



## O PODER E OS ARQUIVOS: DOCUMENTO E FICÇÃO EM GABRIEL MASCARO

Leandro Pimentel  
UFRJ

### Resumo

Em *Não é sobre sapatos*, Gabriel Mascaro utiliza imagens supostamente produzidas por agentes de segurança durante protestos. Ao deslocar a imagem dos arquivos policiais para a galeria de arte, o artista questiona os discursos que legitimam uma imagem como prova. Na instalação, evidencia-se a dúvida sobre a legitimidade dos documentos, levando o espectador a também questionar o registro como meio de acesso ao acontecimento. Evidenciar a origem, a guarda e as formas de circulação dessas imagens permite repensar os seus usos estabelecidos e propor outras experiências.

**Palavras-chave:** vigilância, arquivos, poder, Gabriel Mascaro,

### Abstract

In *It's not about shoes*, Gabriel Mascaro uses images supposedly produced by security forces during protests. To shift the image of the police archives to the art gallery, the artist questions the discourses that legitimize a picture as proof. Upon installation, it is clear the doubt about the legitimacy of documents, leading the viewer to also question the record as a means of access to the event. Show the origin, the guard and the movement of forms of these images allows rethink their established uses and propose other experiences.

**Keywords:** surveillance, archives, power, Gabriel Mascaro

Em *Não é sobre sapatos*, instalação apresentada na 31ª Bienal de São Paulo, em 2014, Gabriel Mascaro utiliza imagens supostamente produzidas por agentes de segurança em manifestações públicas. Ao deslocar as imagens dos arquivos policiais para a galeria de arte, produz-se um distanciamento em relação ao seu uso funcional, despertando a percepção em direção à própria imagem. Ao invés de olharmos através da sua superfície em direção ao evento registrado, percebemos o seu estatuto de inscrição cujo objetivo é produzir um efeito. Nessa operação, a imagem deixa de ser o meio para um fim. Ela se abre e revela a sua própria superfície e dos corpos figurados, resistindo ao uso que lhe foi destinado em sua origem. Fica implícito que não há a certeza de que essas imagens sejam documentos verdadeiros, que tenham realmente sido cedidas pela polícia. Nada garante que aquela manifestação não tenha sido encenada. Como todos os documentos, podemos somente confiar na sua legitimidade e perceber a sua eficácia.

Apesar de tudo, as imagens e documentos exposto por Mascaro se mostram plausíveis. Descarta-se a relevância e a necessidade de qualquer garantia de veracidade. O artista quer evitar que as imagens se mostrem imediatamente como representações do acontecimento que as gerou. Deste modo, induz o espectador a perceber as forças que incidem sobre a sua forma de produção, de guarda e de circulação.



Na instalação apresentada na Bienal havia a tela de um monitor embutido na parede com imagens de jovens reunidos. Tais imagens faziam referência às manifestações que ocorreram no Brasil em junho de 2013, ocasião em que houve uma grande disputa pela informação. No duelo contrapôs-se, em princípio, dois tipos de produção: a da grande mídia, que buscou enfatizar o vandalismo durante os protestos, justificando com isso a violência policial, e, do outro lado, os representantes da mídia alternativa (com ênfase no coletivo Midia Ninja) e os próprios manifestantes, que promoveram uma cobertura com transmissões ao vivo e registros publicados em sites e redes sociais. Em geral, buscava-se denunciar os abusos, a truculência e a infiltração de policiais à paisana dentro dos protestos. A função dessa infiltração mereceria uma análise mais apurada mas pode-se, em princípio, arriscar duas práticas básicas dos chamados P2 (policiais infiltrados): identificar os manifestantes, com destaque para aqueles que seriam os mais engajados, e fomentar a violência dos participantes, que era supervalorizada pelos noticiários em detrimento da violência policial, justificada pela necessidade de proteger o patrimônio e de manter a ordem. Na disputa de imagens havia o desejo de agir sobre o corpo do “inimigo” por meio do registro de sua fisionomia. Ao serem transformados em imagens, havia a esperança de que seriam capturados e sofreriam as consequências de seus atos ilícitos, tanto de um lado quanto do outro. Não é o objetivo da pesquisa se aprofundar

Nesse processo, reivindicava-se tanto o direito ao anonimato como à identificação. De um lado, os manifestantes e entidades defensoras dos direitos exigiam o uso de identificação nos uniformes dos policiais. Do outro, a polícia, apoiada pela mídia hegemônica, questionava o direito dos manifestantes em participarem da manifestação mascarados. A prerrogativa de criar um corpo coletivo, sem identidade e sem liderança, esbarrava justamente no procedimento capaz de identificar e punir os culpados. Se evidenciou o incômodo do corpo coletivo que prejudicava o mecanismo individualizante, capaz de agir em cada um na multidão.

Em um breve percurso histórico, podemos lembrar que a atitude vigilante do poder, evidenciada por Michel Foucault por meio da arquitetura do panóptico, paradigma da sociedade de vigilância, se atualizou por meio das tecnologias de identificação e rastreamento que, em uma certa medida, tiveram na fotografia uma tecnologia pioneira. Desde o século XIX, começando pelos textos visionários de Henri Fox Talbot (em *The Pencil of Nature*, de 1840), passando pela instauração dos retratos de identificação criminal como prática oficial (por Alphonsus Bertillon no departamento



de polícia francês), até os atuais sistemas de biometria e rastreamento de dados, as imagens técnicas serviram como alimento para a utopia da onipresença do poder vigilante, garantia de normalidade na ação dos corpos. A instalação *Não é sobre sapatos* mostra o que já havia sido apontado por Allan Sekula, ao analisar o aprimoramento do método de Bertillon para a identificação de criminosos. No célebre texto *The Body and the archive*, Sekula destaca que, mais do que a fotografia, o instrumento com o qual o biopoder se manifesta, incidindo sobre os corpos, é o arquivo. O corpo é registrado pela imagem fotográfica ou videográfica, mas a sua eficácia como meio de enquadramento dentro das categorias de normalidade e de desvio virá do modo como se irá processar esse conjunto de imagens.



Figura 1. Frame do vídeo da instalação *Não é sobre sapatos*.

Ao produzir *Não é sobre sapatos* Mascaro se interessou pelas imagens sob a ótica da polícia. No entanto, essas imagens de manifestações se mostram como um outro tipo de imagem, com um novo estatuto, diferente das imagens que obedecem ao protocolo de produção da identificação policial convencionadas. O trabalho de Mascaro levanta essa indagação sobre que tipo de arquivo é esse criado pelos agentes de repressão com imagens dos manifestantes. Ao se dirigir para essas imagens, o artista propõe uma questão: “Como pensar o postulado estético, político e autoral das imagens produzidas pelo estado a partir de seus agentes que estariam filmando com o princípio de policiar e fiscalizar a ordem pública e de enquadrar rostos para a criminalização?” A câmera se apresenta aqui como uma outra arma utilizada pelo Estado e pelo cidadão, revelando “uma forma de apoderamento e dominação, situada no campo da visibilidade e no exercício da representação do outro.” (Catálogo da 31ª Bienal de São Paulo, 2014, p. 121)



Figura 2. Frame do vídeo do trabalho *Não é sobre sapatos*.

Na instalação, as imagens que aparecem na tela são de jovens reunidos aparentemente aguardando o começo do protesto. Uma mancha oval preta foi inserida sobre seus rostos, impedindo que identifiquemos a fisionomia do manifestante (Figuras 1 e 2). Em outros momentos do vídeo aparecem imagens dos seus pés calçados (Figura 3). Diante da possibilidade de uso de máscaras e de trocas de roupas para confundir a identificação, os sapatos seriam um importante elemento de comparação, por ser muito pouco provável os manifestantes trocarem seus calçados para evitar serem reconhecidos. Com a montagem busca-se repensar as potências e fragilidades do anonimato nas formas políticas atuais.



Figura 3. Frame do vídeo da instalação *Não é sobre sapatos*.

Na divisória de madeira próxima à tela destaca-se um texto fixado com taxinhas na parede. No título, em negrito, lê-se: “Saiba como reconhecer lideranças e alimentar o sistema de inteligência da polícia a partir da tática de infiltração” (Figura

4). Trata-se, supostamente, de um manual de comportamento para a agentes policiais infiltrados entre os manifestante. São dez itens que começam com uma recomendação: “O policial precisa ter, antes de tudo, sensibilidade e inteligência para desempenhar uma tarefa de infiltração”. No penúltimo item há a recomendação para não serem identificados: “Caso indagado sobre a atividade de registro (filmagem), informar que é estudante de mestrado. Os manifestantes valorizam a formação acadêmica”. E, no último item, a orientação para a atividade de cinegrafista: “Em caso de porte de câmera de vídeo na atividade de registro, chegar na manifestação antes do horário previsto. Iniciar o registro mapeando o rosto dos manifestantes ou conversas informais e fundamentalmente registrar os sapatos. Uma vez a manifestação evolua para atos ilícitos de vandalismo, e alguns manifestantes cobrirem a face ou trocarem de camisa, dificilmente eles trocarão de sapato.” No final do texto, é possível visualizar parte de uma assinatura coberta por um círculo preto. Do outro lado do círculo preto podemos ver o final do nome do suposto Comandante que assinou o documento. Ao lado, um carimbo e um adesivo de autenticação de cartório, também com a leitura prejudicada pelo círculo negro, reforça a suposta autenticidade do documento. O carimbo tem palavras ilegíveis e a figura de uma coruja de asas abertas na frente de um globo, carregando com os pés uma chave.



Figura 4: Papel fixado sobre parede na instalação *Não é sobre sapatos*.



Um outro elemento oferece mais uma camada à imagem. No catálogo da Bienal, na página referente ao trabalho de Mascaro, aparece um outro texto. Com a diagramação simulando um *print screen* da Internet, aparece na barra da página a data, “20/05/2014 Serviço Estadual de Informação ao Cidadão”. Mais abaixo o número do protocolo: 74862146865, Órgão/ entidade: Polícia Militar do Estado de São Paulo, e o texto da Solicitação:

Excelentíssimo Comandante-geral da Polícia Militar de São Paulo,

Eu, Gabriel Mascaro Seabra de Melo, com base no inciso XXXIII do art. 5º e dono inciso II do § 3º do art. 37 da Constituição Federal e nos artigos 10, 11 e 12 da Lei nº 12.527/2011 - a Lei de Acesso a Informações Públicas, dirijo-me respeitosamente a vossa excelência para apresentar alguns questionamentos e uma solicitação. (...) Perpassando os campos comunicacional e estético, as dimensões biopolíticas da produção urbana abrem questão e sobre as tensões entre poder e resistência. Consideramos que existem cooptações das estéticas populares pelos agentes midiáticos hegemônicos, mas às tentativas correntes de cooptação e comodificação da invenção e da criatividade, a vida não para de escapar e se reinventar. Esse poder da multidão é constituinte na medida em que se constrói a partir de suas ações, intempestivas e aleatórias, e de seus movimentos que investem contra o poder constituído. À representação distanciada pela qual operam os poderes constituídos, o poder constituinte se opõe de forma imanente, coletiva e descentralizada. A vida, investida pelo poder, é então o campo onde se produz a própria resistência às formas de sujeição. A potência da vida, entendida como força política, é capaz de produzir novos movimentos dentro das dinâmicas em que é apropriada. Dentro dessa premissa, a imagem produzida pelos agentes policiais abre uma série de perspectivas paradoxais para a própria noção de biopolítica no contemporâneo. Quais fissuras política estariam contidas subjacente ao ato de filmar usando a farda policial? Em qual regime estético se postula a lógica do poderio institucional sobre o corpo da multidão? Em qual regime de direito estariam inscritas a propriedade dessas imagens dentro do acervo da Polícia Militar? Diante de tais questionamentos, gostaria de solicitar o acesso à informação das imagens produzidas pela Polícia Militar nas manifestações no mês de junho de 2013. (Catálogo da 31ª Bienal de São Paulo, 2014, p. 71)

Ao desconstruir essas imagens como representações que se abrem como janelas para o acontecimento, Mascaro destaca duas importantes instâncias fundamentais na sua constituição. Uma, em relação às forças que as levaram a serem produzidas. Destaca-se um comando coercitivo, dentro de uma hierarquia militar, que faz a ação do soldado cinegrafista servir de paradigma para se pensar as forças que regem o ato de construção de uma imagem. A segunda, é em relação às formas de circulação e de guarda dessas imagens. Seu modo de arquivamento e sua apresentação são fundamentais para determinar a sua eficácia. Ao apresentá-las no contexto de uma exposição de arte - deslocadas dos arquivos da polícia, onde haviam sido programadas



para ter a eficácia desejada - Mascaró consegue, por meio da sua montagem, apresentar algumas das principais forças que incidiram sobre a sua produção, possibilitando, nesse outro contexto, provocar visibilidades que permaneciam latentes na imagem assim como ativar outras possíveis.

Em um texto que não perdeu a sua vitalidade, Walter Benjamin interroga o que viria a ser uma escrita revolucionária. Em "O autor como produtor", o pensador alemão destaca a pertinência do escritor revolucionário questionar não somente os acontecimentos mas também a sua própria relação com os meios de produção. Ou seja, haveria eficácia em um texto de caráter libertário em condições em que se coloca em uma dinâmica produtiva e ideológica que atenta contra o que o próprio texto questiona?

Mascaró agrega elementos de natureza distinta, que se unificam e se complementam na montagem. A própria imagem técnica adquire a sua potência por meio do entendimento do modo como foi construída. Mais do que um investimento na sua transparência, na sua nitidez, como se tratasse de uma janela límpida em direção ao real, Mascaró dispõe novas camadas sobre ela. Como se, para a vermos melhor, fosse necessário cobri-la mais, velá-la a fim que pudéssemos vê-la melhor. Assim, somos orientados a percebê-la por meio das forças que incidem sobre ela. Forças que se deixam esconder pela transparência da imagem que se apresenta como representação do acontecimento.

As camadas que Mascaró sobrepõe às imagens são várias. Ele as esconde e cria opacidades para dar a ver. Um jogo de velar e revelar que rompe com a nossa relação de verdade em relação àquelas imagens enquanto representação pontual do real que deu o seu corpo luminoso para que elas se realizassem. Como representação pontual em um tempo cronológico em um espaço topográfico, elas não funcionam, pois nada garante que elas sejam o documento que supostamente são.

Esse lugar de exceção em que se encontra o artista e a instituição é o que permite criar esse corte no estatuto documental que ela parecia ter. Pode ser ou não. Na verdade, o que Mascaró vem nos dizer é que isso não importa, mas que a violência que subjaz naquelas imagens é plausível e real. Incide diretamente no corpo dos manifestantes, produzindo feridas, cerceando liberdades, criando estigmas e marcas. Essas sim reais. Mais do que questionar o estatuto de veracidade da imagem, Mascaró faz uma torção para tentar mostrar que aquilo que torna a imagem verdadeira é a sua capacidade de agir sobre o real.



A fotografia tem a sua base semântica na relação que se estabelece entre aquele que está operando a câmera e o acontecimento. Roland Barthes percebe na fotografia a presença de duas modalidades de percepção: uma que é dada pelas intenções do fotógrafo e outra que é dada pela própria experiência do espectador. O *studium* e o *punctum* (BARTHES, p. 44-46) tentam fazer a ponte entre a origem de cada imagem e a sua recepção. Barthes destaca o “isto foi” (BARTHES, 1984, p. 34) na fotografia, que ultrapassa o próprio domínio do controle por parte do fotógrafo e abre uma relação direta entre aquilo que esteve diante da câmera e a memória daquele que está diante da imagem. Por isso ele se referiu à fotografia como uma “mensagem sem código”.

François Soulages faz um deslocamento e adverte que, se uma fotografia guarda algo do passado, trata-se do encontro entre o objeto e o fotógrafo. Ao invés do “ça a été” (isto foi) que destacaria a dimensão dêitica da imagem fotográfica, Soulages propõe a expressão “ça a été joué” (isto foi jogado), que seria mais adequada para se referir àquilo que se manifesta na fotografia (SOULAGES, 2005, p. 63). Mais do que o evento que esteve diante da objetiva, o que aparece na fotografia é a marca de um encontro que não se resume àquilo que está ali, mas a um jogo de forças que culminou com aquele registro. O desenrolar dos acontecimentos levou o fotógrafo para a realização daquela foto. Ela, portanto, carrega a marca desses caminhos passados que se cruzam no recorte espacial do quadro e no instante em que a luminosidade da cena penetra na câmera e toca a película ou o sensor da câmera.

Uma outra percepção poderia suscitar que, além do que foi jogado ou da presença do objeto diante da objetiva, o que aparece com muita força na imagem é aquilo que foi desejado naquele encontro. O que temos na imagem é o desejo de algo e a ideia de que produzir a fotografia possibilita uma ação de transformação no mundo. O que pode uma imagem? Certamente qualquer imagem realizada carrega em si a crença de uma ação no mundo. Mas há um mundo real por trás da imagem? Se há, não podemos acessá-lo integralmente, mas somente por fragmentos e, nesse sentido, haverá sempre uma falta. Há como depurarmos as forças que levaram à produção da imagem? Certamente é possível promover uma leitura das condições contextuais e subjetivas que levaram à realização da fotografia, porém há sempre algo que não será revelado, algo para além da imagem.

Se buscássemos um contato da imagem fotográfica com a realidade, mais do que o fato de ela ter sido construída a partir do real, o que indicaria um trajeto que iria do mundo para a imagem (como a luz que reflete pelos objetos e se direciona para a



superfície sensível), o que parece ser mais de acordo com o modo com que a imagem fotográfica age na contemporaneidade seria percebê-la no movimento que vai da imagem para o mundo. A imagem age e interfere. A sua construção da imagem, que passa pelo momento de fazer a foto, mas também pelo ato de arquivá-la e de expô-la, implica no desejo de dar sentido ao acontecimento por meio da construção de um modo de acessá-lo. Não se trata de um mecanismo para entender o mundo, mas um meio de poder ser afetado e afetá-lo.

Diante do excesso a que somos incapazes de dar conta ou da dimensão fragmentar com que percebemos o real, a imagem fotográfica, mais do que um mecanismo mnemônico para lembrarmos daquilo que se esvaiu, se apresenta como um meio de encontro entre o passado e o presente. Se já não sabemos do que se trata aquilo que não temos mais presente, ao ter contato com ele somente por meio da fotografia, o que essa imagem traz do passado? Por outro lado, se algo foi jogado e culminou na imagem fotográfica, o que se espera perceber na imagem dessa complexidade, na qual tempos distintos se manifestam em um acontecimento único? Tanto o “isto foi” quanto o “isto foi jogado” mostram, por fim, a incapacidade de acesso a este elemento primordial da fotografia, que seria sempre um enigma ao qual só teríamos contato de modo intuitivo, como observou bem tanto Barthes quanto Soulages.

Na prática, o uso da fotografia, seja ela em movimento ou fixa, leva a uma aproximação com a materialidade do mundo. Para fazê-la preciso estar no mundo, usá-lo como instrumento. Nessa aproximação há tanto uma interferência do mundo na imagem como a interferência do fotógrafo com seu aparato no decorrer dos acontecimentos. Do mesmo modo, há uma segunda interferência da imagem no espectador que, ao percebê-la, sabe que não se trata de algo advindo somente do processo de confecção da imagem pelo artista, mas que há a relação dele com as coisas do mundo. Nesse sentido, a prática fotográfica pode ser mais contundente ao abrir uma nova percepção das coisas a partir da apresentação de um modo de vê-las. O fotógrafo, de toda forma, é um mediador entre o espectador da imagem e o acontecimento. Nesse sentido, ele pode oferecer um novo modo de percepção que modifica diretamente o modo de agir do espectador. Nesse aspecto, faz sentido pensar as batalhas midiáticas entre a mídia estabelecida e a alternativa, ambas buscando produzir uma percepção das manifestações. A forma com que será elaborada a imagem e o modo com que ela irá se apresentar serão fundamentais para a sua confiabilidade, o que irá produzir a possibilidade de um olhar compartilhado que nos irá auxiliar a pensar o modo com



que percebemos a imagem. Vemos os manifestantes como vândalos em potencial? Ou vemos eles como pessoas lutando por seus direitos? Teríamos o direito de olhá-los sem distingui-los em uma dessas duas categorias?

Na prática do documentarista Denis Gheerbrant podemos ver um outro tipo de abordagem que se aproxima de uma terceira noção que, ao mesmo tempo se alinha e concorre com as propostas de Barthes e Soulages. Para Gheerbrant a imagem faz sempre um movimento em direção ao futuro. A confecção da imagem é também construção do mundo. Não existe um lugar pré-concebido nem para o fotógrafo, nem para o personagem ou muito menos para o espectador. Trata-se de algo sendo realizado na relação com a imagem e que sempre será refeito a cada novo encontro, em um processo contínuo. Um processo de construção que leva a uma ação transformadora. Gheerbrant se abre ao que o seu encontro com o personagem e com a paisagem podem gerar. Não há a preservação de discursos prontos, mas somente aqueles que surgem do encontro do diretor com sua câmera - livre de qualquer equipe - e o personagem, que se sente confiante para pensar enquanto fala o que ele nem mesmo tinha noção que sabia. O pensamento que se desenvolve na fatura do filme. Trata-se de uma imagem e de uma fala construídas no processo de filmagem. O filme implica em uma transferência das incertezas do personagem e do próprio Gheerbrant para o espectador, que passa a perceber o mundo com as dúvidas e os conflitos que se manifestam no filme.

Tanto no ato de fazer a fotografia quanto no de arquivá-la e, ainda, no de apresentá-la, ocorre a sua atualização. Portanto, não somente no ato, mas também na guarda da imagem temos uma outra instância que implica o desenvolvimento de novos significados. Desconstruir esses significados implica pensar como a imagem pode ser objeto de uma ação política, ou seja, perceber como ela tem um caráter revolucionário, transformando os modos de perceber e de agir no mundo. Além do caráter indicial, que remete à fotografia como um rastro de algo que reivindica a sua presença (Barthes), ou como um jogo de forças que estão concentradas em uma mesma imagem (Soulages), percebe-se a possibilidade de construção de trabalhos que conseguem desmontar os modos cristalizados com que a fotografia é concebida.

O gesto de Gabriel Mascaro, ao destrinchar o modo com que a imagem foi feita e a sua condição de guarda no arquivo, faz com que ela ganhe uma potência que não é mais o da representação do acontecimento. Ele aponta que, nesse lugar, onde ainda persiste a noção de transparência, ela interfere diretamente na vida, como mostraram



as perseguições e prisões que sofreram muitos manifestantes. Enquanto esse estatuto da imagem vem produzindo o cerceamento das liberdades, atos de violência e pré-julgamentos, o trabalho de Gabriel Mascaro, ao afirmar as contradições latentes, leva a uma nova potência da imagem em imaginar e, nesse sentido, consegue propor uma percepção do mundo como um lugar ainda por se fazer.

### Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas vol. I**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SEKULA, Allan. **The body and the Archive**. October, vol 39 (Winter, 1986), p. 3-64. MIT, 1986.

SOULAGES, François. **Esthétique de la photographie: la perte et le reste**. Paris: Armand Collin, 2005.

Catálogo da 31ª Bienal de São Paulo. **Como (...) coisas que não existem**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014.

Guia da 31ª Bienal de São Paulo. **Como (...) coisas que não existem**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014.

---

### Minicurrículo

**Leandro** é pós-doutorando em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor pelo programa de Pós Graduação em Comunicação da UFRJ (ECO), na linha de pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estéticas como bolsista do CNPQ, com a tese O Inventário como Tática: a Fotografia e a Poética das Coleções, orientada pela professora Katia Maciel e coorientada pelo professor Mauricio Lissovsky. Realizou estágio no grupo de pesquisa AIAC / Arts des images & Art Contemporain, na Universidade Paris 8 - Vincennes / Saint-Denis, sob o regime de doutorado sanduiche através do programa PDEE/Capes. Possui especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1998), em Fotografia como Instrumento de Pesquisa em Ciências Sociais pela Universidade Cândido Mendes (2003) e é mestre em Comunicação Social pela ECO/UFRJ (2005). Ênfase em Comunicação Visual, principalmente nos seguintes temas: fotografia, história da arte, arquivo e arte contemporânea.