os unem.

UM ETHOS

Ter a educação como tema central do documentário, mais do que trabalhar e delimitar um tema, significa puxar fios que expressem a sociedade contemporânea por meio da educação. Tal efeito foi algo que apenas *a posteriori* pudemos identificar no filme. O que se diz e se demanda da educação acaba por explicitar um *ethos* contemporâneo.

Uma lógica dos modos de ser que atravessa sujeitos, ideologias, posições políticas e classes sociais. Pela educação apresenta-se o que se naturaliza como enunciados no mundo contemporâneo. O filme não parte assim de uma tese a ser comprovada, mas é na articulação entre as *imagens-que-estão-aí* que se esboça tanto as forças e poderes em operação, como um *ethos* compartilhável que nos atravessa. Como se a nós, espectadores dessa montagem, nos chegasse também o que somos. Tal *ethos* está na importância do aprendizado em inglês; na centralidade da segurança como antídoto ao medo que atravessa pais, professores e comunidades; na importância do “destacar-se da multidão” e na centralidade individual típica de um consenso neoliberal; na lógica de ganhar sempre, mesmo em detrimento do que é público. As *imagens-que-estão-aí* produzem e reproduzem um campo privilegiado de exposição e disputa desse *ethos*.

As opções de corte, continuidade, contraponto, choque ou ironia encontram um público e interrogam essas imagens, atravessam-nas por uma dúvida sobre seus discursos e estéticas; eis a maneira de enfrentamento à produção desse *ethos*. Diríamos que dois pontos são aqui importantes no encontro do filme com o espectador. O primeiro é a força do cinema. Quando as *imagens-que-estão-aí* habitam nosso mundo de maneira intensa, o deslocamento para o cinema parece ter uma potência constantemente renovada. A noção de potência não é aqui gratuita. O deslocamento do *YouTube* para grandes telas, como a do CineArte UFF ou do Estação Botafogo, cinemas onde exibimos o filme, faz com que essas imagens existam, se tornem objetos interrogáveis, presentes e visíveis; potencializadas, uma vez que não se trata de dizer mais do mesmo, mas de encontrar nas imagens e nas relações entre elas algo que escapa ao domínio de qualquer dos atores envolvidos com a fabricação dessas imagens. Diante delas, o que faço? Tal deslocamento não basta, é preciso montar.

Nesse trabalho, a montagem transitava entre certezas e perturbações. Por um lado, a certeza: não é possível pensar a educação e o país sem a intensa participação dos estudantes – são com imagens deles e feitas por eles que essa certeza se evidencia; por outro, as perturbações que a montagem-viral traz para as imagens convidam os espectadores a uma escuta e a uma visão singular sobre o que conhecem. Seria preciso assim retornar às imagens do jornalismo e da televisão inventando outras conexões que

permitiriam, como Comolli ataca, retirar os espectadores do “mau lugar” desejado por elas. Mau lugar confortável que elimina as possibilidades de engajamento e produção com as imagens, separando o espectador de seu próprio trabalho reflexivo, do confronto entre as formas de fazer ver e pensar. Saúde e conforto são garantias que a montagem naturalizante precisa dar para funcionar sem riscos de doença.

O vírus é um desvio na saúde; quando o corpo dói, finalmente olhamos para ele.

REFERÊNCIAS

COMOLLI, Jean-Louis. **Voir et pouvoir**. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire. Éditions Verdier, 2004.

DE GENARO, Ednei; CALLOU, Hermano. “A máquina sempre quer algo de você”. Entrevista com Harun Farocki. **Devires** – Cinema e Humanidades. vol. 12, n. 1, p. 188-201, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante** – cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. **O desentendimento** – política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996.