



Imagens em disputa: quando o Estado e o povo portam a mesma arma

PAULA DE SOUZA KIMO

Mestre em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG.

Resumo: Percorrendo um conjunto de imagens produzidas em manifestações populares no Brasil, um gesto peculiar nos convoca a refletir. Filmar o inimigo e ser filmado por ele. Filmar a violência policial e ser filmado por policiais. Ativistas e manifestantes perceberam na gênese das imagens do conflito um escudo de proteção e testemunho contra a violência policial. O Estado fez uso dessa prática para identificar manifestantes e suas estratégias nas ruas. O policial que filma o manifestante que o filma. A disputa não é apenas dos corpos, mas também das imagens.

Palavras-chave: Disputa. Manifestações. Polícia.

Abstract: Observing a set of images produced in popular protests in Brazil, a peculiar gesture convokes us to reflect. To shoot the enemy and be filmed by him. Filming police's violence and being filmed by police officers. Activists and protesters perceived in the genesis of the conflict's images a shield of protection and a testimony against the police's violence. The state has used this practice to identify protesters and their strategies on the streets. The policeman shoots the protester who shoots him. The dispute is not only about bodies but also about images.

Keywords: Dispute. Protests. Police.

Para combater o inimigo é preciso filmá-lo? Se sim, como? Com quais riscos? Essas são algumas das questões levantadas por Jean-Louis Comolli (2001) em seu emblemático artigo “Como filmar o inimigo”. Segundo Comolli, é preciso filmar o inimigo para melhor conhecê-lo, para mostrá-lo em sua potência, naquilo que ele tem de mais monstruoso, para que o espectador possa perceber o que está em disputa e elaborar suas próprias estratégias de combate. Quando se filma uma relação conflituosa, o inimigo é aquele que está diante da câmera, é aquele que se apresenta como ameaça não apenas para o contexto filmado, mas também para a cena a ser filmada. E o que acontece quando o inimigo filmado também filma o documentarista combatente? Quando a câmera filmadora, instrumento utilizado para denunciar o inimigo, é apropriada pelo próprio antagonista? O que está em jogo quando as imagens passam a ser objeto de disputa? Percorrendo um conjunto de imagens produzidas em manifestações populares no Brasil, esse gesto peculiar nos convoca a refletir: filmar a ação policial e ser filmado por policiais em ação, filmar o inimigo e ser o inimigo filmado. Aqui, as armas empunhadas pelas mãos do Estado e do povo são as mesmas: câmeras filmadoras que geram infinitas imagens digitais.

A discussão proposta se insere no contexto da produção de imagens das chamadas jornadas de junho de 2013 no Brasil: uma série de protestos que tomaram volumosamente as ruas do país durante a Copa das Confederações¹ da FIFA – torneio preliminar ao grande mundial de futebol. Na introdução do livro *Ruas e Redes*, Lena Silva e Paula Ziviani afirmam que nas jornadas de junho “vários tempos foram às ruas” (SILVA, ZIVIANE, 2015, p.7). Elas mencionam movimentos surgidos na década de 1960, como a luta pelos direitos LGBT e das mulheres, movimentos da década de 1990 que discutiam o direito à cidade com questões pertinentes ao transporte e à moradia, além de táticas mundiais que reverberaram no Brasil como o black bloc e grupos dispersos, alguns de direita, que reivindicavam pautas difusas ou eram contrários aos direitos coletivos. Em comum, um encontro de questões problemáticas num momento de visibilidade mundial permeado por centenas de câmeras fotográficas e de vídeo, dispositivos móveis de captação e transmissão de imagens. Imagens que percorreriam circuitos complexos e heterogêneos, das mídias oficiais às redes sociais, instalando-se também nas galerias de arte e exposições alternativas, imbricando-se e reconfigurando-se a cada novo ato.

1. A Copa das Confederações no Brasil foi um momento preparatório para a Copa do Mundo de 2014 – torneio internacional de futebol realizado pela Federação Internacional de Futebol (FIFA) de quatro em quatro anos. Para a preparação do mundial é realizado um evento similar no país sede, um ano antes, em menores dimensões, mas que mobiliza e testa o aparato técnico estrutural, político e de segurança que será utilizado no grande evento do ano seguinte. No Brasil, 12 capitais, chamadas de cidades-sede, foram preparadas para a Copa. Todas elas receberam obras de infraestrutura, especialmente reformas e construções de aeroportos, rede hoteleira, serviços e estádios de futebol. Na Copa das Confederações o país recebeu oito seleções de futebol, 25 mil turistas internacionais, empresários, políticos e, especialmente, redes de mídia internacional que se incumbiram da cobertura do evento.

Para o filósofo francês Jacques Rancière, as disputas políticas no seio dos espaços coletivos caracterizam o dissenso, “um conflito sobre a constituição mesma do mundo comum, sobre o que nele se vê e se ouve” (RANCIÈRE, 1996, p.374). Produzidas em atos de disputa política, as imagens de junho despontam em um contexto onde a cidade, o espaço público, passa a ser não apenas o lugar da disputa, mas o próprio sentido da disputa. Perante tal insurgência política, os governos e os poderes econômicos mobilizaram um enorme contingente policial para conter as forças rebeldes, aquelas que emergiam contra o megaevento, que ocupavam as ruas em protestos de dimensões nunca antes vistas no país. Assim, as forças repressivas do Estado que atuavam na regulação dos acontecimentos, controlavam, na gênese mesma da imagem, aquilo que poderia ou não ser visto por um terceiro. Ao agir de forma violenta e regulatória perante as inúmeras câmeras presentes nos acontecimentos, a violência policial se tornava cada vez mais visível, ou seja, mais um motivo para o controle das imagens em seu nascedouro. Para Rancière (1996), quando as forças da ordem são enviadas para reprimir uma manifestação política, o que se passa

é uma contestação das propriedades e do uso de um lugar: uma contestação daquilo que é uma rua. Do ponto de vista da polícia, a rua é um espaço de circulação. A manifestação, por sua vez, a transforma em espaço público, em espaço onde se tratam assuntos da comunidade. Do ponto de vista dos que enviam as forças da ordem, o espaço onde se tratam os assuntos da comunidade situa-se alhures: nos prédios públicos previstos para esse uso, com as pessoas destinadas a essa função. Assim o dissenso, antes de ser a oposição entre um governo e pessoas que o contestam, é um conflito sobre a própria configuração do sensível. (RANCIÈRE, 1996, p.373)

A discussão de Rancière se insere numa proposta de reformulação do conceito de *política*, ao qual ele opõe o de *polícia*. Segundo o autor, enquanto conceito, “a polícia não é uma função social mas uma constituição simbólica do social” (RANCIÈRE, 2014, p. 146). Ela seria a ordem que regula a distribuição sensível dos corpos, das partes, das funções em um corpo social. É a lógica policial que determina as formas de comando e de governo, é ela que estabelece aqueles que entram ou não na conta da comunidade. Por outro lado, o filósofo designa a política como

o “conjunto das atividades que vêm perturbar a ordem da polícia” (RANCIÈRE, 1996, p.372); é ela que reconfigura o espaço e o tempo para que novas posições possam aparecer, é a política que redistribui o espaço sensível fazendo emergir novos enunciados e visibilidades.

Tendo a rua como local de encontro entre forças políticas e forças policiais, a produção de imagens passou a operar gestos em que a câmera é também uma arma que protege e defende os manifestantes, ao passo que ataca e vigia o aparato repressivo expondo suas incoerências muitas vezes em tempo real. Conhecida como *copwatch*, essa prática de vigiar a instituição policial é comum em redes ativistas dos Estados Unidos, Canadá e alguns países da Europa, trata-se de um modo de estar nos protestos que busca justamente “observar e documentar a atividade policial, enquanto procura sinais de má conduta, brutalidade e arbitrariedade” (BENTES, 2013, p. 317).

No fluxo das transformações que incidiam no campo político e simbólico de junho de 2013, a Polícia Militar, agora mais visível, passou a também filmar os manifestantes. No início, os policiais utilizaram câmeras compactas e aparelhos de celular. Nas manifestações seguintes filmaram com câmeras *GoPro* fixadas ao capacete, equipamentos acoplados ao corpo que passaram a operar uma espécie de “varredura do espaço e dos territórios, uma câmera sem olhar” (BENTES, 2013, p. 304). Nas mãos dos policiais, as câmeras filmadoras compunham o conjunto de armas e estratégias não letais arquitetadas pelo Estado para controlar os grandes protestos que tomavam as ruas das cidades. Na medida em que o aparato de segurança pública operava para mapear, controlar e conter determinados atos políticos, ele era também filmado e mostrado em sua monstruosidade, nos termos de Comolli. Quando os manifestantes filmam os policiais que os filmam novas questões surgem para o campo da imagem. São imagens da disputa, imagens na disputa, imagens em disputa.

Para cotejar tais funções propomos a análise de dois conjuntos de imagens: o primeiro, uma série de planos sequência filmados na cidade de Belo Horizonte e exibidos na *Mostra Os Brutos*² (2013 e 2015), organizada pelo cineasta e midialivista Daniel Carneiro; o segundo, imagens que compõem a videoinstalação *Não é sobre sapatos* (2014), do cineasta pernambucano Gabriel Mascaro. A primeira coleção traz imagens produzidas nas manifestações

2. Realizada pelo cineasta e midialivista Daniel Carneiro, a primeira *Mostra Os Brutos* (2013) exibiu imagens brutas das manifestações de junho de 2013 no Espaço Cultural Georgette Zona Muda e na exposição *Escavar o Futuro*, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte/MG. Por meio de um evento no facebook, foi lançada uma convocatória para que documentaristas, manifestantes, ativistas e cidadãos comuns pudessem enviar material bruto gravado nas manifestações. O dispositivo de coleta de imagens indicava que o material deveria ser enviado sem cortes, sem tratamento e sem edição. Além das imagens era necessário enviar a data e o local das filmagens, informações fundamentais no momento da montagem do arquivo de exibição. Ou seja, as imagens enviadas para a mostra eram exibidas linearmente conforme ordem e local de gravação. A segunda *Mostra Os Brutos* (2015) foi convocada a partir do tema “Mobilidade”. Por meio do mesmo dispositivo de coleta e organização de imagens, foi realizada uma mostra de quatro dias embaixo do Viaduto da Avenida Francisco Sales, também em Belo Horizonte/MG.

3. O termo “supostamente” retorna ao longo do texto nas menções à obra de Gabriel Mascaro. Utilizado pelo próprio artista, que não revela a origem das imagens, tampouco assume a sua autoria, o termo alimenta uma ambiguidade constitutiva da obra. Se as imagens exibidas na *Mostra Os Brutos* apontam claramente sua origem de produção – foram tomadas por manifestantes que ocupavam as ruas da cidade em protesto –, as imagens usadas na videoinstalação de Mascaro, “supostamente” produzidas pelas instituições de segurança pública da cidade de São Paulo, tiveram suas origens ocultadas por uma orientação jurídica seguida pelo artista.

de junho de 2013 e em protestos subsequentes na cidade de Belo Horizonte. Nesse conjunto vemos policiais que filmam os manifestantes, mas não sabemos a forma, a força e o destino das imagens produzidas pela câmera que está em cena. Já o segundo objeto, a videoinstalação *Não é sobre sapatos*, foi criada a partir de imagens “supostamente”³ produzidas pela Polícia Militar. Cada um dos objetos foi filmado em determinado contexto: um em Belo Horizonte, outro em São Paulo. Por isso os policiais e os manifestantes envolvidos nas cenas não são os mesmos. Apesar disso, eles são colocados em contraste por entendermos que, de um lado, temos imagens produzidas por manifestantes que filmam a Polícia Militar, de outro, temos imagens que, ao que tudo indica, foram produzidas pela própria corporação ao filmar os manifestantes. Ou seja, uma câmera assume o papel ativista de vigiar e denunciar a ação policial e a outra mapeia e criminaliza as ações dos manifestantes. Na medida em que as duas câmeras praticam atos de vigília e monitoramento, ambas assumem uma função policialesca, nos termos de Rancière, de controle e designação de lugares em um corpo social.

Diante da câmera I: filmar a ação policial

A câmera trepida ao passo ofegante daquele que filma. Um grupo de manifestantes marcha pela avenida em meio a alguns carros. Gritos de ordem e buzinas podem ser ouvidos no fora-de-campo. Um policial militar aborda o grupo e pergunta pelo objetivo dos manifestantes: ir embora para casa. O policial negocia e condiciona a passagem: é possível seguir desde que seja com calma, que fiquem quietos e organizados. Os manifestantes concordam. Aqui o inimigo filmado é a Polícia Militar. Convocados para controlar e cercar a manifestação, os policiais, que primariamente estão a serviço da segurança e da proteção do povo, assumem o papel de inimigos daquela parcela da população que reivindica nas ruas algo que lhe foi tomado ou negado pelo Estado.

No caminho, os manifestantes se deparam com duas fileiras formadas por militares, um corredor por onde o grupo deveria passar. É notável o receio em atravessar o passadiço. O documentarista toma distância para filmar a passagem do grupo pelo corredor, parece que ele busca produzir imagens que possam

proteger os companheiros de uma possível ação violenta da instituição. Ao tomar distância, ele filma a fileira policial como se escaneasse cada um dos homens ali presentes. Filma, inclusive, de forma policialesca e invasiva, mapeando os corpos militares e suas armas. Filma uma bomba de efeito moral nas mãos de um dos policiais, filma cassetetes e armas de grande porte nas mãos dos outros. As imagens são trêmulas e instáveis, sem dúvida o corpo sente a pressão de estar à frente, portando uma câmera, em meio a guardas armados que observam e tipificam seus atos.

Na entrada da zona de passagem o grupo segue organizado planejando sua trajetória pelo território cercado. Quando eles seguem em marcha levantando suas bandeiras e gritos de ordem, um policial se desloca em cena e ocupa o último lugar em uma das fileiras. Ele porta uma câmera digital. Entre bombas, armas e cassetetes: uma câmera, equipamento que registra o rosto e as filiações político-sociais daqueles que ocupam as ruas da cidade e ameaçam o controle estabelecido pelo Estado durante o torneio internacional de futebol. Talvez a arma mais perigosa presente naquele contexto, não uma arma capaz de ferir ou matar, mas um artifício apto a identificar e criminalizar os manifestantes em um país onde o Estado não reconhece e não garante o direito a manifestação política. Por outro lado, a câmera portada pelo ativista não alcança o mesmo feito, não é possível criminalizar a ação do Estado que filma e controla a passagem, afinal, os policiais estão em serviço e o equipamento que vigia é mais um instrumento de trabalho para estabelecimento da ordem. Por fim, vemos em cena os manifestantes atravessando o corredor, militantes que podem ter tido, naquele momento, suas imagens tomadas pelo Estado.

Na próxima sequência, mais uma vez vemos um grupo de manifestantes cercados por policiais. Dessa vez o cerco é disperso e confuso, com o cair da tarde e o aquecimento dos ânimos nem mesmo os policiais conseguem se organizar. Há muitas viaturas e as luzes do giroflex aplicam sob as imagens uma camada avermelhada. Diante da barreira o documentarista filma os escudos e os rostos dos policiais de perto, tenta intimidá-los com sua câmera. Entretanto, os policiais sequer piscam os olhos. Apesar da curta distância para tal enfrentamento, a figura da ordem e do Estado parece não temer a arma filmadora do manifestante na mesma medida em que os manifestantes suspeitam do gesto

contrário. Ao final da barreira, por trás de um dos carros do corpo militar, um policial adentra a cena portando uma câmera compacta nas mãos. Ele mira os manifestantes. Com os dois olhos na multidão, a câmera é mais um olho à espreita.



Figuras 1 a 4: *Mostra Os Brutos* 2013, organizada por Daniel Carneiro: corredor policial.



Figura 5: *Mostra Os Brutos* 2013, organizada por Daniel Carneiro. Dentre as armas do Estado, uma câmera.

O documentarista que antes filmava aleatoriamente a barreira institucional agora concentra seu olhar no movimento do policial com a câmera em mãos, ele parece ter encontrado a cena que valeria por todas as tomadas anteriores. Por alguns segundos eles – policial e manifestante – se enfrentam, se filmam, um diante do outro. O documentarista manifestante ajusta o zoom e coloca em quadro apenas o opositor e sua câmera. Em meio ao acontecimento que escapava por todos os lados, a imagem do policial com a câmera passa a ser o acontecimento para quem filma. Com as armas em mãos e o gatilho já disparado, por alguns

segundos sentimos a tensão entre manifestante e policial, como se algo fosse decorrer daquele gesto. Entretanto, a relação entre os inimigos que se filmam ali se encerra: ambos sabem que as consequências daquele gesto se dão menos em ato do que a posteriori, nos espaços e circuitos de exibição e inserção de tais imagens em suas diversas funções. Momentos depois, entra em cena um homem que fotografa o policial que porta a câmera. Com a câmera em mãos, o policial é alvo dos registros: é preciso inventariar a ação de mapeamento policial, é preciso comprovar que o Estado vigia e controla o povo que ali reclama.



Figuras 6 a 10: *Mostra Os Brutos 2013*, organizada por Daniel Carneiro. Quando as câmeras, manifestante e policial se enfrentam.

Por meio das imagens produzidas pelo documentarista que está do lado dos manifestantes, é possível discutir o jogo de forças que é colocado em cena quando o Estado e o povo portam as mesmas armas. Um terreno de disputas se configura quando entra

em questão um objeto que tira dos manifestantes o anonimato: a câmera policial. Não o anonimato que faria deles uma massa acéfala, mas uma espécie de dissolução das identidades na arquitetura da multidão auto-organizada e reivindicativa. O policial com a câmera possui uma clara função dentre os demais. Seu corpo se movimenta lenta e calmamente para capturar imagens estáveis e nítidas diante da limitação do equipamento compacto. Ele é o olho que filma o olho daquele que o filma. É o olho que mapeia o protesto, que constrói lideranças condenáveis, que criminaliza movimentos sociais, que registra eventuais provas criminais. Por outro lado, não temos acesso às imagens filmadas por essa câmera que está em cena. Se a imagem produzida pelo manifestante foi exibida na *Mostra Os Brutos* e compartilhada nas redes midialivristas, a imagem feita pelo policial, um servidor público, não é pública. Assim, apesar de ser travada com uma mesma arma, a batalha se desenlaça de forma desigual.

As próximas sequências foram filmadas no ato contra o aumento da tarifa de transporte público na cidade de Belo Horizonte em 2015. Dois anos após as jornadas de junho de 2013 a Polícia Militar está melhor preparada para filmar, para mapear o território com uma “câmera sem olhar”, uma *GoPro* acoplada ao capacete do capitão responsável pela operação. O documentarista flagra o policial com a câmera na cabeça e a partir de agora ele é alvo da câmera ativista que denuncia a prática de mapeamento policial. Do fora-de-campo escutam-se os manifestantes erguendo gritos de ordem contra o aumento da tarifa do transporte e contra os policias que controlam a manifestação.



Figura 11: *Mostra Os Brutos* (2015), organizada por Daniel Carneiro. Do que olha a multidão: uma “câmera sem olhar”.

Numa outra sequência, o mesmo militar é filmado no momento da negociação com os manifestantes. Dessa vez o documentarista enquadra o rosto do policial e destaca a câmera acoplada ao capacete. As vozes advindas do fora-de-campo questionam: “capitão, onde estão as identificações dos policiais?”. Se por um lado, o povo reivindica que os policiais estejam identificados nas ações (pois apenas dessa forma é possível oficializar uma denúncia contra o servidor), por outro, a Polícia Militar faz uso de uma câmera para mapear as pessoas que ali reivindicam. Quando o manifestante filma a câmera do capitão, passamos a identificar a prática de mapeamento operada pela corporação militar. Vemos um plano detalhe de uma câmera acoplada no capacete do policial, uma espécie de terceiro olho sem olhar, mas que fixa a imagem daqueles que protestam. O fora-de-campo é político, na esteira de Rancière, na medida em que perturba a esfera do sensível. São vozes que cercam e questionam o militar, se colocam no conflito instaurando a cena do dissenso e destituindo uma forma de dominação. Em campo, vemos o gesto policialesco de controle e distribuição das partes operado pelo Estado Brasileiro. O sinal luminoso da *GoPro* indica que os corpos diante daquele militar são colecionados para o futuro.⁴

4. No processo de criminalização dos manifestantes populares pós junho de 2013, imagens produzidas por câmeras como esta utilizada pelo capitão da Polícia Militar de Minas Gerais (e também pelas próprias câmeras dos media e dos manifestantes) foram usadas como provas criminais em inquéritos que julgavam os atos de manifestação política nas ruas do país.

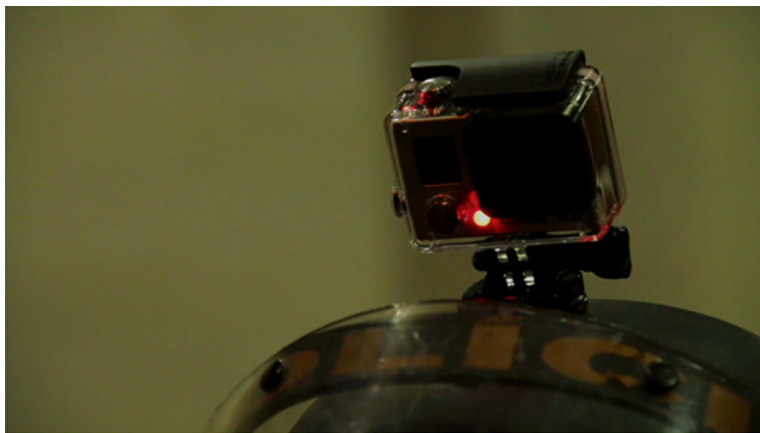


Figura 12: *Mostra Os Brutos* (2015), organizada por Daniel Carneiro. Câmera *GoPro* à serviço do mapeamento dos manifestantes.

Diante da câmera II: ser filmado pelos policiais

A videoinstalação *Não é sobre sapatos*, do cineasta Gabriel Mascaro, foi montada na 31^a Bienal Internacional de Arte de São Paulo em 2014. A obra é composta por um vídeo de 14'30 minutos

exibido em *looping* e uma imagem emoldurada contendo um texto. O trabalho do artista começa com a pesquisa de imagens que comprovam a prática de mapeamento feita pelo Estado durante as jornadas de junho de 2013 e culmina numa obra que restitui a política nas imagens a partir de um material que, ao que tudo indica, foi filmado na tentativa de identificar os manifestantes. Assim como levantamos a hipótese de que a violência policial tornou-se mais visível a partir de junho de 2013, o cineasta parte da mesma suposição. Para ele, as manifestações “inauguraram uma série de rupturas de ordem política, estética e até comercial a partir da produção e transmissão de multinarrativas em primeira pessoa, mostrando a violência da Polícia Militar Brasileira contra os manifestantes” (MASCARO, 2014). No entanto, ao invés de trabalhar com imagens de tais narrativas, Mascaro faz o “caminho inverso usando imagens supostamente produzidas e filmadas pelos policiais contra os manifestantes” (MASCARO, 2014). Tanto as imagens quanto o texto emoldurado são apresentados pelo artista como conteúdos “supostamente” produzidos pela Polícia Militar Brasileira. Na medida em que não assume a origem dos conteúdos que compõem o trabalho, Mascaro deixa essa incerteza como elemento constitutivo da obra, delegando ao espectador mais uma tarefa de sentido diante de tais imagens.

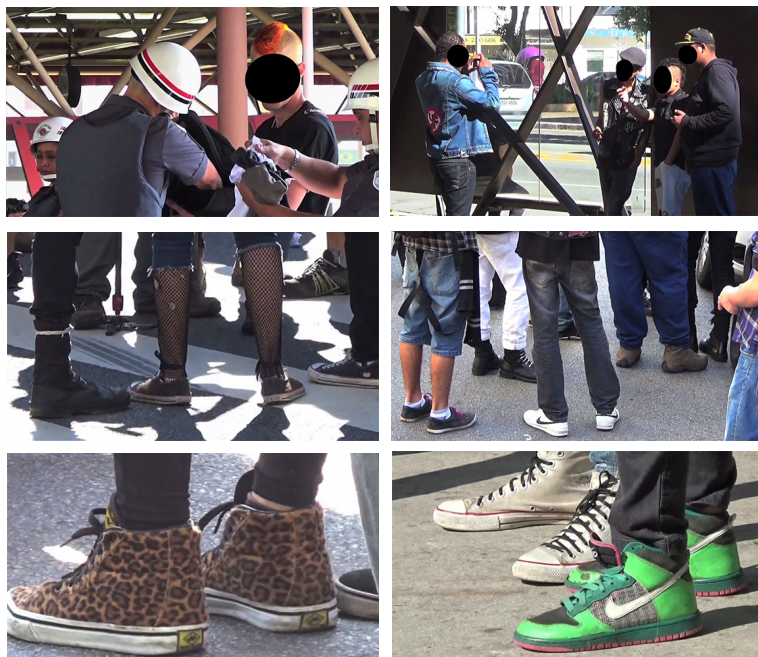
Se antes olhávamos para as imagens produzidas pelos manifestantes que filmam a Polícia Militar, entendendo que aquele que filma a ordem é também filmado por ela, agora podemos olhar, imaginando uma subjetiva institucional, para as imagens tomadas pela câmera que observa e mapeia os protestos. Assim, a obra de Mascaro nos conduz à forma, à força e a um possível destino das imagens produzidas pelo Estado. Contrastando as imagens d’*Os Brutos* com as imagens utilizadas por Mascaro, é possível deslocar a potência desse jogo de forças: agora é o espectador, terceiro na relação filmada e estabelecida entre policiais e manifestantes, que tem acesso à estratégia policial. O que era uma hipótese dos populares e do artista, agora pode ser imaginada pelos espectadores por meio da videoinstalação.

Dessa vez quem filma é a Polícia Militar e os populares são os inimigos. É justamente a dimensão do “ser filmado” que coloca os manifestantes em uma situação de suspeita, no lugar de antagonistas de um megaevento esportivo internacional co-organizado pelo Estado que divide a população entre

torcedores e manifestantes. Os torcedores ocupam os lugares e estabelecem as relações pré-determinadas pelo evento: a recepção dos jogos nos estádios de futebol ou a espetacularidade diante da transmissão ou da cobertura feita pelos veículos de comunicação. Já os manifestantes rompem a ordem prescrita e ocupam as ruas em protesto contra a Copa das Confederações. Na primeira cena do vídeo de Mascaró, policiais revistam as mochilas de um grupo de manifestantes. A decisão de enquadrá-los e filmá-los já indica um gesto de criminalização: aponta que aqueles que são filmados representam um risco para a comunidade. A câmera percorre o corpo dos jovens abordados, o mapeamento começa na cabeça e termina nos pés. Entretanto, não é possível ver o rosto dos jovens, o que vemos são bolas pretas aplicadas na edição das imagens, marcas inseridas por Mascaró. Nas cenas seguintes, outros manifestantes são filmados em longos planos sequência que passeiam pelos corpos situando o rosto e os sapatos, todos protegidos pela marca preta. Vemos as pernas de uma mulher que usa tênis *All Star* e meia arrastão. Um homem de calça jeans escura com tênis *Nike* branco. Outro usa um tênis de tom verde marcante. A mulher de tênis estampado usa roupas pretas e um lenço vermelho sobre os cabelos claros. Por vezes os rostos são mascarados pelos próprios manifestantes que usam lenços ou pedaços de pano, mas os olhos seguem atentos e visíveis.



Figura 13: *Não é sobre sapatos* (2014), Gabriel Mascaró, 31^o Bienal de Arte de SP.



Figuras 14 a 19: *Não é sobre sapatos* (2014), Gabriel Mascaro: frames.



Figura 20: *Não é sobre sapatos* (2014), Gabriel Mascaro: máscara posta pelo autor da obra.



Figura 21: *Não é sobre sapatos* (2014), Gabriel Mascaro: máscara posta pela manifestante.

Durante os primeiros dez minutos de vídeo, mais de dois terços da obra, observamos o mesmo movimento de reconhecimento operado pela câmera policial. Imagens que invertem o sinal de identificação, algo que se torna mais explícito no dispositivo de Mascaro. Aqui, não estamos diante de imagens que identificam os manifestantes, mas perante cenas que apontam a prática de mapeamento policial, algo que fere a liberdade individual e o direito de manifestação. Uma câmera intrusiva que rastreia o corpo político como se fizesse uma radiografia dos atores do acontecimento. Nestes dez minutos de imagem os manifestantes estão na concentração do ato, são poucas as ações: algumas conversas, muitos olhares, espera. Uma espera que dá à câmera policialesca a oportunidade de filmar milimetricamente os manifestantes antes da saída para o ato. Uma câmera que tem tempo e estabilidade para registrar rosto e sapato, sempre num movimento vertical: do rosto para os sapatos, dos sapatos para o rosto. Por vezes a câmera enquadra apenas os pés ou os olhares filmando minuciosamente.

Filmar os sapatos seria, então, uma tática da corporação para mapeamento dos manifestantes. O texto impresso e emoldurado, disposto ao lado da videoinstalação como parte da obra, diz que “uma vez que a manifestação evolua para atos ilícitos de vandalismo, e alguns manifestantes cobrirem o rosto ou trocarem a camisa, dificilmente eles trocarão os sapatos”, apontando, no “suposto” comunicado de um Batalhão de Polícia Militar, que os sapatos seriam índices produtores de provas criminais. Os minutos finais do vídeo de Mascaro exibem imagens de conflito entre manifestantes e policiais no ato. Bombas de gás lacrimogênio dividem o quadro com aqueles que protestam, objetos de sinalização urbana são usados como barricadas pelos jovens em cena. Durante toda a ação, a câmera policial segue o movimento de mapeamento vertical – do rosto ao sapato, do sapato ao rosto – mas, dessa vez, os manifestantes praticam atos de desobediência, ou, poderíamos dizer, de redistribuição do espaço. Assim, o ciclo de construção da prova criminal estaria fechado, não fosse, para nós, o gesto de Mascaro que incide na preservação da identidade do povo que protesta nas ruas.

A obra lança mão de duas estratégias que garantem, nos termos de Mascaro, a “devolução do anonimato” aos manifestantes que tiveram seus corpos colecionados. A primeira refere-se à ausência de som. No vídeo, os nomes de alguns manifestantes são revelados e extrair o áudio da videoinstalação foi a solução encontrada para

5. Filmar os servidores públicos da Polícia Militar, desde que em serviço, é um direito garantido aos manifestantes por lei. No Brasil, a Constituição Federal de 1988 em seu artigo quinto garante o direito à liberdade de expressão e opinião e no artigo 220 a manifestação de pensamento. A Declaração de Princípios sobre Liberdade de Expressão assinada pela Comissão Interamericana de Direitos Humanos afirma no princípio décimo que “as leis de privacidade não devem inibir nem restringir a investigação e a difusão de informação de interesse público” e no princípio 11 que “os funcionários públicos estão sujeitos a maior escrutínio da sociedade”. Por fim, segundo a Defensoria Pública do Estado do Rio de Janeiro “impedir alguém de filmar abordagens ou ações de autoridades (policiais militares, guardas municipais, seguranças, agentes públicos) é crime de constrangimento ilegal” previsto no artigo 146 do Código Penal.

que o anonimato fosse resguardado. Na segunda estratégia, essa que analisamos com mais profundidade, o artista faz uso da marca circular preta sobre as faces das pessoas filmadas, gesto político e estético que preserva a identidade tomada pelo Estado. No decorrer do vídeo, as bolas aparecem e desaparecem com o movimento dos corpos. São aplicadas na medida em que os rostos se expõem, passeiam pela cena. Aparecem ao chamado da identidade que não quer ser revelada, desaparecem quando o próprio movimento dos corpos dá conta de protegê-los na imagem. Essa mesma estratégia é aplicada no nome do batalhão e do policial que assina o documento “supostamente” elaborado pela corporação. Se as imagens da *Mostra Os Brutos* expõem o rosto e a arma-câmera da Polícia Militar,⁵ dando a ver a prática de mapeamento operada pelo Estado, na obra de Mascaro tanto o povo, quanto o Estado, não têm identidade, e é justamente essa dimensão que confere ao trabalho do artista uma possibilidade de ruptura diante do destino de tais imagens.

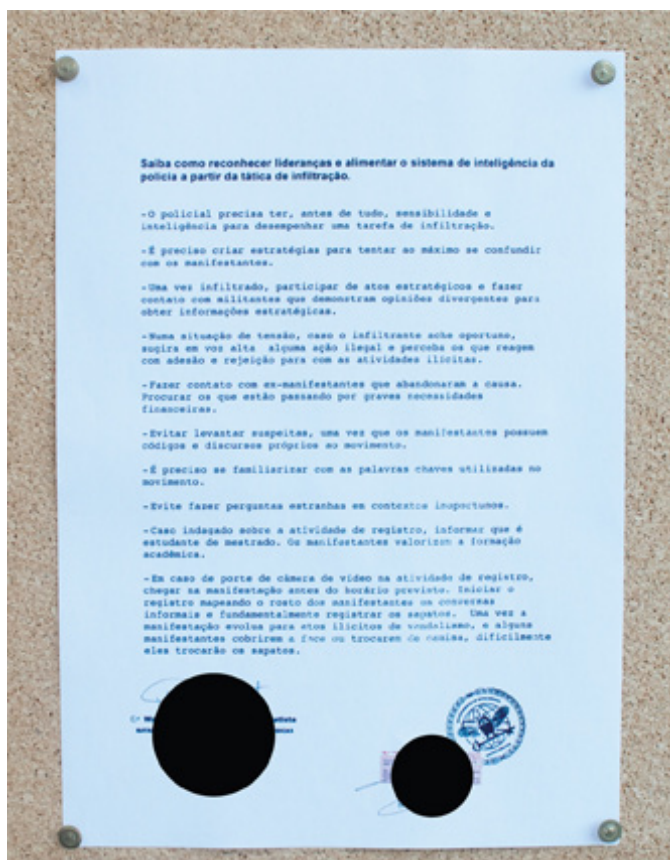


Figura 22: *Não é sobre sapatos* (2014), Gabriel Mascaro: impressão de comunicado interno supostamente produzido pela Polícia Militar.

Sem identificação, com os rostos ocultos, com os nomes privados. É assim que os manifestantes se colocam nas ruas e é dessa forma que o cineasta restitui o incógnito dos protestos, o excedente que perturba a ordem social, o povo que, para Rancière, “é a parte suplementar em relação a qualquer contagem das partes da população, que permite identificar no todo da comunidade a parte ou a conta dos incontados” (RANCIÈRE, 2014, p.143). Na esteira do filósofo, o povo só existe na suspensão das lógicas de dominação, na ruptura de todo e qualquer comando, fundando, dessa forma, a política. Assim, entendemos o mapeamento operado pelo Estado como uma forma de restabelecimento da conta da comunidade. Fora dos estádios de futebol, das repartições e equipamentos públicos, de suas residências ou locais comerciais, o povo que ocupa as ruas numa manifestação política é uma parcela que se separa da conta da comunidade, que encarna “a parte dos que não têm parte” (RANCIÈRE, 1996, p.372).

Pela lógica da polícia como “constituição simbólica do social” (RANCIÈRE, 2014, p.146), mapear e identificar os manifestantes por meio das imagens que lhes são tomadas é uma forma de enquadrar aquelas pessoas em uma função social. Diante das câmeras da PM os manifestantes e ativistas são classificados como bárbaros, selvagens, baderneiros que abalam a ordem vigente. Rotulando tais corpos, o Estado opera para excluir o que não deve existir, o que não deve ser. Mapeando e identificando os manifestantes é possível distribuir as partes da comunidade, cada uma no seu lugar: torcedores, empresários, policiais, vândalos. Justamente para isso, os governos e as mídias fizeram um uso exacerbado do termo “vândalo” durante as manifestações de 2013. Excluindo a parte dos sem-parte é possível criminalizar, deter, conter as manifestações políticas que perturbam a disposição sensível ou, por assim dizer, “normal” das coisas.

Se a câmera dos manifestantes assume em suas imagens a função policial de vigilância para denunciar e conquistar algum tipo de justiça e transformação social, a câmera do Estado vigia para criminalizar e conter tal manifestação na conta da comunidade. Ao analisar o material exibido pela *Mostra Os Brutos*, somos convocados a refletir sobre a disputa que está em jogo quando o Estado e o povo portam a mesma arma, também somos levados a imaginar o destino das imagens produzidas pelos policiais que portam câmeras em cena. Em *Não é sobre sapatos*, o

6. Grafite produzido no Cordão da Bola Preta, Rio de Janeiro, 2013.

gesto político e estético de Mascaro devolve o vazio, restabelece o desconhecido, refaz a política instaurando um novo campo de disputas. Ao restituir o anonimato ao rosto dos manifestantes e eliminar o áudio da videoinstalação, Mascaro recoloca sobre aquelas faces políticas suas máscaras. Para o grafiteiro Roma, “a máscara é o oposto da venda”.⁶ De olhos vendados e rosto exposto, o povo pode ser contado e comandado, de olhos abertos e rosto mascarado, os manifestantes são parte dos sem-parte, um povo sem lugar determinado, uma ruptura nas lógicas de dominação, um acidente na história sensível e “normal” das coisas.



Figura 23: Grafite de um *black bloc* produzido em agosto de 2013 no Rio de Janeiro.

As imagens capturadas na cena do acontecimento, tanto pelos manifestantes quanto pelo Estado, se constituem numa trama de forças onde estão em jogo as subjetividades, o contexto, o face-a-face do conflito, as instituições e seus dispositivos disciplinadores, o povo e suas táticas de quebra e bloqueio das lógicas hegemônicas. Na cena do acontecimento, a câmera é uma arma com força de coação e a imagem não apenas instaura um campo de disputa, como é ela mesma alvo da disputa.

REFERÊNCIAS

- BENTES, Ivana. A câmera de combate e o animal paranóide. *Catálogo forumdoc.bh.2013*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2013, p. 300-317.
- COMOLLI, Jean Louis. Como filmar o inimigo. *Catálogo forumdoc. bh.2001*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2001, p. 131-151.
- MOSTRA OS Brutos. Organização: Daniel Carneiro. Belo Horizonte: Georgette Zona Muda e Escavar o Futuro/Palácio das Artes, 2013. Vídeo, cor.
- MOSTRA OS Brutos - Mobilidade. Organização: Daniel Carneiro. Belo Horizonte: Exibição no Baixio do Viaduto da Avenida Francisco Sales, 2015. Vídeo, cor.
- NÃO É SOBRE sapatos. Direção: Gabriel Mascaro. São Paulo: 31º Bienal Internacional de São Paulo, 2014. Montagem em vídeo e impressão, color.
- RANCIÈRE, Jacques. O Dissenso. In: NOVAES, Adauto. *A Crise da Razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 367-383.
- RANCIÈRE, Jacques. *Nas margens do político*. Lisboa: KKYM, 2014.
- SILVA, Regina Helena Alves da (Org). *Ruas e Redes: dinâmica dos protestos BR*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

Data do recebimento:
20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
27 de junho de 2017