



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM  
LABORATÓRIO DE ESTUDOS AVANÇADOS EM JORNALISMO**

**RODRIGO DE SOUZA MARCONDES**

**POÉTICA DA INFORMAÇÃO**  
**Um estudo do papel da arte na representação da notícia**

**CAMPINAS,  
2018**

**RODRIGO DE SOUZA MARCONDES**

**POÉTICA DA INFORMAÇÃO**

**Um estudo do papel da arte na representação da notícia**

**Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem e Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Divulgação Científica e Cultural, na área de Divulgação Científica e Cultural.**

**Orientador (a): Prof. Dr. Antonio Carlos Rodrigues de Amorim**

**Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pelo aluno Rodrigo de Souza Marcondes e orientado pelo Prof. Dr. Antonio Carlos Rodrigues de Amorim**

**CAMPINAS,  
2018**

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s):** Não se aplica.

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

M333p Marcondes, Rodrigo de Souza, 1979-  
Poética da informação : um estudo do papel da arte na representação da notícia / Rodrigo de Souza Marcondes. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Antônio Carlos Rodrigues de Amorim.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Comunicação e cultura - Brasil. 2. Comunicação e as artes - Brasil. 3. Artes. 4. Fotografia. 5. Documentário. 6. Jornalismo - Aspectos culturais. I. Amorim, Antonio Carlos Rodrigues de, 1968-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Poetics of information : a study about the role of arts in the representation of the news

**Palavras-chave em inglês:**

Communication and culture - Brazil

Communication and the arts - Brazil

Arts

Photography

Documentary films

Journalism - Cultural aspects

**Área de concentração:** Divulgação Científica e Cultural

**Titulação:** Mestre em Divulgação Científica e Cultural

**Banca examinadora:**

Antônio Carlos Rodrigues de Amorim [Orientador]

Alik Wunder

Celso Luiz Figueiredo Bodstein

**Data de defesa:** 21-02-2018

**Programa de Pós-Graduação:** Divulgação Científica e Cultural



## **BANCA EXAMINADORA**

**Antonio Carlos Rodrigues de Amorim**

**AlikWunder**

**Celso Luiz Figueiredo Bodstein**

**IEL/UNICAMP  
2018**

**Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA – Sistema de Gestão Acadêmica.**

## **AGRADECIMENTOS**

À minha família, Ian e Mi, pois são a razão de qualquer coisa que eu faça. Aos companheiros do Coletivo Garapa, Leo e Paulo, pela parceria e amizade de tantos anos. Ao Labjor, funcionários e professores, que foram sempre solícitos e competentes. Ao Prof. Antônio Carlos, pelo carinho, paciência e sorriso generoso durante todo o percurso.

## RESUMO

Este estudo aborda conceitos e obras que inter-relacionam teoria e prática no processo de criação do Coletivo Garapa, tomando seu mais recente trabalho, *"Postais para Charles Lynch"*, produzido com apoio da *Bolsa ZUM de fotografia 2014, do Instituto Moreira Sales (IMS)*, como ponto de interlocução entre a produção do Coletivo e outros artistas. Além disso, situa Garapa no campo de produção artística e documental, tateando este universo em busca de interlocutores em um espectro que se apresenta entre os campos da arte, do fazer documental e da divulgação cultural.

Palavras-Chave: Artes Visuais; Documentarismo; Jornalismo; Fotografia; Audiovisual.

## ABSTRACT

This paper discusses concepts and connects theory and practices of ColectiveGarapa's processes of production. The research reflects upon the work of the Collective, specially its most recent project "Postcards to Charles Lynch", corresponding it with other artists' productions. The paper aims to situate Collective Garapa in the field of the visual arts and also to explore the intersections of such field with the documentary practices and the scientific communication. Postcards to Charles Lynch was Granted by "*Bolsa ZUM de fotografia do Instituto Moreira Sales (IMS)*" in 2014.

Keywords: Visual Arts; Documentarism; Journalism; Photography; Audiovisual.

## SUMÁRIO

|                                                                                                 |           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1. APRESENTAÇÃO.....</b>                                                                     | <b>9</b>  |
| <b>2. ONDE ESTOU, QUEM SOU EU (NÓS)?.....</b>                                                   | <b>16</b> |
| <b>3. O FAZER COLETIVO (GARAPA).....</b>                                                        | <b>20</b> |
| <b>4. MORAR .....</b>                                                                           | <b>20</b> |
| <b>5. A MARGEM.....</b>                                                                         | <b>29</b> |
| <b>6. POSTAIS PARA CHARLES LYNCH.....</b>                                                       | <b>36</b> |
| <b>7. ESTÉTICA, ANESTESIA, PÓS-FOTOGRAFIA.....</b>                                              | <b>50</b> |
| <b>8. DESDOBRAMENTOS E REFLEXÕES SOBRE POSTAIS PARA CHARLES<br/>LYNCH (UMA CONCLUSÃO?).....</b> | <b>55</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>                                                         | <b>67</b> |
| <b>ANEXOS .....</b>                                                                             | <b>69</b> |
| ANEXO A - POSTAIS PARA CHARLES LYNCH.....                                                       | 69        |
| ANEXO B - A MARGEM.....                                                                         | 105       |
| ANEXO C - MORAR .....                                                                           | 116       |

## 1. APRESENTAÇÃO

The fiction of the aesthetic age defined models for connecting the presentation of facts and forms of intelligibility that blurred the border between the logic of facts and the logic of fiction ... Writing history and writing stories come under the same regime of truth.<sup>1</sup> (RANCIÈRE, 2006, p.38).

Não há nada de novo em questionar o poder de representação do documentário. A prática do documentário, em suas diferentes formas de apresentação, oscila entre a crença e a descrença, entre a confiança e a desconfiança, a esperança e a desilusão. Segundo Steyerl, (2011), a representação da realidade vem sendo questionada desde sempre. Realistas acreditam ser possível reproduzir os fatos de maneira natural e direta, e que suas câmeras podem capturar sua essência. Construtivistas creem que fatos são construções sociais em si, portanto sua interpretação e compreensão podem ser bastante mais complexas.

Esta dissertação questiona a prática do fazer documental enquanto apresentação da verdade ao invés de geradora de hipóteses. Busca dar evidências ao testar as fronteiras entre o campo da comunicação e das artes visuais, desenvolvendo uma pesquisa documental que envolve estratégias de aproximação dos realizadores e seu objeto, assumindo como parte do fazer documental/artístico, suas deficiências de repertório, de relação com o sujeito e competência técnica.

O jornalismo, muitas vezes confundindo-se com o documentarismo, apresenta a realidade de maneira bastante problemática. Ao invés de discutir as limitações da representação procurando torná-la mais transparente, ele mascara seu discurso com o conceito de objetividade. A agenda institucional e pessoal das empresas jornalísticas e seus representantes ficam escondidas por detrás de tal discurso, comprometendo a credibilidade de um sem fim de agentes distribuidores de informação. Por trás da estética engravatada que procura transmitir uma imagem do politicamente correto e se esforça em fazer parecer verdade absoluta o que é apenas mais uma leitura dos fatos, inúmeros profissionais de comunicação tiram vantagem da credibilidade vinculada à suas imagens e às instituições que representam, sem levar em consideração a responsabilidade social supostamente implicada à sua profissão. Mais do que isso, talvez considerem mesmo que a responsabilidade social a eles aferida é, nada mais que atender aos interesses empresariais dos órgãos que representam.

---

<sup>1</sup> A ficção da idade estética definiu modelos para conectar a apresentação de fatos e formas de inteligibilidade que borraram a fronteira entre a lógica dos fatos e a lógica da ficção. Escrever história e escrever histórias estão sob o mesmo regime de verdade.

Poderíamos analisar a questão de forma dialética. Nessa leitura, de um lado ficariam autores construtivistas, afirmando que o formato documental (ou jornalístico) não representa a “realidade”, mas sim a “sede de poder” de seus produtores (STEYERL, 2011). Seja por meio de um microfone, uma câmera ou um bloco de notas, essa abordagem é tudo menos objetiva. Ela contém fatos, obviamente, mas nunca é capaz de ser completamente factual; embora busque representar a verdade, ela geralmente se perde em suas próprias normas. Essa incapacidade de atingir objetividade por si só não deveria ser tamanho problema em relação à prática da representação dos fatos. Seria mais coerente se, nas escolas de jornalismo, aprendêssemos que a representação de atualidades é muito mais cheia de nuances do que esse conceito pode dar conta e que qualquer representação é uma visão seletiva do mundo.

Do outro lado do espectro, teríamos os realistas. Contrapondo o ponto de vista de construtivistas, eles afirmam que a obtenção da objetividade na relação com os fatos é, por si só, suficiente para abordar uma realidade que, na maioria das vezes, se apresenta bastante subjetiva. Segundo eles, os construtivistas teriam dificuldade em distinguir fato de desinformação flagrante, entre verdade e mentira simples.

Nossa tendência, ainda que assumindo o caráter simplista e dialético da discussão, seria nos posicionarmos ao lado dos construtivistas. Acreditamos, afinal, que a ideologia obedece a interesses e que a verdade serve a ela em seu exercício de poder. Nesse contexto, é possível afirmar que o documentarismo não representa a “realidade”, mas sim um ponto de vista a partir do exercício de poder engendrado em seus modos de produção. O documento (ou documentário) constrói e é simultaneamente construído em um cenário histórico, mais do que o representa.

De Botton (2014) discute o tema em “The News”, caracterizando a obsessão em alcançar a objetividade como uma grande inimiga do que seria, de fato, o bom jornalismo. Colocar ideias importantes na cabeça das pessoas e causar seu interesse é, em sua visão, mais importante do que “precisão”.

In literature as distinct from journalism, the ablest practitioners will never assume that the bare bones of a story can be enough to win over their audience. They will not suppose that an attack or a flood or a theft must in and of itself carry some intrinsic degree of interest which will cause the reader to be appropriately moved or outraged. [...] In certain situations, creative writers may even choose to sacrifice strict accuracy – perhaps by adapting a fact, eliminating a point, compressing a quote or changing a date – and rather feel that they are thereby carrying out a criminal act (the routine presumption of news organizations when they catch one of their own doing such things), they will instead understand that falsifications may occasionally need to be committed in the service of a goal higher still than accuracy: the hope of getting

important ideas and images across to their impatient and distracted audiences. (BOTTON, 2014, p. 85)<sup>2</sup>.

Louise Spence e Vinicius Navarro também discutem a questão da representação em *Crafting Truth*. Eles fazem uma reflexão sobre a afirmação do diretor escocês John Grierson, que uma vez descreveu o documentário como um “tratamento criativo da realidade”. Segundo ele, poderíamos afirmar que documentário se difere da ficção somente pelo fato de lidar com a “realidade”. O problema seria justamente determinar o que é realidade:

“Actuality” is infinite and can never be wholly represented. Any representation is a selective view of the world. All representations of actuality must choose which aspects to include and which to leave out. Decisions are made to emphasize one element and to downplay others, to assert some truths and to ignore others. First the documentary maker has to determine what actuality is worth exploring. Then there are other questions. Which aspects are considered important and which are considered unnecessary? Whose viewpoint on that actuality will we be getting?<sup>3</sup> (SPENCE; NAVARRO, 2011, p.02).

Parece-nos, portanto, que qualquer tentativa de atingir uma visão objetiva dos fatos seria pretensiosa. Desse modo, desde há muito, a produção de narrativas na qual estamos inseridos no Coletivo Garapa se afasta de qualquer vinculação com uma visão reducionista das possibilidades de narrativas a partir do universo do real. Nesse sentido, assumir a natureza complexa do desafio de criar narrativas visuais e propor, ao invés de simplificar a história, embaralhá-la, passa a ser uma estratégia deliberada para contar histórias. Permitir que a complexidade e todas as nuances de uma história façam com que sua leitura seja feita não por um fio contínuo que desponta do novelo, mas ao invés disso, por fiapos que dão pistas da complexidade do fato em si.

For centuries documents were the expression of powerful people who controlled the means of political, economical and social structures. The work of Benjamin, who in a certain sense was the observer of ‘the becoming’ more than of ‘the being’, attempts to understand when, and how, things become the way they are, and how they are about to transform into something else. He consistently worked on the idea that accepted

<sup>2</sup> Na literatura, diferentemente do jornalismo, os para autores mais nunca assumirão que os elementos de uma história podem ser suficientes para conquistar o público. Eles não supõem que um ataque, uma inundação ou um roubo deve, por si só, possuir um certo grau de interesse intrínseco que fará com que o leitor seja apropriadamente seduzido ou indignado. [...] Em certas situações, os escritores criativos podem até mesmo optar por sacrificar uma precisão rigorosa - talvez adaptando um fato, eliminando um ponto, compactando uma citação ou alterando uma data - e, ao invés de sentir que estão realizando um ato criminoso (a rotineira presunção de organizações de notícias quando um de seus jornalistas é pego fazendo essas coisas), eles entenderão que as falsificações podem ocasionalmente ser comprometidas no serviço de um objetivo ainda mais nobre do que a precisão: a esperança de obter ideias e imagens importantes para seu público impaciente e distraído.

<sup>3</sup> A "realidade" é infinita e nunca pode ser totalmente representada. Qualquer representação é uma visão seletiva do mundo. Todas as representações da atualidade devem escolher quais os aspectos a incluir e a quais deixar de fora. Decisões são feitas para enfatizar um elemento e minimizar os outros, afirmar algumas verdades e ignorar outras. Primeiro, o documentário deve determinar o que vale a pena explorar. Depois, há outras questões. Quais aspectos são considerados importantes e que são considerados desnecessários? De quem será o ponto de vista sobre essa realidade?

views are formed by the organization of documents in systems of truths that are established no matter how verifiable or real the content may be. In the words of historian Hayden White historiography is less a discovery of events and objects than their construction through narratives.<sup>4</sup> (CRAMEROTTI, 2009, p.72).

Os códigos do documentarismo e do jornalismo são, portanto, qualquer coisa menos neutros ou objetivos. Porém, é inquestionável que o interesse pela construção discursiva de verdades faz parte do jogo discursivo das tensões entre jornalismo e documentário. Tanto quanto tentamos entender o que é o documentarismo, mais nos perdemos na discussão aparentemente infundável e polarizada sobre a representação dos fatos. Entretanto, esse não é um aspecto que se pode deixar ao largo da discussão. É necessário lidar com sua condição paradoxal. E lidar com essa condição ao mesmo tempo em que se produz trabalhos de arte é um desafio ainda maior.

Como, então, seria possível abordar a realidade e apresentá-la midiaticamente se afastando (ou mesmo assumindo) das limitações da representação do documentarismo?

Talvez, como defende Cramerotti (2009), a resposta esteja na criação (ou recriação) de uma estética para o documentarismo que vá além de um estado de contemplação e relato. Uma abordagem que represente, antes, a capacidade da arte para colocar nossa sensibilidade em movimento, e converter o que sentimos a respeito da natureza e da raça humana em uma experiência concreta. Desta forma, documentário, reportagem fotográfica e de texto, pesquisa e entrevistas de arquivo criam um novo cenário de relevância para o ambiente da arte contemporânea, quase como se a arte –também graças à tecnologia da imagem digital– tenha um acesso privilegiado a uma forma não-censurada (ou esteticamente pré-moldada) de comunicação.

Hito Steryel (2011) é um pouco mais cautelosa. Para ela, o problema começa no fato de não termos uma definição viável sobre o termo *documentário*. Não há, tampouco, definição viável sobre o termo *arte*, ou mesmo sobre “campo da arte contemporânea”. Desse modo, para discutir sobre a conexão entre arte e documentarismo teríamos que admitir que sabemos muito pouco sobre o que estamos falando. Isso não quer dizer que não devamos continuar produzindo documentário vinculado às artes visuais, pelo contrário, é apenas mais um alerta sobre a complexidade do campo no qual estamos inseridos.

---

<sup>4</sup> Durante séculos, os documentos foram a expressão de pessoas poderosas que controlavam os meios das estruturas políticas, econômicas e sociais. O trabalho de Benjamin, que, em certo sentido, era o observador do "tornar-se" mais do que o "ser", tenta entender quando e como as coisas se tornam como são e como elas estão a ponto de se transformar em algo outro. Ele sempre trabalhou com a ideia de que os pontos de vista aceitos são formados pela organização de documentos em sistemas de verdades que são estabelecidas, independentemente de quão verificável ou real o conteúdo possa ser. Nas palavras da historiadora Hayden White, a historiografia é menos uma descoberta de eventos e objetos do que sua construção através de narrativas.

Talvez por isso, assuntos que aparentemente teriam relevância apenas para o jornalismo, venham ganhando visibilidade nas artes; a urgência de uma abordagem alternativa dos fatos é, atualmente, tão latente, que artistas não podem deixá-los fora de sua prática, e sentem a necessidade de se aproximar cada vez mais de temas políticos e pautas sociais. Nesse contexto, diversos produtores do campo das imagens exploram um território ainda desconhecido. O aperfeiçoamento da tecnologia que, de fato ofereceu uma nova e original percepção de mundo, nos dá acesso a um universo de imagens emancipadas do próprio homem, e os artistas tateiam na escuridão buscando maneiras de interpretar e re-apresentar tal universo ao mundo.

A fim de ir além da forma linear de propor uma versão "verdadeira" do real, também se faz necessário que estejamos atentos às novas possibilidades para contar a história. O ponto é que a arte não é sobre o fornecimento de informações; a arte questiona a informação. Desse modo, o trabalho de artistas com documentário tem o potencial de injetar possibilidades narrativas na arte contemporânea, tensionando os conceitos do realismo em si mesmos, e questionando também a produção da imagem como potencial reprodutora de verdade. Ora, “se a verdade não é uma entidade substancial, mas sim uma construção” (VILELA, 2010), sua própria reprodução torna-se a ficção da verdade.

Muitos artistas abraçam a forma documental, porque eles a entendem como a mais recente técnica para a renovação da linguagem estética. Há um potencial, como aponta Jonsson (2004, p.04) “that the field of art could become some sort of alternative CNN, which would elucidate the blind spots of corporate journalism and of globalization in general.”<sup>5</sup>. Logo, artistas que têm uma preocupação social ou uma tendência ativista, se encaixam no perfil de produtores que acreditam no potencial de transformação da arte, além da própria responsabilidade do artista em se engajar.

A relação dos artistas com temas relacionados ao documentarismo é, todavia, controversa. Nossa abordagem, através do tratamento indireto dos fatos, pode trazer um olhar renovado para documentarismo e jornalismo. Ideias como comprometimento com a verdade, por exemplo, são pouco atraentes para determinados grupos e a maneira de lidar com temas que emergem do universo das ‘coisas reais’ é, em geral minimalista e busca não impor à audiência o que pensar sobre os temas que estão sendo trabalhados. O espectador, desse modo, é

---

<sup>5</sup> Que o campo da arte poderia tornar-se um tipo de CNN alternativa, que elucidaria os pontos cegos do jornalismo corporativo e da globalização em geral.

provocado a encontrar suas próprias respostas, baseado em mosaicos muitas vezes meta-linguísticos.

Por outro lado, como afirma Nash (2008), poucos artistas,

are willing to consider the complex moral and ethical lessons to be learnt from contemporary anthropology about the politics of these engagements and the necessity to reverse the ethnographic gaze, empowering the other ('reverse anthropology', in the words of Jean Rouch)<sup>6</sup> (NASH, 2008).

Desse modo, muitas vezes ignoramos a relevância do conteúdo em detrimento da forma, contentando-nos em criar trabalhos que se limitam a revelar a estética convencional da verdade (aquela utilizada pelo jornalismo), não indo além da crítica a ela, sem trazer em si o potencial de substituí-la (ou mesmo ser uma alternativa). Nesse sentido, acreditamos ser importante uma reflexão sobre o papel do artista que produz a partir do universo de 'coisas reais', sobre a produção realizada na contemporaneidade e sobre como sua produção pode contribuir para a evolução de ambos os campos paralelamente: das artes e do documentarismo.

Within a broader framework, the current reorientation of the art to the documentary is considered a re-evaluation of the relation between art and reality. Stimulated by a renewed need for social expression in art, artists are exploring new forms of realism.<sup>7</sup> (BERG, 2009, p.09).

A questão principal seria se a abordagem das artes em suas estratégias, em geral mais focadas na invenção do que no conteúdo convencionalmente apresentado pelo jornalismo, seria capaz de apresentar um caminho viável de crítica. Poderia a arte ser aliada de disciplinas como o jornalismo investigativo, por exemplo, cumprindo função de uma disciplina que, cada vez mais, é sufocada pela falta de tempo? Os artistas que apoiam seus trabalhos em material de pesquisa, entrevistas e técnicas documentais estariam aptos a oferecer uma voz alternativa e confiável aos meios de comunicação usando suas próprias estratégias? E mais, seriam os espaços de exibição de arte (galerias, museus, etc) um canal de fruição dessas pesquisas, posicionando-se como agentes ativos na criação de plataformas alternativas de distribuição de informação, focadas nesse viés de abordagem?

Hito Steyerl (2011) sugere que a dúvida em relação ao documentarismo seria, na verdade, a grande qualidade que o artista contemporâneo focado nesse tipo de produção poderia desenvolver. Para ela, o artista que questiona sua posição enquanto produtor e transmite as

---

<sup>6</sup> Estão dispostos a considerar as complexas lições morais e éticas a serem aprendidas com a antropologia contemporânea sobre a política desses compromissos e a necessidade de reverter o olhar etnográfico, capacitando o outro ("antropologia reversa", nas palavras de Jean Rouch).

<sup>7</sup> Dentro de um quadro mais amplo, a atual reorientação da arte para o documentário é considerada uma reavaliação da relação entre arte e realidade. Estimulados por uma necessidade renovada de expressão social na arte, os artistas estão explorando novas formas de realismo.

ansiedades e questões não respondidas às suas obras cria um potencial de “*hackear*” a estratégia. Desse modo, a autora afirma que esse artista deve estar consciente do papel histórico que a ferramenta utilizada por ele representa e estar atento para não reproduzir as características desse tipo de produção que ele mesmo critica.

## 2. ONDE ESTOU, QUEM SOU EU (NÓS)?

A discussão apresentada acima oferece o contexto no qual se inicia esta pesquisa. Propomo-nos fazer uma reflexão sobre a obra do Coletivo Garapa e o lugar que ela ocupa no cenário das artes visuais no Brasil, vislumbrando uma visão mais abrangente de nossa produção artística e, conseqüentemente, de nossas abordagens –muitas vezes instintivas– sobre temáticas e métodos utilizados na realização de nossos trabalhos. É, portanto, um exercício de reflexão sobre nossa produção em si, que, esperamos, possa contribuir nos processos criativos do Coletivo em futuros (e presentes) processos, além de oferecer ao leitor reflexões sobre um pequeno recorte do universo das artes visuais e do documentarismo contemporâneos no Brasil.

Não há fácil caminho para discutir a produção documental contemporânea. Fazer uma autoanálise, então, é ainda mais complexo, pois passa por lidar com fragilidades e incertezas que tendemos a omitir na apresentação dos resultados de trabalhos. Uma radiografia de nossa própria trajetória e produção é, desse modo, revirar o arquivo-morto dos processos criativos, analisando as rachaduras de uma construção erguida em terreno arenoso.

O desenvolvimento super-acelerado dos meios de comunicação e de produção de imagens, criaram um cenário de fluidez e imprevisibilidade, no qual as discussões apresentadas no capítulo anterior tornam-se quase obsoletas. Restam-nos impressões. É a partir delas que são geradas nossas narrativas visuais. Sobre essa armação, estendemos a lona das temáticas abordadas que, em geral, são reflexões sobre a História, e que, de algum modo buscam criar pontes entre passado e presente, problematizando as dobras e rugas das narrativas oficiais.

O trabalho do Coletivo Garapa é, nesse sentido, a tentativa de criar combinações possíveis dentro do universo infinito de seres imagens, que como constelações latentes nos colocam questões quanto a sua origem e, por conseguinte, seu teor de verdade (RANCIÈRE, 2012). Não obstante, enquanto artistas visuais, induzimos essas imagens a um destino, aberto e incerto.

Lançamo-nos "no terreno mestiço onde se procura expor o impossível da língua" (VILELA, 2010), utilizando-nos não somente da imagem, mas também da própria linguagem da palavra, como no caso dos trabalhos "A Margem" e "Postais para Charles Lynch". Transitamos em um universo incerto, muitas vezes emprestando estratégias de campos do conhecimento que nos são estrangeiros, em busca de ferramentas que nos ajudem a alinhar narrativas. Navegamos à deriva, ora nos agarrando à relatos históricos, ora à apropriação de imagens testemunho, ou ainda recriando o passado através de ficcionalização. Nesse contexto,

propomos-nos a questionar a natureza do surgimento das imagens, quase que como o fotógrafo que aponta sua câmera de modo a mais bem documentar (recortar) seu próprio retângulo de realidade. A palavra que reconstrói a imagem funciona como a objetiva que (re)enquadra o universo visível, ao mesmo tempo registrando e sendo agente. Cria-se um híbrido da linguagem não-verbal e verbal, não mais fotografia, não ainda texto, nem verdade, nem ficção, apenas real, em um diálogo com a própria natureza da fotografia digital. Como afirma (VILELA, 2010), é entre os polos de realidade e ficção que se dá a imagem; os trabalhos do Coletivo Garapa se dão também nesse contexto, "materializando a reposição de um tempo passado do real, isto é, de uma memória que resiste ao esquecimento, a [narrativa] carrega em si, simultaneamente, a marca da mortalidade do humano e o gesto de fuga à finitude."

E, se a ficção é realmente uma questão de distribuição de lugares (RANCIÈRE, 2009) é possível afirmar que o trabalho ao qual nos dedicamos é uma tentativa de tornar discernível a não-ficção da atrocidade. Como lidar com as imagens?

Na busca de pistas e respostas a essa e tantas outras perguntas, um exercício que adotamos nesta dissertação é o de estabelecer diálogos entre a produção do Coletivo Garapa e outros artistas. Funciona como uma espécie de jogo em que procuramos entender as relações do que produzimos com o que outros “*storytellers*”<sup>8</sup> fazem. Procuramos, então, nos inserir em uma espécie de “família artística”, com a qual temos afinidade e conexões em níveis diferentes. Há aqueles membros dessa família que são distantes, que nos inspiram, mas têm pouca influência naquilo que produzimos de fato. Há outros que são mais próximos, e se relacionam mais intensamente com nossa produção. Esse mapeamento contribui bastante para que nos situemos no cenário da produção autoral e, de certo modo, acaba pautando os rumos das pesquisas realizadas pelo Coletivo.

Nesse contexto, em meados de 2012, deparamo-nos com o trabalho do artista Walid Raad, libanês radicado nos Estados Unidos, que há cerca de duas décadas produz narrativas visuais que embaralham os campos do real e da invenção. Ele é autor de “The Atlas Group”, um mosaico complexo de intervenções artísticas que debate através de um complexo ensaio visual, o contexto social de político do Líbano no final do século 20.

*The Atlas Group* é uma Fundação de pesquisa imaginária e cultural sem fins lucrativos criada em 1999 para pesquisar e documentar a história contemporânea do Líbano.

---

<sup>8</sup> Desconheço um termo em português que tenha esta conotação precisa, utilizada em inglês no sentido do produtor de narrativas.

De acordo com a lógica excêntrica da declaração de autoria do grupo (na verdade, o grupo é formado apenas pelo artista Walid Raad) um dos objetivos deste projeto é localizar, preservar, estudar e produzir artefatos auditivos, visuais, literários e outros que lançam luz sobre a história contemporânea do Líbano. Neste esforço, ["eles"] produziram e encontraram vários documentos, incluindo cadernos, filmes, fitas de vídeo, fotografias e outros objetos. Além disso, organizaram esses trabalhos em um arquivo, *The Atlas Group Archive*. As formas públicas do projeto incluem instalações de multimídia, ensaios visuais e literários e palestras/performances".

Descrito como potencializador da nossa curiosidade em relação à verdade, o projeto apresenta uma relação intrincada entre fato e ficção, substituindo o poder unitário por uma assembleia fragmentada. A crítica de Raad aos formatos documentais fica evidente em *The Bachar Tapes* (2001), que consiste em 53 fitas, sendo que apenas duas delas estão disponíveis fora do Líbano. Mostrada por Walid Raad no Documenta 11, a obra apresenta um homem vestido em uma camiseta branca regata, falando com a câmera. Ele está sentado no chão - tão baixo que ele olha para cima para encontrar a lente da câmera, como se estivesse dirigindo-se a alguém que estava de pé sobre ele. O local é indescritível, embora, seja onde for, não se trate de sua casa ou escritório. O espectador é levado a imaginar, ao invés disso, ser um armazém na periferia da cidade, ou talvez um porão de algum edifício abandonado, mas não uma habitação humana. A sensação de curiosidade é inevitável: quem é esse falando com você em árabe? Seu nome é Souheil Bachar, ele diz, e diz também que foi mantido refém no Líbano por 27 semanas em 1984. Durante parte desse período, ele foi mantido em cativeiro com cinco americanos. Todos eles, diz, teriam publicado livros de memórias do cativeiro: "Por que a história teria sido publicada cinco vezes?", ele se pergunta. "Porque a história não é a mesma. Cada homem vivencia o cativeiro de um modo particular", afirma. Ele detalha as condições de seu cativeiro: a escuridão opressiva e o ar úmido; a lenta transformação psicológica de cada prisioneiro; o deslocamento gradual na relação entre ele e os americanos, em particular a tensão sexual que foi tomando conta do espaço. O papel de Bachar é desempenhado por um conhecido ator libanês, facilmente reconhecível para a maioria das audiências libanesas, mas desconhecido fora de seu país. Walid Raad, pediu-lhe para interpretar Bachar porque achou que, se Bachar não existisse, ele teria que ter sido inventado.

Nos "milhares de documentos" do arquivo do Atlas Group, Bachar é apenas uma das muitas invenções desse tipo. Há muitos outros: por exemplo, Fadl Fakhouri, o "principal historiador das guerras civis libanesas", que deixou 226 cadernos e dois filmes para o Atlas

Group no momento da sua morte. Seus filmes são o resultado de uma prática curiosa, o grupo afirma. De 1975 a 1991, Fakhouri teria levado duas câmeras de 8mm consigo todo o tempo, expondo um único quadro de filme em uma delas cada vez que pensava que as guerras tinham acabado, e um único fotograma da outra cada vez que se deparou com uma cirurgia de médico ou dentista. Dois desses cadernos, cujas seleções também foram apresentadas no Documenta 11, estão disponíveis para consulta: volumes 38 e 72. O volume 38 contém 145 fotografias cortadas de carros correspondendo à marca, modelo e cor de cada veículo usado como carro bomba durante os 16 anos de guerra, enquanto o volume 72 contém documentos fotográficos de historiadores libaneses - marxistas, islamistas, nacionalistas e maronitas - que iriam às corridas apostar no momento exato em que um fotógrafo faria a imagem de um cavalo cruzando a linha de chegada.

Outra fita de vídeo, “Acho que seria melhor se eu pudesse lutar”, compreende 6 minutos e 38 segundos de metragem do pôr-do-sol, tomadas por um agente governamental encarregado de monitorar e gravar o La Corniche de Beirute, um popular calçadão à beira-mar conhecido por atrair "especialistas políticos", espiões, agentes duplos, adivinhos e frenólogos, em busca de informações de inteligência que pudessem ser utilizadas para capturar opositores.

Walter Benjamin (1968, p.256) afirma que "não há documento de civilização que não seja ao mesmo tempo um documento de barbárie". Os arquivos do Atlas Group talvez sugiram o contrário: não há documento de barbarismo que não seja ao mesmo tempo um documento de civilização. A abordagem de Walid Raad sobre os fatos históricos que sucederam em seu país no final do século 20, nos sugere que a relação entre arte e história ainda não foi totalmente elaborada na medida em que é difícil dizer qual das afirmações, a de Benjamin ou sua inversão, é mais perturbadora.

A seguinte reflexão de Antun Saul (2003) nos parece afiada como uma lança.

Benjamin sugere que todos os artefatos culturais são os despojos do vencedor. Como tal, a tarefa de um historiador é desenterrar uma imagem do que foi destruído precisamente pela criação do artefato cultural atual, a arte do vencedor. Pode-se perguntar: se a história da arte é o vencedor, o que ele destruiu? O que está escondido embaixo dele? Paradoxalmente, no entanto, uma vez que esta história é desenterrada, ela se torna parte da história oficial e, portanto, deixa de ser uma manifestação do que foi destruído. Isto é o que Benjamin quis dizer quando disse que "o passado só pode ser aproveitado como uma imagem que pisca no instante em que pode ser reconhecido e nunca mais será visto". No momento em que é apreendido e se torna um artefato histórico, enterra-se o passado em vez de refletir isso. Se não o fizesse, a história nunca seria a história do vencedor, mas o passado como realmente era. (SAUL, 2003).

### 3. O FAZER COLETIVO (GARAPA)

A Garapa foi fundada em 2007 pelos jornalistas e produtores visuais Leo Caobelli, Paulo Fehlauer e por mim e é, desde o começo, um espaço para proposição de narrativas audiovisuais autorais.

A seguir, apresentarei uma retrospectiva da produção do Coletivo a partir de alguns de seus trabalhos mais relevantes. Inicialmente, descreverei o processo do projeto Morar (2007-2011), uma pesquisa sobre a existência e a desapareição dos Edifícios São Vito e Mercúrio, no centro da cidade de São Paulo. Em seguida, mergulharei em A Margem (2013), uma narrativa de exploração poética do Rio Tietê em seus mais de 1.100 quilômetros de extensão. Por último, discutirei Postais para Charles Lynch (2015), ensaio visual que levanta uma reflexão sobre os linchamentos e sua representação através das mídias digitais. Darei destaque a este último trabalho, já que é essa a realização mais recente do grupo.

Essa análise pretende discutir a evolução narrativa e de estilo do grupo, além de balizar as variações de repertório do Coletivo durante nossa trajetória.

### 4. MORAR

**Morar** foi realizado em duas etapas. Na primeira, entre 2007 e 2009, acompanhamos a desocupação do edifício Mercúrio e as histórias dos seus moradores. Em 2011, após a demolição, realizamos uma segunda etapa, financiada via *crowdfunding*<sup>9</sup>, buscando reconstruir a memória daqueles edifícios.

A primeira etapa do projeto se confunde com a própria constituição do Coletivo Garapa. Jornalistas de formação, no início de 2007 trabalhávamos –os três integrantes do grupo– na Folha de São Paulo, jornal da cidade de São Paulo. Foi o primeiro encontro dos integrantes do grupo e o ponto de partida para a formação do Coletivo. A verve do fotógrafo documental clássico, aquele que denuncia as injustiças do mundo e, através de seu olhar e ação fotográfica (acha que) que é capaz de transformar a realidade, fazia parte de nosso imaginário profissional. Talvez por isso a afirmação de que o jornal –ou o jornalismo– foi o ponto de

---

<sup>9</sup> Financiamento coletivo consiste na obtenção de capital para iniciativas de interesse coletivo através da agregação de múltiplas fontes de financiamento, em geral pessoas físicas interessadas na iniciativa. O termo é muitas vezes usado para descrever especificamente ações na Internet com o objetivo de arrecadar dinheiro para artistas, jornalismo cidadão, pequenos negócios e start-ups, campanhas políticas, iniciativas de software livre, filantropia e ajuda a regiões atingidas por desastres, entre outros.

partida de nossa experiência seja pertinente. Havia, e ainda há, na nossa prática enquanto coletivo, um componente ativista notável. Esse componente ativista pode ser entendido a partir da motivação do compromisso com a verdade inerente à profissão de jornalista. Pode, por outro lado, ser motivação do artista engajado politicamente que, de algum modo, acredita que sua produção tem potencial de causar reflexão e mudança social (como quando Ulay rouba a pintura famosa do museu alemão e a pendura na casa de um camponês do interior). Acreditamos que, no caso de Morar, o componente ativista tenha motivação em ambos os espectros e, de algum modo coloque o projeto no limite entre o jornalismo as artes visuais. De maneira inconsciente, é verdade, já que, tal questionamento só viria existir de maneira mais elaborada dentro do grupo alguns anos mais tarde, em 2011, na segunda etapa do projeto.

Figura 1 - Morar.



Fonte: Morar, Garapa (2008).

Figura 2 - Morar.



Fonte: Morar, Garapa (2008).

No texto de apresentação da exposição do trabalho em 2011 – já na sua segunda etapa –, discutimos um pouco nossa posição enquanto produtores no momento em que se iniciou o projeto Morar:

Quando entramos pela primeira vez no São Vito, em 2007, ele já estava desocupado e lacrado havia três anos, à espera de que debates políticos travados em gabinetes decidissem o seu destino. Também como em outras metrópoles, o centro de São Paulo passava a ser alvo de projetos de revitalização que, em geral, se traduzem em aumento da especulação imobiliária e mudança no perfil da população local. Entramos no edifício movidos pela vontade de entender um pouco mais sobre as dinâmicas da cidade: o gigante de concreto, ao ser desprovido de sua utilidade, transformava-se em um monumento ao vazio, à transitoriedade da metrópole. Percorrendo as suas entranhas, no entanto, descobrimos que o suposto vazio estava, na realidade, preenchido por inúmeros vestígios, sinais de vida deixados para trás por seus antigos habitantes: móveis, cadernos, fotos, livros, documentos – uma série de traços de existência, pistas que nos deixavam ainda mais curiosos em relação às pessoas que o teriam ocupado. Enquanto explorávamos os corredores e apartamentos abandonados do São Vito, descobrimos logo ao lado o Mercúrio, que passava então pelo mesmo processo que atingira o vizinho alguns anos antes. Em 2008, a nova gestão municipal decidira pela demolição do São Vito, e essa medida incluiria, necessariamente, os edifícios vizinhos. Fomos atraídos de imediato pela possibilidade de acompanhar de perto o processo que tentávamos a princípio reconstruir no São Vito. Colado ao São Vito, o Edifício Mercúrio havia, até então, seguido a sua trajetória de forma relativamente independente, apesar de haver sido muitas vezes confundido pela população e incluído na alcunha de “treme-treme” que, a rigor, só cabia ao primeiro. Quando tocamos à sua porta, fomos recebidos por famílias de trabalhadores do Centro, a maioria informais, que pagavam aluguel e dependiam da localização central para sobreviver. Todas essas pessoas viram-se, de uma hora para outra, envolvidos em um processo político com o qual não tinham qualquer familiaridade: perderiam suas casas (isso já era inevitável, apesar da esperança que muitos ainda nutriam de que o edifício não fosse desocupado), e tentavam lutar para que alguma garantia lhes fosse dada pelo poder público. Dali em diante, passamos a frequentar as suas casas com alguma regularidade, registrando quando sentíamos necessidade e deixando as câmeras de lado quando elas se mostravam dispensáveis. Criou-se assim uma relação que, por muitas vezes, não fomos capazes de definir com clareza. Em um momento cheio de incertezas e promessas que quase nunca se cumpriam, **decidimos nos colocar no papel de porta-vozes daquele grupo de pessoas, com o objetivo talvez inocente de realizar uma denúncia, e assim, quem sabe, inverter os rumos da metrópole.** Na madrugada de 11 de fevereiro de 2009, a Guarda Civil Metropolitana ocupou o prédio e retirou os últimos moradores que restavam. Nesse momento, nós não estávamos presentes; fomos encontrá-los novamente no dia seguinte, e buscamos reconstruir um pouco do trauma pelo qual haviam passado. A primeira parte do projeto se concentra, portanto, sobre esse momento de transição (e de mais uma migração, por que não?). A pesquisa se transformou em um ensaio fotográfico e em uma instalação em vídeo, que foram expostos em 2009, na Galeria Olido, em São Paulo, integrando a mostra coletiva “Habite-se”, que reuniu uma série de trabalhos que discutiam a situação dos dois edifícios. O ensaio também foi incorporado à exposição itinerante “Laberinto de Miradas”, que percorreu diversos países da América Latina e Europa. (GARAPA, 2008).

Há, nas imagens dessa primeira fase de Morar, além de ativismo, um vislumbre do que seria a produção do Coletivo e sua pesquisa nos anos seguintes: apesar de se tratar de uma série exclusivamente fotográfica – e essa exclusividade deixaria de existir muito em breve – o método de produção das imagens estáticas provoca na audiência uma leitura cinematográfica da passagem do tempo, na qual a visita e a re-visita do objeto em questão torna possível observar o antes-depois, proporcionando uma característica narrativa não inata à fotografia.

A pesquisadora Allen (2013), analisa essa característica do trabalho Morar da seguinte maneira:

Analysing 'Morar' as a series, we may appreciate that the photographers have been able to generate a sense of the passage of time in a way that does not occur in '911' for example [...] Garapa's approach – which has consisted in revisiting and re-photographing specific places and people in order to record the site at various stages of its transformation – has been instrumental in fostering a sense of narrative progression in relation to both the space and the people so clearly attached to it. The project has in this way tied itself to the story of the building; hence the photographers' decision to resume their work after its fate is sealed in order to record its final chapter.<sup>10</sup> (ALLEN, 2013, p. 127).

A característica de passagem do tempo apontada por Allen caracteriza, para nós, uma percepção de que o meio fotográfico em si já não bastava para a estruturação de nossas narrativas. Aponta, de certo modo, que naquele momento estávamos em plena transição. Éramos, até ali, fotógrafos baseados na tradição do documentarismo fotográfico clássico, representado pelos valores da Agência Magnum e seus produtores. Uma tradição de fotografia Bressoniana, de conceitos como o de “momento decisivo”, fortemente difundidos no século 20. Vindos de uma escola de fotografia do jornalismo, naquele momento passávamos por uma desvinculação dessa tradição e tateávamos, ainda sem grandes referências, na direção do documentarismo vinculado às artes visuais.

Inconscientemente, ou quase, no período de produção da primeira etapa de Morar, passamos a questionar práticas do fotojornalismo às quais estávamos vinculados até há pouco tempo antes, e propor uma composição narrativa que, de algum modo, flertava com uma produção mais vinculada a estratégias normalmente empregadas no universo das artes do que no do jornalismo. Importante, desde já, procurar entender a diferença estética que gostaríamos de imprimir entre a produção “jornalística” e “artística” que é, de fato, um tanto subjetiva. Essa distinção, quase apenas intenção, torna-se importante a partir do momento em que nos propomos a criar narrativas visuais baseadas no universo das coisas ditas reais, nos permitindo entender a diferença estética que gostaríamos de imprimir entre a produção “jornalística” e “artística” que é, de fato, um tanto subjetiva. Essa distinção, quase apenas intenção, torna-se importante a partir do momento em que nos propomos a criar narrativas visuais baseadas no

---

<sup>10</sup> Ao analisar 'Morar' como uma série, podemos constatar que os fotógrafos conseguiram gerar uma sensação de passagem do tempo de uma maneira que não ocorre em '911', por exemplo, [...] A abordagem de Garapa - que consistiu em visitar e re-fotografar lugares e pessoas específicas para gravar o site em vários estágios de sua transformação - tem sido fundamental para promover um sentido de progressão narrativa tanto em relação ao espaço quanto às pessoas tão claramente vinculadas a ele. O projeto, dessa forma, se vinculou à história do prédio; daí a decisão dos fotógrafos de retomar seu trabalho depois que seu destino é selado para registrar seu último capítulo.

universo das coisas ditas reais, nos permitindo uma interpretação desvinculada de princípios de apuração e estética tradicionalmente arraigados às práticas do jornalismo.

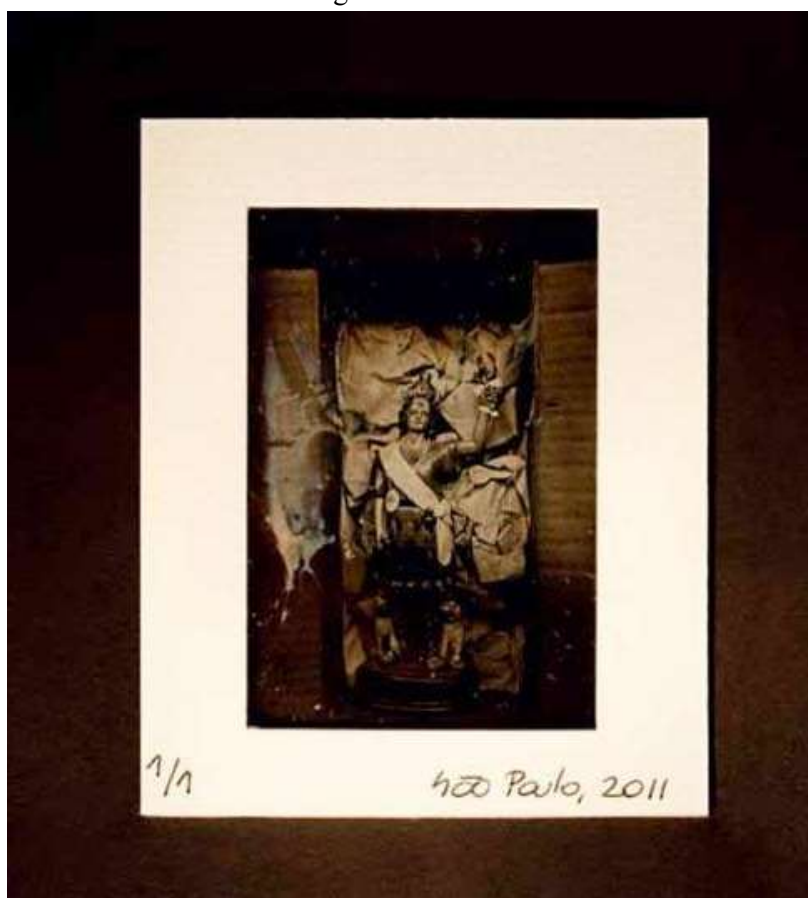
Foram dois anos entre a primeira e a segunda etapa do projeto Morar.

Nesse período, o Mercúrio seguiu mais uma vez a sina do vizinho São Vito: por anos, ambos aguardaram, sólidos e vazios (mas cheios de significados), o destino que se decidia dentro dos gabinetes. O início das obras de demolição, no final de 2010, fez com que o tema voltasse à tona, e isso despertou em nós a vontade de retomar o projeto. Dessa vez, no entanto, tínhamos a consciência de que, mais do que uma denúncia objetiva, o que nos interessava era a relação que havíamos construído tanto com os edifícios quanto com as pessoas que os habitavam – uma relação afetiva e, portanto, extremamente subjetiva.

Fica claro, a partir desse momento, que o Coletivo Garapa promove uma mudança de foco em sua prática de produção. Cada vez mais distante do fotodocumentarismo tradicional, o grupo passa a procurar explicitar em seu trabalho a trama fotográfica e a pesquisa teórica que compõe seus projetos. Mantendo o *background* de jornalistas e ativistas, mas agora lançando mão de estratégias e desenvolvendo uma pesquisa no campo da arte contemporânea, o grupo passa a explorar novas possibilidades no campo das artes visuais, mais desvinculado da noção unilateral do fotojornalismo e conectado às potencialidades de um ambiente narrativo muito mais complexo, no qual noções como a de “verdade” são tencionadas e questionadas.

“Assim, passamos a direcionar o nosso olhar mais para um enfoque memorial do que para uma suposta história objetiva. Como toda memória, portanto, o trabalho atual se constrói a partir de fragmentos que ora se encaixam em harmonia, ora se chocam produzindo uma infinidade de interpretações. A partir da proposta de construir um arco de memória entre a existência e a desapareição dos dois edifícios, fomos produzindo uma série de peças para um quebra-cabeças eternamente incompleto: o terreno vazio, um ninho de ferro feito das entranhas dos edifícios, o álbum de família desconstruído pelo olhar externo, uma série de daguerreótipos. Estes, irreprodutíveis, são aqui apresentados na forma de uma descrição sintética dos objetos que representam: itens corriqueiros que adquirem força simbólica a partir da relação afetiva que despertam em seus proprietários. Também nos chamou a atenção o fato de que até mesmo a memória digital hiper-real do Google Earth acaba por ser tão fragmentada e incompleta como a memória humana: um sobrevoo pela região onde se localizavam os edifícios ainda os mostra intocados, e um passeio pelo entorno, utilizando o Street View e produzido em um intervalo de menos de dez minutos, mostra imagens da demolição em fases bastante distintas. Na década de 1960, a expectativa de vida de um paulistano era, ao nascer, de aproximadamente 65 anos. Nem o São Vito, nem o Mercúrio corresponderam a essa estatística. Na ansiedade do progresso, a metrópole busca se reconstruir o tempo todo, transformando a cidade em um imenso palimpsesto, “memória viva de um passado já morto”. Apagados os edifícios, a paisagem, testemunha das tensões humanas, se ressignifica. O tempo da metrópole é implacável; resta a memória. (Texto de apresentação de Morar, 2011).

Figura 3 – Morar.



Fonte: Morar – Garapa (2011)

A entrevista a seguir, realizada em 2011 pela pesquisadora e curadora Georgia Quintas, traz mais pistas sobre o processo criativo do Coletivo Garapa na produção de Morar. O contexto da entrevista foi o de suprir a pesquisa de Quintas para a composição do “texto de parede” da exposição de Morar no MIS (Museu da Imagem e Som) de São Paulo, em 2011. Desse modo, o tom da conversa é informal e colaborativo. Na troca de e-mails cada um de nós contribuiu a partir da fala do outro, em uma dinâmica que reflete bastante o processo criativo do Coletivo:

*Georgia Quintas* - Como e por que surgiu o interesse em fotografar os edifícios São Vito e o Mercúrio?

*Leo Caobelli*- O interesse surgiu pelo marco monumental: um gigante de concreto abandonado no meio da cidade de São Paulo.

*Rodrigo Marcondes* - Acho que além disso, a motivação vem um pouco da vontade de entender a cidade. Esses prédios ociosos no centro são fascinantes, e acho que caímos um pouco nessa fascinação. Saber que habitava esse prédio vazio (craqueiros, grafiteiros etc.). Essa era a primeira motivação. Entender o 'Obelisco, monumento, monstro de pedra, oco'. Era quase um obelisco sem seu tradicional significado cívico, pelo contrário, seus vazios referenciavam o não-lugar, a perda, o vácuo.

Já dentro do São Vito percebemos a quantidade de restos deixados pra trás: camas, cadernos, fotos, contas, livros... uma infinidade de objetos que não se consegue carregar numa mudança brusca. Uma série de traços de existência, de habitação. Uma

série de pistas. Isso nos deixava curioso em relação às pessoas que teriam habitado aquele lugar. Chegamos a pensar em procurá-los...

*Paulo Fehlauer* - Aí percebemos que o mesmo iria acontecer no prédio vizinho, Mercúrio e para ele voltamos nossos registros. Por que registrar o que passou se podemos registrar o processo? Tenho a impressão que esse 'clic' é justamente ele entre a gente (a Garapa) e o documental, o investigativo. Acho que estamos sempre curiosos em relação ao registro de processos; à realidade.

Pensando assim, o uso de objetos e apropriações na continuação do Morar é quase um retorno ao início do projeto, onde a memória do que já não existia nos interessa tanto.

*Georgia Quintas* - Qual o peso da vivência nesses espaços para o registro fotográfico?

*Leo Caobelli* - Fiquei pensando aqui: de qual vivência estamos falando? A deles ou a nossa? Porque a gente tem lembranças de lá e isso fica claro ao re-fotografar esses vazios. Constantemente nos questionamos: os prédios cabiam todos aqui? Esse triângulo de terra batida é o mesmo lugar em que escalávamos o primeiro andar e levávamos mais de 20 minutos subindo escadas até chegar a caixa d'água, grafitada pelos Gêmeos, no 29º para ter um horizonte aberto da cidade?

*Rodrigo Marcondes* - Acho que nossa vivência tem sim um peso grande no registro. Passamos horas, dias, sentados com essas pessoas. Assistindo aos programas de TV, escutando/vendo os DVDs de Brega, participando de festas de família, almoços (promovidos especialmente pra gente em alguns casos), reuniões políticas, brigas internas, etc. Nos tornamos parte da vida dessas pessoas. E elas se tornaram parte das nossas. Existe um núcleo de moradores (não mais do que 3 apartamentos) que para mim, particularmente, representam aquele triângulo de terra batida. São essas pessoas que mostramos, e são elas que nos deixaram invadir e passear por suas intimidades de maneira incomum (pelo menos pra nós, classe média alta paulistana). Eles permitiram acesso total a suas histórias de vida e confiaram na gente, primeiramente por acreditarem que poderíamos de alguma forma ajudá-los a reverter a iminente saída do prédio, mas num segundo momento por amizade.

Já a vivência deles nos é tão fundamental a ponto de não utilizarmos o arquivo que fotografamos nesses 3 meses de visitas aos edifícios, mas optarmos pelo banco de imagens deles; seus álbuns, as fotos nos corredores, nas casas, nas janelas, ao longo de décadas, não mais o nosso curto período referencial.

*Georgia Quintas* - Pesquisar várias facetas de um tema, por vários caminhos de "respiro" das imagens (googlemaps, daguerreótipos, etc), torna o trabalho híbrido. O potencial de convergência amplia o modo de olhar neste projeto?

*Paulo Fehlauer* - Mais do que convergir, acho que nossa busca aqui foi por desconstruir. O prédio ia sendo desfeito pouco a pouco e a gente sabia que precisava voltar nosso foco para lá. Cada pequena série que pensávamos era um fragmento dessa desconstrução, desmemória, deslocamento.

*Rodrigo Marcondes* - E acho que aí queremos jogar também com a ordem cronológica da história. Propomos idas e vindas, onde o prédio em alguns momentos está em pé e em outros foi demolido. Ou seja, sabemos que o prédio caiu, mas ao mesmo tempo a memória não é algo que funciona linearmente. E usamos ferramentas de documentação da realidade para nos ajudar a mostrar o quão precária é nossa noção de realidade. O google é parte desse processo. *Ostreetview* é a fotografia utilitária, que serve pra mostrar pra gente o que 'está lá'. Mas no final das contas, os prédios que aparecem no google não 'estão lá'. Acho que essa confusão amplia o modo de olhar... O vídeo do 'desaparecimento' do prédio também é isso. O prédio demora cerca de uma hora pra desaparecer, e esta *loopado*- ou seja, ele aparece e desaparece...

*Leo Caobelli* - E cada um desses pedaços ajudava a remodelar essa história: o lapso de tempo no google, a irreprodutibilidade de um daguerreótipo, a documentação de pedras como catalogação material (e também como conversa com os daguerreótipos e com os retratos), até chegarmos ao retrato no fundo neutro, o não lugar por essência e recolocá-los no terreno vazio. Cada série funcionando como uma camada de interpretação, blocos visuais narrativos, desconectados e reconectados pela própria dissolução desse espaço.

Alguns trechos da entrevista acima apontam na direção das transformações de estratégia do Coletivo durante o processo da produção de Morar. Se, ao início de nossa produção coletiva éramos vinculados a uma tradição documental fotográfica clássica, durante o processo de Morar, principalmente na segunda fase do projeto, há uma mudança de foco, que se reflete na produção. Os experimentos resultantes dessa narrativa evidenciam a relação com um universo até então não explorado pelo coletivo. Essa busca passa pela exploração da memória como um campo mais subjetivo de atuação, que questiona a verdade como uma via de mão única e também a posição do narrador como um sujeito alheio aos acontecimentos dos quais ele se ocupa.

Morar é, nesse sentido, um território de experimentação para nossas estratégias em relação aos temas e sujeitos. Foi a partir desse projeto que iniciamos a busca por sermos mais potencializadores da curiosidade da audiência em relação à verdade do que detentores da versão mais precisa de uma história. Os sintomas mais marcantes desse processo, na minha opinião, são a busca pela desconstrução da memória do edifício e sua fragmentação em uma série de experimentos visuais abertos. Essa estratégia possibilitou a inauguração, dentro do Coletivo, de um conceito fundamental que serve como pedra fundamental para nossa produção: é impossível representar a realidade. Devemos, portanto, aceitar as limitações impostas pelo meio que utilizamos para, incorporando suas fragilidades e impossibilidades, criar narrativas que provoquem reflexão sobre as histórias, mas, também, sobre essa impossibilidade.

Figura 4 – Morar.



Fonte: Morar – Garapa (2011)

Figura 5 – Morar.



Fonte: Morar – Garapa (2011)

## 5. A MARGEM

**A Margem** é uma exploração documental e afetiva do Rio Tietê, principal rio do estado de São Paulo e importante via de acesso ao interior do Brasil desde o início da colonização. O projeto consiste de uma série de experimentos multimídia independentes que se tocam em sua inspiração (ou gatilho), que são trechos dos relatos históricos de viajantes dos séculos 18 e 19 pelo rio. Compõem a narrativa ensaios e montagens fotográficas, vídeos e material de arquivo recolhidos durante as incursões do Coletivo pelas cidades ribeirinhas. O resultado de “A Margem” foi exibido pela primeira vez no Centro Cultural São Paulo entre 6 de junho e 7 de agosto de 2013.

Em 2013, assim descrevemos o processo de produção A Margem:

Inspirados por essas reflexões e pelo legado dos viajantes de eras passadas – Teotônio José Juzarte, Hercules Florence, John Mawe e Auguste de Saint-Hilaire, entre outros – partimos em direção ao rio na busca por nossos próprios espantos. Após um primeiro estudo dos relatos, especialmente da Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829, de Florence, e do Diário da Navegação, de Juzarte, dividimos o rio em seis segmentos, cada um ligado a uma cidade-base: Salesópolis, São Paulo, Itu, Barra Bonita, Penápolis e Itapura, e iniciamos uma série de viagens a fim de explorar cada um dos trechos escolhidos.

Travestidos de pseudocientistas, artistas-viajantes, lançamos mão de uma série de experimentos e interpretações sensoriais em busca de conexões simbólicas: uma escala cromática tenta organizar as diferentes tonalidades da água ao longo do rio, gráficos e mapas localizam, sem obrigação de precisão, cachoeiras existentes e extintas, erros de percurso, momentos de espanto. Em Itu, um assassinato relatado por Hércules Florence em sua estada há quase duzentos anos mostra-se latente em um crime reportado pelo jornal local. Em Barbosa, um condomínio às margens do antigo salto de Avandava, hoje submerso, abriga réplicas em fibra de vidro dos animais encontrados pelos antigos exploradores. Cada viagem trouxe diferentes leituras e reflexões, e o acúmulo de impressões e experiências acabou por direcionar o olhar a um ponto de convergência: a visão do rio como uma imensa biblioteca cujas dimensões simbólicas tendem ao infinito.

Dizem os relatos que, nas profundezas de uma certa curva do Tietê abaixo do salto de Avandava, vive o terrível monstro de Pirataraca, uma serpente gigante disposta a emborcar as canoas dos navegantes incrédulos. Sair em busca do monstro é, portanto, um intento fadado ao fracasso – resultará ou na morte ou no vazio. A margem, como o monstro, será sempre uma busca, estará sempre onde menos esperamos.

Ao largo do curso do rio caminha o curso da rodovia. Sob a água das represas construídas no seu leito repousam cidades, usinas, saltos antes intransponíveis. Entre todas essas camadas, acima e abaixo da superfície, a jusante e a montante, misturam-se hábitos, linguagem, imagens. O que é o rio, então, senão a soma de todos os percursos já traçados sobre ele, e de todos os que ainda serão traçados? O que é o tempo senão a soma de todos os tempos?” (Texto do Coletivo Garapa, 2012).

Há, em A Margem, um elemento novo que pulsa na produção do Coletivo. A partir desse projeto, buscamos nossa voz não apenas como narradores, mas também como participantes das narrativas. Quando passamos a nos “travestir de exploradores”, há uma mudança substancial de abordagem. Da “mosca na parede” do documentarismo clássico, nos

metamorphoseamos em agentes de nossas próprias narrativas. Esse elemento muda o status de nossa produção e incorpora o elemento da fantasia em nosso discurso. Essa fantasia, todavia, não nos separa do mundo real, ela apenas possibilita que sejamos, a partir daí, mais distantes do discurso jornalístico e mais próximos da criação artística. Com isso, a produção do coletivo passa a se aproximar mais de uma crônica ensaística, se compararmos a produção visual à literária.

Desse modo, na medida em que passamos a refletir sobre os problemas da representação da realidade e sobre nossas fragilidades enquanto contadores de histórias, nosso universo se estreita e expande ao mesmo tempo: questões como o próprio repertório cultural passam a ser colocadas na balança, e a falha entra como um elemento fundamental em nossas narrativas.

Figura 6 – A Margem.



Fonte: Garapa (2013)

Se por um lado os experimentos visuais são resultado de proposições e experimentações dos integrantes do Coletivo, por outro eles são fruto de uma pesquisa pautada em informação histórica, coletada durante a fase de pesquisa do trabalho. Houve, no momento prévio ao de captação do material, uma viagem de pesquisa ao longo do rio, no qual os integrantes do Coletivo mergulhamos na história relatada por viajantes dos séculos 18 e 19 para, a partir deles, criar um diálogo no qual nossas vozes respondem poeticamente aos relatos históricos pesquisados. Há, portanto, uma preocupação em dialogar com a história do rio, mas

com liberdade para criar relatos abertos sobre o rio que experimentamos em nossa própria expedição. O Coletivo Garapa, nesse sentido, no momento da produção de *A Margem*, atua nas áreas de encontro entre disciplinas como a História, o Jornalismo e as Artes Visuais. Como historiadores, buscamos a história não oficial ou, pelo menos, fatos históricos que passaram pouco percebidos, detalhes facilmente ignorados no contar da própria História mas que, para nós, servem como elementos centrais na narrativa proposta. Um assassinato na região de Itú descrito por Hercules Florence no século 19, serve, por exemplo, como gatilho para uma história que conecta passado e presente ou, melhor, coloca Passado no Presente. É que, na mesma cidade, durante os dias que passamos por ali, um assassinato com características parecidas havia sucedido. Nas páginas policiais do jornal local, a manchete estampava o acontecido. Quais seriam, então, as possibilidades narrativas e potenciais conexões entre as duas histórias?

As perguntas que nos guiam nessa busca são tanto as do jornalista/documentarista e as do artista visual. As diferenças entre esses perfis são delimitadas, mas não estanques. E é nessa área pouco definida que atuamos em *A Margem*; explorando e corrompendo (porque não, hackeando) padrões da produção documental, acrescentando elementos a esse fazer, explorando possibilidades narrativas e assumindo a postura do *contador de histórias* contemporâneo. Eder Chiodetto (2013), curador de *A Margem*, define bem esse tipo de produtor visual:

O Coletivo Garapa é formado por três fotógrafos egressos de redações de jornais e revistas. Ao se juntarem e criarem um núcleo de produção de trabalhos em plataformas multimídia, incorporaram também uma atitude interdisciplinar ao pensar a elaboração de suas reportagens, documentários e trabalhos autorais, inclusive cruzando todas essas classificações e embaralhando as noções entre trabalho comercial, autoral, conceitual, jornalístico e artístico. (CHIODETTO, 2013).

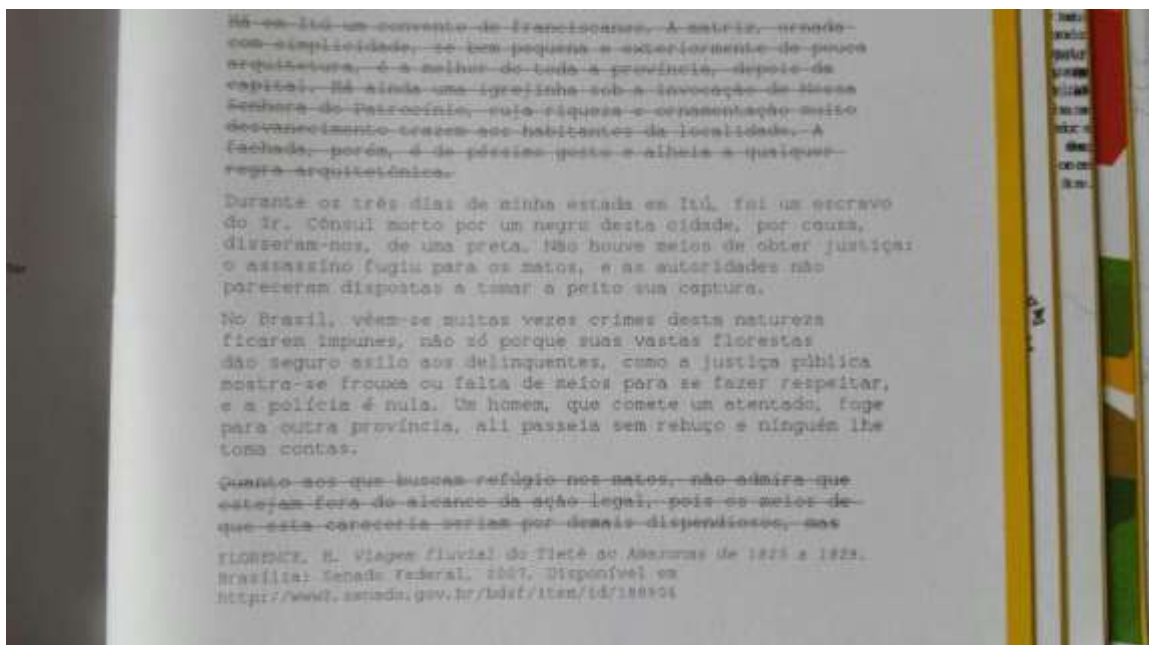
Essa atitude libertária baliza as ações que levaram à pesquisa e produção do projeto “*A Margem*” assim como já havia ocorrido em “*Morar*”. Modalidades renovadas de narrativas surgem a partir da *expertise* do fotojornalismo que agora é pensada à luz de pesquisas bem alinhadas sobre arte contemporânea, noções de antropologia visual, referências à história da arte, um olho aguçado a perceber as mudanças comportamentais da sociedade e uma atualização constante sobre as tecnologias multimídia que, mais que ferramentas, potencializam conceitualmente os cruzamentos entre as tantas áreas de interesse do coletivo. (CHIODETTO, 2013).

Figura 7 – A Margem.



Fonte: A Margem, Garapa (2011)

Figura 8 – A Margem.



Fonte: A Margem, Garapa (2013)

Tal abordagem de temas e estratégia de trabalho encontram interlocução com diversos outros artistas contemporâneos. Eles, em geral, criam narrativas visuais artísticas vinculadas ao fato histórico, mas transgressoras a ponto de alavancar novas possibilidades à narrativa histórica vigente. É o caso do artista holandês Gert Jan Kocken, por exemplo, que lança mão de temas históricos em seus trabalhos, partindo em geral de um pequeno detalhe ou acontecimento menor conectado a um fato ou período histórico específico para, a partir dele, sobrepor camadas de narrativa artística, muitas vezes conduzindo o leitor/observador de seu trabalho a um universo novo que a história oficial não dá conta. Em seu trabalho *Judenporzellan* (Porcelana de Judeu), o artista propõe uma reflexão a partir de algumas peças de porcelana com as quais ele mesmo teria se deparado na casa de uma senhora judia que visitou em Berlin. Tais peças, segundo Kocken, seriam autênticas *Judenporzellan*, porcelanas de qualidade inferior manufaturadas pela Companhia Real de Porcelana durante o reinado de Frederick o Grande, regente da Prússia durante o século 18. A compra de tais porcelanas era imposta a qualquer judeu que, durante o reinado de Frederick, tivesse intenção de casar, realizar determinados negócios, certificados, permissões ou, até mesmo atestados de óbito. Não sabemos se as porcelanas fotografadas por Kocken são, de fato, *Judenporzellan*. Não sabemos tampouco se a senhora judia que ele visitou de fato existe. De todo modo, a reflexão proposta por ele lança luz sobre um fato histórico negligenciado. De fato, há em geral a percepção de que a perseguição aos judeus teria começado com a ascensão de Hitler ao poder, no século 20. Com sua obra, Jan Kocken nos oferece outra forma de ler os fatos, com uma riqueza de nuances maior do que estamos acostumados a ver normalmente.

Figura 9 – *Judenporzellan* (Porcelana de Judeu) de Gert Jan Kocken, 2009.



Fonte: Gert Jan Kocken (2009)

É nessa frequência que reverbera A Margem. Partimos de pontos distintos e aparentemente divergentes, que misturam sensações e projeções a fatos e acontecimentos, para desse balaio visual (e textual), elaboramos uma narrativa estética. O trabalho apresentado ao público é, então, uma problematização visual daquilo que vimos e sentimos enquanto nos *fantasiávamos* de exploradores do Rio Tietê. Problematização, pois não apresenta respostas ou verdades, mas sim sugere caminhos e interpretações, sensações. Como sugere Crametrotti (2009), o que propomos é uma abordagem que vai além da contemplação ou do relato, como em geral o documentarismo (em especial na fotografia) se propõe. Queremos, ao invés disso, provocar o espectador, tensionando as barreiras entre o real e a invenção, entre o que é fato e o que é ficção. E nesse processo específico de A Margem, nos damos conta de que o tema abordado em si é composto por essas nuances. Afinal, o que é o rio senão um fluxo contínuo de verdades e invenções que se misturam desde a nascente até a foz. Eder Chiodetto contribui novamente para o entendimento do que é A Margem:

Do embate entre o movimento do rio – e, por extensão, da vida – e aquilo que se imagina fixo, histórico, surge uma espécie de vertigem espaço-temporal, que é a tônica inequívoca de todo rio. Conscientes dessa potencialidade de dobras simbólicas, históricas e labirínticas contida entre as duas margens e os mais de 1.100 quilômetros de extensão do rio Tietê, no estado de São Paulo, os fotógrafos do coletivo Garapa se

lançaram em diversas expedições, refazendo o percurso dos navegantes que partiram em missões exploratórias pelo rio nos séculos 18 e 19. Foram guiados, também, pelo faro de pesquisadores: encontraram acervos, ouviram histórias de moradores, se deixaram levar sabiamente por pistas falsas, posto que elas também são fontes ricas a denotar o rio como espaço mais simbólico que geográfico. (CHIODETTO, 2013).

A Margem é um passo importante na pesquisa do Coletivo Garapa. O projeto marca a percepção da problemática da construção de narrativas e da complexidade dos referentes que tratamos. O projeto propõe, sobretudo, uma reflexão sobre como constituir narrativas a partir de um referente que desliza e não se deixa apreender de forma objetiva, o que, para nós, foi um exercício importante no sentido de expandir o leque de estratégias e nos fazer mapear possibilidades narrativas que não estavam no nosso radar até então. Ele potencializa uma característica importante em nossa produção, que é criar um ensaio visual que pode ser definido como tateante, que busca dar contornos ao seu objeto, ciente de que a imprecisão é a regra, à medida que a histórias e revela apenas parcialmente.

Figura 10 – A Margem



Fonte: Garapa (2013)

## 6. POSTAIS PARA CHARLES LYNCH

**Postais para Charles Lynch** é um trabalho que discute os linchamentos contemporâneos no Brasil e suas representações visuais. A partir da apropriação de imagens de linchamentos publicadas na internet, propomos a desconstrução das imagens da violência por meio da interferência nos arquivos digitais. O trabalho foi vencedor da Bolsa ZUM/IMS de Fotografia em 2014.

Partimos, para a realização deste projeto, de um gatilho externo. Diferentemente dos outros dois trabalhos analisados aqui, a fagulha que impulsiona "**Postais**" vem através dos meios de comunicação, especificamente por conta um episódio amplamente midiaticizado que ocorreu em 31 de janeiro de 2014. Naquele dia, um adolescente foi agredido a pauladas e acorrentado nu a um poste no bairro do Flamengo, no Rio de Janeiro, acusado de furto. Na época, uma reportagem da *Folha de S. Paulo* comentou:

Moradora da região, a filóloga Yvonne Bezerra de Mello, 67, do Projeto Uerê, encontrou o garoto desorientado e chamou os bombeiros. (...) "Me pareceu que alguém quis fazer Justiça com as próprias mãos, já que aqui tem acontecido muito assalto, principalmente com gangues de garotos e ciclistas. Mas admira ver uma cena deplorável dessa em 2014. Uma barbárie... se é marginal, prende", disse a filóloga à *Folha*. (...) "Na hora, eu vi um quadro de Debret, aqueles negros no pau de arara, amarrados no tronco para serem castigados a pauladas", lembrou." (*Folha de São Paulo*, 2014).

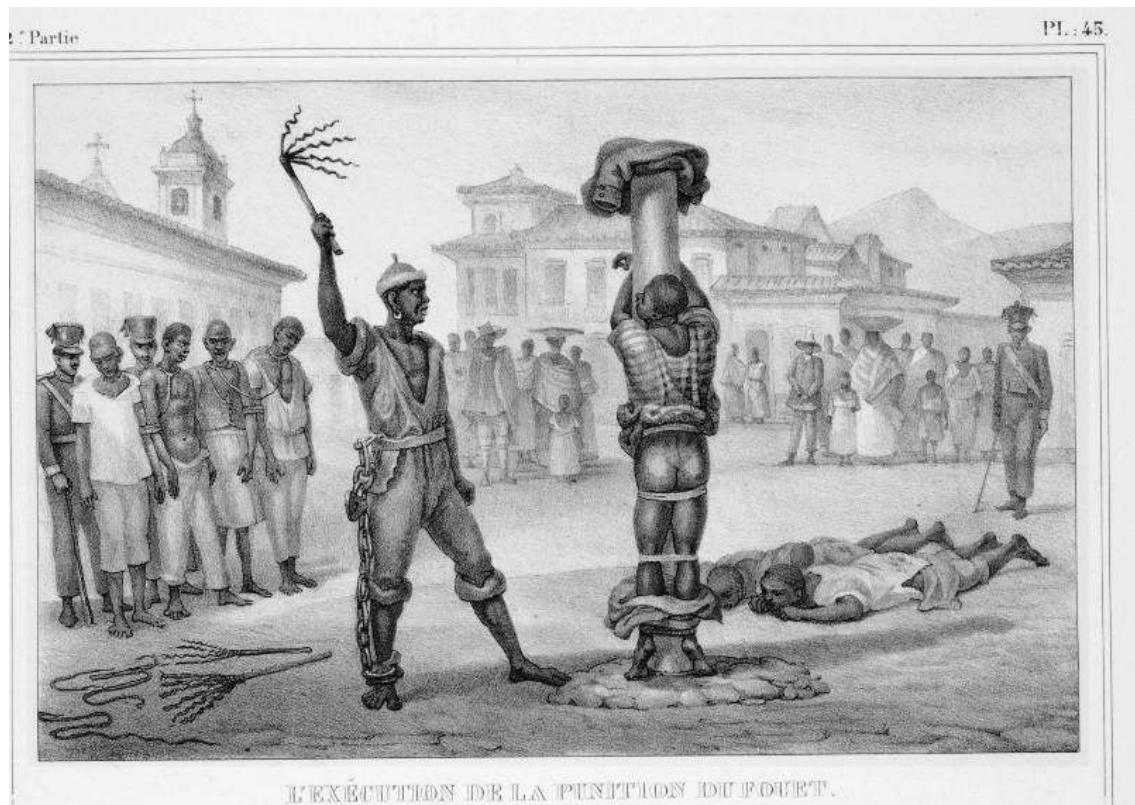
O caso ganhou notoriedade, rendendo discussões acirradas nas redes sociais e na imprensa. Ficou famoso o discurso da colunista Rachel Sheherazade, veiculado pelo SBT no dia 4 de fevereiro de 2014 e usado como exemplo tanto por seus apoiadores como por seus opositores:

O marginalzinho amarrado ao poste era tão inocente que, ao invés de prestar queixa contra seus agressores, preferiu fugir antes que ele mesmo acabasse preso. É que a ficha do sujeito está mais suja do que pau de galinheiro. No país que ostenta incríveis 26 assassinatos a cada 100 mil habitantes, que arquiva mais de 80% de inquéritos de homicídio e sofre de violência endêmica, a atitude dos vingadores é até compreensível. O Estado é omissivo, a polícia é desmoralizada, a Justiça é falha. O que resta ao cidadão de bem que, ainda por cima, foi desarmado? Se defender, é claro. O contra-ataque aos bandidos é o que chamo de legítima defesa coletiva de uma sociedade sem Estado contra um estado de violência sem limite. E, aos defensores dos Direitos Humanos, que se apiedaram do marginalzinho preso ao poste, eu lanço uma campanha: faça um favor ao Brasil, adote um bandido. (Discurso de Rachel Sheherazade, 2014).

Três meses depois, no dia 3 de maio de 2014, a dona de casa Fabiane Maria de Jesus, de 33 anos, foi espancada e assassinada no bairro de Morrinhos IV, no Guarujá, onde vivia. Os agressores são moradores do mesmo bairro, que disseram ter confundido Fabiane com

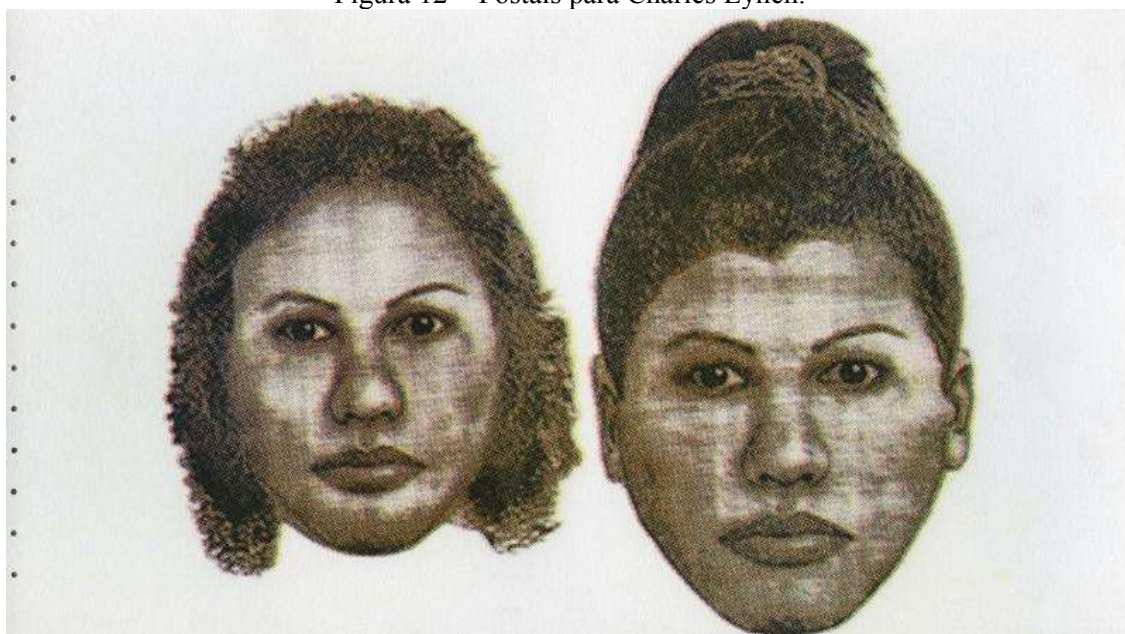
o retrato falado de uma suposta bruxa, uma mulher que estaria sequestrando crianças para utilizá-las em rituais satânicos. A imagem e a denúncia foram divulgadas dias antes pelo portal Guarujá Alerta, uma página independente de notícias sobre segurança, mas a polícia informou pouco tempo depois que o retrato falado não tinha qualquer relação com Fabiane—tratava-se de um crime ocorrido no Rio de Janeiro anos antes, nada relacionado a rituais de magia negra—e que não havia nenhum registro de desaparecimento de crianças em Morrinhos IV.

Figura 11 – Pelourinho de Jean-Baptiste Debret, 1827.



Fonte: Medium (2016)

Figura 12 – Postais para Charles Lynch.



Fonte: Garapa (2015)

Quando o linchamento de Fabiane Maria de Jesus, “morta por engano”, entrou para o noticiário nacional, grande parte dos veículos de imprensa passou a noticiar a “onda de linchamentos” que assolava o país—falou-se inclusive em um “efeito Sheherazade”. Foram divulgados dados que enumeravam os casos ocorridos entre o jovem do Flamengo e o assassinato de Fabiane—uma delas apontava que 38 pessoas haviam sido vítimas de linchamentos no país no período, 20 delas com desfecho fatal. Uma reportagem do jornal Correio Braziliense escrita por Garcia (2014) publicada dias depois da morte de Fabiane, sugeria uma ponte entre os dois casos, marcando como início da onda o linchamento do Flamengo: “especialistas sugerem que a repercussão do vídeo de um adolescente do Rio de Janeiro, agredido a pauladas e amarrado nu a um poste no mês de janeiro, tenha desencadeado uma onda de crimes.”

O fenômeno descrito pela reportagem é conhecido como *copycat*: um indivíduo que já tinha propensão a cometer aquele ato termina por reproduzir um modus operandi observado. Como não há dados oficiais sobre linchamentos, não é possível confirmar a suposição de que o caso do Flamengo desencadeou a tal onda, como afirmam as análises. O que se pode dizer com certeza é que a ampla divulgação de um crime pela mídia acarreta um aumento considerável na divulgação de outros casos. Ainda assim, é bastante plausível que tenha ocorrido um aumento no número de linchamentos naquele período: na medida em que aumentam o interesse geral e a reação positiva de parte da sociedade e da mídia a práticas como essas, não parece tão ilusório

pensar que o linchamento acabe se legitimando enquanto método de controle social, ainda que extraordinariamente.

Figura 13 – Postais para Charles Lynch



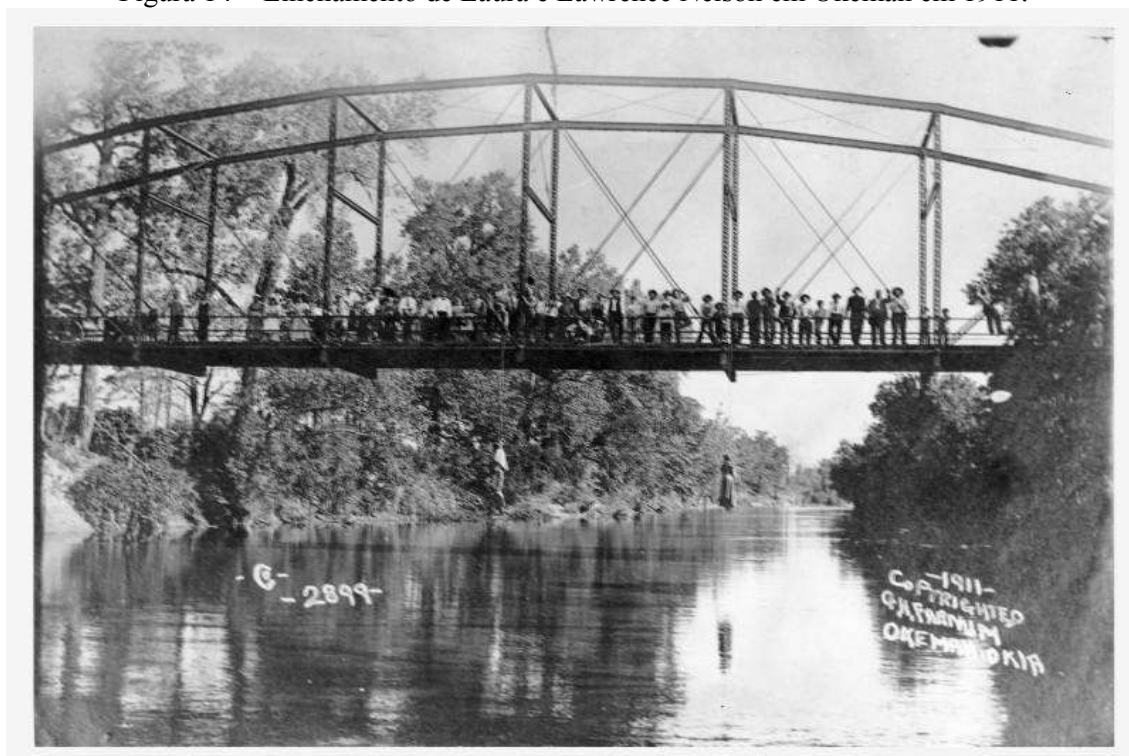
Fonte: Garapa (2015)

Já é quase consenso que a palavra “linchamento” deriva de *Lynch Law* (Lei de Lynch), um termo utilizado no período da Revolução Americana, em finais do século 18, para identificar a prática da punição sem chance de julgamento. O nome pode se referir tanto a William Lynch quanto a Charles Lynch, ambos fazendeiros do estado da Virginia nos anos 1780. O primeiro dos dois a utilizar o termo, reconhecidamente, foi Charles, que instalou uma corte no seu condado para julgar, de forma extralegal, colonos que defendessem a monarquia britânica. Charles menciona a *Lynch Law* em uma carta datada de 11 de maio de 1782.

O termo *lynching* só se tornou popular a partir da Guerra de Secessão, quando passou a ser associado diretamente à execução pública, em geral por enforcamento, com participação popular. Os linchamentos tinham como vítimas, em sua grande maioria, os negros do sul dos Estados Unidos; foram muito comuns após o fim da escravidão, mas os registros existentes chegam até os conflitos raciais do final dos anos 1960. Entre 1882 e 1968, foram registrados 4.742 casos nos Estados Unidos; no mesmo período, foram apresentados aproximadamente 200 projetos de lei antilinchamento, mas nenhuma passou pelo Congresso. Em 2005, o Senado norte-americano aprovou um pedido de desculpas oficial pela sua recusa histórica em condenar a prática.

No Brasil, os jornais começaram a usar o termo já no final do século 19, primeiro em referência aos casos ocorridos nos Estados Unidos, e depois o aplicando também aos casos semelhantes ocorridos por aqui. O primeiro linchamento de que se tem notícia no Brasil data de 1585, em Salvador, quando a população enfurecida executou o índio Antônio Tamandaré, um fugitivo de uma redução jesuítica que, segundo consta, estaria tomado por ideias messiânicas.

Figura 14 – Linchamento de Laura e Lawrence Nelson em Okemah em 1911.



Fonte: George Henry Farnum (1911)

É claro que há diferenças cruciais entre o contexto norte-americano e o brasileiro, o que torna a comparação bastante frágil: enquanto nos Estados Unidos dos séculos 18 e 19 os linchamentos eram predominantemente rurais e de corte racial, no Brasil, como já dissemos, o fenômeno contemporâneo está diretamente ligado à intensa urbanização por que o país passou nas últimas décadas (ainda que existam registros também em áreas rurais), e em geral tem motivação moral. Apesar disso, é possível buscar uma razão mais profunda para aproximar os dois contextos: para o pesquisador José de Souza Martins, o caráter racial dos linchamentos nos Estados Unidos pós-escravidão representava uma crise mais profunda, que se manifestava como deterioração de uma hierarquia social preexistente, que na época colocava os brancos legalmente acima dos negros. Há uma dupla moral envolvida nos linchamentos, diz Martins,

uma popular e outra legal. O linchamento representaria, em sua raiz, um julgamento dos códigos legais pela moral popular: “com seu ato, os linchadores indicam que há violações insuportáveis de normas e valores”. O linchamento não seria, portanto, uma manifestação da desordem, e sim de um questionamento da desordem, um questionamento da legitimidade do poder e das instituições. A crise brasileira que justifica os linchamentos é também uma crise de representação, e a violência uma forma de reação à sensação de desagregação de uma sociedade gestada pelo medo.

Apesar de não existir no Brasil uma iconografia das execuções públicas tão representativa quanto a dos Estados Unidos, quando analisamos em conjunto as representações feitas no século 19, os relatos de torturas executadas na ditadura militar e as imagens de linchamentos publicadas hoje na internet, é possível visualizar uma espécie de genealogia do imaginário da barbárie, um traço que conecta histórica e visualmente grande parte desses eventos. O pau-de-arara, por exemplo, está presente no imaginário desde as aquarelas feitas por Debret no século 19 até os relatos de presos políticos da década de 1970, como este, recolhido por Lisssovsky (2015):

“O pau-de-arara consiste numa barra de ferro suspensa que é atravessada entre os punhos amarrados e a dobra do joelho, sendo o “conjunto” colocado entre duas mesas, ficando o corpo do torturado pendurado a cerca de 20 ou 30 cm do solo.” (LISSSOVSKY, 2015).

Figura 15 – Fragmento do filme "Arara", de Jesco von Puttkamer (1970), que mostra a encenação de um pau-de-arara realizada pela Guarda Indígena em um cortejo diante das autoridades.



Fonte: Filme "Arara", de Jesco von Puttkamer (1970).

A imagem do jovem acorrentado a um poste pelo pescoço, em janeiro de 2014, fez a moradora que o encontrou lembrar-se de Debret e das representações do pelourinho. No *YouTube*, são abundantes as cenas de corpos amarrados e espancados por linchadores. Uma série de fotografias de Luiz Morier, vencedora do Prêmio Esso de Fotojornalismo em 1983, é lembrada por Lissovsky (2015b) em outro texto:

Naquele dia, o número de prisões foi tão grande que faltaram algemas. Um policial conseguiu uma corda, e os presos foram conduzidos amarrados uns aos outros. Morier deu à foto o título de **Todos negros**, e não houve quem não relacionasse a ação dos policiais aos capitães do mato, agentes que no tempo da colônia eram encarregados de recapturar os escravos fugidos. Tal semelhança foi, claro, o motivo do prêmio. Uma imagem adormecida, latente, que se materializa, em igual medida, no gesto dos policiais, nas lentes do fotógrafo e na memória dos leitores do jornal. À primeira vista, a indignação do público parece motivada pela brutalidade policial, mas é a naturalidade da ação que verdadeiramente choca. Isto é, o modo como “naturalmente” coloca-se em ato no presente as imagens que a história nos acostumou a ver como passadas. Que os presos sejam tratados com desrespeito é menos motivo de revolta, creio eu, que a ação dos policiais ao reencarnar em corpos vivos a imagem morta. (LISSOVSKY, 2015b).

Figura 16 – Todos negros, de Luiz Morier.



Fonte: Luiz Morier (1982).

Figura 17 – Linchamento em Matupá/MT em 1990.



Fonte: Olhar Direto (2014).

Fabiane Maria de Jesus foi acusada de sequestrar crianças para rituais de magia negra. Seu crime, ao que parece, foi oferecer uma fruta a um menino desconhecido (não lembra a bruxa que envenena Branca de Neve?). Sua pena: a morte pelo suplício do corpo. A história nos transporta imediatamente aos autos-de-fé realizados pela Inquisição católica e à perseguição a bruxas e protestantes na Idade Média. A queima dos corpos (vivos ou mortos) acontece também em alguns linchamentos recentes, como no caso de Matupá, no Mato Grosso (o registro de linchamento em vídeo mais antigo de que se tem notícia). No dia 23 de novembro de 1990, uma multidão linchou e queimou vivos os corpos de três assaltantes que haviam tomado moradores da cidade como reféns. Mais recentemente, em 31 de janeiro de 2015, um homem de 52 anos foi linchado e morto no bairro de Bom Jesus, em Porto Alegre, após ser acusado de tentar estuprar a enteada. Moradores da região o atacaram com pedras e tijolos; quando já estava desacordado, atearam fogo ao corpo.

“Postais para Charles Lynch” funciona, na prática, a partir de uma proposição: uma associação simbólica que passa a ser a chave do trabalho: na nossa percepção, há um paralelo entre os vídeos de linchamentos publicados hoje no *YouTube* e os postais que circularam nos Estados Unidos de um século atrás. Obviamente, há diferenças de contexto, mas a comparação, mesmo que arbitrária, parece fazer sentido por três características comuns às duas narrativas:

- compreendem uma forma popular e contemporânea de transmissão de informação (correio X internet);
- utilizam uma linguagem visual realista apoiada no testemunho documental (fotografia X vídeo de celular);
- estão permeados por um caráter moralizante, como se, por meio da transmissão, buscassem legitimar as ações representadas.

Susan Sontag, em um artigo publicado no *New York Times* em 2004, já anunciava um possível paralelo comparando os postais de linchamentos às imagens produzidas e disseminadas pelos soldados em Abu Ghraib:

The lynching pictures were in the nature of photographs as trophies -- taken by a photographer in order to be collected, stored in albums, displayed. The pictures taken by American soldiers in Abu Ghraib, however, reflect a shift in the use made of pictures -- less objects to be saved than messages to be disseminated, circulated. A digital camera is a common possession among soldiers. Where once photographing war was the province of photojournalists, now the soldiers themselves are all photographers -- recording their war, their fun, their observations of what they find picturesque, their atrocities -- and swapping images among themselves and e-mailing them around the globe. (SONTAG, 2004)

Um linchamento, hoje, se caracteriza pela reunião espontânea de um grupo de pessoas a fim de punir fisicamente um suposto criminoso, acusado pela própria população. Além disso, costuma acontecer em espaços públicos, geralmente na rua, atraindo a curiosidade dos vizinhos; possui, assim, uma dimensão de espetáculo, no sentido da representação de uma cena.

A pesquisadora Danielle Oliveira analisou 42 vídeos de linchamentos coletados no *YouTube*. A partir da observação desses registros, ela interpreta os linchamentos como “teatro”, uma representação dotada de visualidade e dramaturgia próprias. No centro do enredo está a acusação, que é em geral sumária, sem chance de argumentação: na maioria das vezes, basta um grito de “Pega ladrão!” para que a indignação se alastre pela comunidade e o linchamento comece. Na pesquisa, Oliveira desenha uma estrutura composta por 18 cenas e 6 personagens presentes na maioria dos vídeos. As cenas progridem da aglomeração de pessoas em torno do acusado até a dispersão final. A tipologia dos personagens inclui o linchado, o linchador, o instigador, o espectador, o policial e, por fim, o câmera, cada qual representando papéis definidos no roteiro do espetáculo.

O linchamento geralmente tem um formato circular. O núcleo da cena é o linchado e cada um dos personagens se posiciona como em camadas concêntricas. Em volta dele, o primeiro círculo é composto pelos linchadores, os mais próximos, justamente por acessarem fisicamente o acusado. No segundo círculo estão os instigadores, imediatamente localizados atrás dos linchadores, permitindo processar um

movimento de intercâmbio, já que em algumas situações eles se revezam (linchadores se tornam instigadores e vice-versa). O câmera geralmente circula entre a primeira e segunda camadas. Os espectadores estão na parcela mais externa da multidão, em uma última “camada”, a mais afastada do agredido. (OLIVEIRA, 2013, p.34).

Além disso, a observação dos vídeos torna mais clara a ideia já discutida de que a legitimação da violência se dá pela estigmatização do acusado—vagabundo, bandido, vacilão, piranha, filho da puta são expressões recorrentes. A um indivíduo considerado não-humano pode-se negar qualquer direito, e novamente a barbárie surge como doença: os linchadores sentem-se na obrigação moral de curar a comunidade daquele mal.

Figura 18 – Postais para Charles Lynch.



Fonte: Garapa (2015)

Figura 19 – Postais para Charles Lynch.



Fonte: Garapa (2015)

A palavra “espetáculo” vem do latim, e deriva de *spectāre*: olhar, observar atentamente, contemplar. Podemos distinguir duas camadas de espetáculo nos linchamentos gravados e disseminados na rede. A primeira é física, presencial: acontece na rua e tem a finalidade específica de punir um criminoso; contemplam-na moradores e transeuntes, perpetradores, cúmplices e testemunhas. A segunda, o espetáculo da imagem registrada e disseminada, é virtual: distante, com fins educativos e moralizantes, público vasto e indeterminado.

Os vídeos gravados por celulares e câmeras amadoras são, muitas vezes, publicados pelos próprios autores; noutras, são replicados em perfis de apoiadores ou críticos, ou por canais online, as *fanpages* (“Faca na Caveira Oficial” e “Apoio Policial”, por exemplo), que os empacotam em imitações toscas de programas jornalísticos. Na maioria absoluta dos casos, os vídeos são publicados com comentários em apoio aos linchadores.

Em julho de 2015, uma pesquisa pelos termos “linchamento” e “linchado” no *YouTube* rendia aproximadamente 31.300 resultados, o que nos faz ressoar perguntas deixadas por uma série de pensadores desde que Roger Fenton inaugurou a fotografia de guerra na Crimeia, em 1854. Como reagir diante do fluxo incessante (e crescente) de imagens da

violência? Por outro lado, qual o instinto mórbido que cria tamanho interesse pela representação da atrocidade?

Anthony W. Lee, historiador e editor do livro *Lynching Photographs*, aborda a segunda pergunta na introdução que faz ao livro. Lee conta a história de uma modesta exposição de fotografias e cartões postais sobre linchamentos realizada em uma galeria de arte de Nova York (a mesma *Without Sanctuary* citada anteriormente). Em pouco tempo, diz, a mostra passou a receber filas que dobravam a esquina; Stevie Wonder e Oprah Winfrey fizeram visitas privadas, jornais e TVs a noticiaram, e meses depois a exposição reabriu em um espaço maior, recebendo filas ainda mais longas. Lee conclui que, em um sentido desconfortável, as multidões que se reuniram na galeria replicavam as multidões que assistiram aos eventos originais, trazidos à cena por causa do espetáculo do corpo linchado.

Sobre a mesma exposição, Susan Sontag comentou em 2003 que:

Argumentou-se também que nos submetermos a uma prova nos ajudaria a compreender tais atrocidades não como um ato de “bárbaros”, mas como o reflexo de um sistema de crença, o racismo, que, ao classificar um povo como menos humano do que outro, legitima a tortura e o assassinato. Mas talvez eles fossem bárbaros. Talvez seja essa a aparência da maioria dos bárbaros. (Eles são semelhantes a qualquer pessoa.) (SONTAG, 2003, p.250).

Figura 20 – O prisioneiro Ali Shallal al-Qaisi, torturado em Abu Ghraib, 2003.



Fonte: Medium (2016)

Será que essa mesma lógica pode ser aplicada às imagens de violência disseminadas hoje na internet? Seremos nós, espectadores, também cúmplices dos eventos registrados? Frank Möller, pesquisador da Universidade de Tampere, na Finlândia, coloca em questão a posição do espectador diante de imagens de atrocidades. Os objetos que Möller analisa são as imagens dos atentados de 11 de setembro de 2001, as fotografias de Abu Ghraib e os vídeos de execuções produzidos por terroristas, como aqueles divulgados recentemente pelo ISIS. São todos crimes cometidos em um contexto de distribuição massiva, o que nos faz associar a análise aos vídeos de linchamentos publicados no *YouTube*. Möller (2009) expõe um dilema:

O ato de ver constitui um espaço público, e como parte deste o indivíduo é capaz de exercer algum poder político. A partir deste ponto de vista, parece ser obrigatório aos indivíduos olhar para tais imagens, incluindo as que retratam o sofrimento de pessoas, já que, do contrário, eles se posicionariam fora da esfera política, privados da possibilidade de agir. O outro lado da moeda é que, para isso, independentemente dos sentimentos das vítimas, o sofrimento humano tem de ser capturado visualmente, porque, caso contrário, seria efetivamente despolitizado. A construção do espaço político pelo espectador implica tanto a compulsão de olhar quanto a de mostrar, e ambas são suscetíveis de se chocar regularmente com os sentimentos e interesses das vítimas. (MÖLLER, 2009, p. 109).

Figura 21 – Prisioneiros egípcios ajoelham-se diante de militantes armados do Estado Islâmico em uma praia na Líbia em 2015.



Fonte: Medium (2016)

As imagens de linchamentos publicadas no *YouTube* não carregam a mesma premeditação presente nas execuções do ISIS, por exemplo: enquanto os fundamentalistas

islâmicos se apropriam da linguagem audiovisual com o fim determinado de chocar o espectador, os vídeos de linchamentos são produzidos no calor do momento, por cidadãos comuns sem demandas políticas elaboradas. Na ânsia por reconhecimento e popularidade, típica das redes sociais, os vídeos atrozes são publicados (e eis o seu lado mais trágico) com a mesma naturalidade com que se compartilha a imagem de um gato tecladista. É como se autores e defensores do linchamento convidassem os espectadores à cumplicidade.

No fim, tanto Möller quanto Sontag concluem que não há saída na frente ao desejo de se evitar o contato com a atrocidade. Deixemos que as imagens atrozes nos persigam, diz Sontag. Se somos cúmplices ou não, tais imagens devem ser vistas. Mas o olhar crítico sobre a enxurrada de imagens da barbárie exige do observador, em primeiro lugar, a oposição ao olhar complacente, e isso implica borrar as fronteiras entre “eu” e “outro”, reconhecer o bárbaro que há em cada um: não mais o outro não civilizado, desumanizado, mas o espelho da barbárie que constitui uma sociedade doente, para retomar Platão.

De acordo com Sontag (2003):

Mostrar um inferno não significa, está claro, dizer-nos algo sobre como retirar as pessoas do inferno, como amainar as chamas do inferno. Contudo, parece constituir um bem em si mesmo reconhecer, ampliar a consciência de quanto sofrimento causado pela crueldade humana existe no mundo que partilhamos com os outros. (SONTAG, 2003, p.48) .

## 7. ESTÉTICA, ANESTESIA, PÓS-FOTOGRAFIA

As palavras estética e anestesia compartilham a mesma raiz: *aisthesis*, percepção, sensibilidade. Já é bastante divulgada a ideia de que a super exposição às imagens da violência teria um efeito anestésico sobre o observador, que ficaria cada vez menos “impressionável” e menos reativo à violência. À ideia de anestesia podemos associar também a da amnésia, já que, no mundo das imagens atrozes, a insensibilidade relativa aos registros compartilhados na rede está ligada à impossibilidade de elaborar construções racionais em reação à barbárie. Quem não lembra, não reage. Além disso, já é senso comum dizer que vivemos sob uma “enxurrada”, ou uma “avalanche” de informações, e o uso de palavras que sugerem a ideia de fluxo intenso obviamente não é gratuito. Jacques Le Goff diz: o documento é um monumento, o produto de uma montagem, voluntária ou não, da sociedade que o produziu e das sucessivas épocas às quais sobreviveu. Os documentos da cultura (e da barbárie), no entanto, deixaram de pertencer aos grandes e concretos arquivos do passado para compor uma gigantesca massa de dados, um universo em constante fluxo e reconfiguração. E essa “torrente” afeta a forma como a memória é criada, processada, fixada.

O tema da memória na contemporaneidade digital é recorrente (e bastante associado ao tema da violência), reflexo do *boom* da memória do século 20 que agora se vê desmaterializada. Na era da memória como informação, a memória *rerum* experimental dá lugar a uma sobrecarga de memória *verborum* textual, agora escrita em código, diz Yayza Hernández. Aristóteles chamou de “estado de fluxo” aquele no qual a memória é incapaz de se imprimir, e Márcio Seligmann-Silva (2009) cita-o para sustentar que, paradoxalmente, sofremos concomitantemente de hiperamnésia e de amnésia. A memória demais leva também a um ‘apagamento’ da informação por impossibilidade de metabolização da mesma. Por fim, o teórico da imagem Hubertus von Amelunxen [S.d.] faz a pergunta que consideramos essencial para a reflexão proposta aqui:

Como a cultura ocidental, cuja tradição pictórica é baseada essencialmente em uma visão de mundo análoga/analógica, vai ser capaz de se referir, no futuro, a uma presença sumariamente numérica, estabelecida em imagens e escrita, sons e formas?  
(HUBERTUS VON AMELUNXEN, S.d.)

Quais os gestos criativos capazes de transformar em estético o anestésico? Como fixar a memória e assim reagir à barbárie? Se a arte luta contra o caos para torná-losensível, como disseram Deleuze e Guattari (1992), como então tornar sensível aquilo que parece nos encaminhar à insensibilidade?

O fotógrafo e pesquisador catalão Joan Fontcuberta (2014) propõe que, em um mundo saturado de imagens, sejam elas capturadas por câmeras fotográficas ou por aparelhos celulares e câmeras de vigilância, não vivemos mais no tempo da fotografia, mas na pós-fotografia, na qual todos produzem imagens espontaneamente como uma forma natural de se relacionar com os outros. A pós-fotografia seria, assim, uma nova linguagem universal que habita especialmente o ambiente virtual, da conectividade, onde todos são fotógrafos.

Imagens digitais como se fossem analógicas, interpretando-as como um quadro, um fluxo suave e contínuo que oculta os blocos de dados que compõem suas entranhas (estamos longe ainda de tornarmo-nos operadores da *Matrix*, que leem o mundo a partir da chuva digital de letras verdes). Entretanto, uma falha na transmissão desses blocos pode causar a interrupção daquela continuidade, fazendo com que a simulação analógica não permaneça mais secreta. Aquilo que, de outra forma, seria recebido passivamente—um vídeo, fotografia ou gravação musical—agora tosse uma inesperada bolha de distorção digital. Seja ela intencional ou acidental, a falha (ou *glitch*) tem a capacidade de desnudar as estruturas (eletrônicas, econômicas, políticas) que organizam e se impõem ao mundo. Na medida em que somos apresentados a uma infinita e amorfa coleção de pacotes de dados, a poética, a estética e a ética voltem-se também para a discussão e a problematização dessas estruturas. Na falha reside uma potência poética (e política) de atuação.

Geoffrey Batchen (2000) afirma que toda a fotografia hoje gira em torno da reprodução e do consumo, do fluxo, das trocas, da manutenção e da perturbação de dados. Em seguida, conclui:

If it wants to be relevant to contemporary social life, it is within and across this stream of data that artwork must henceforth be undertaken. For it is here, here within the very grain of being, that political and cultural action of every kind must now locate itself.<sup>11</sup> (BATCHEN, 2000, p.179).

---

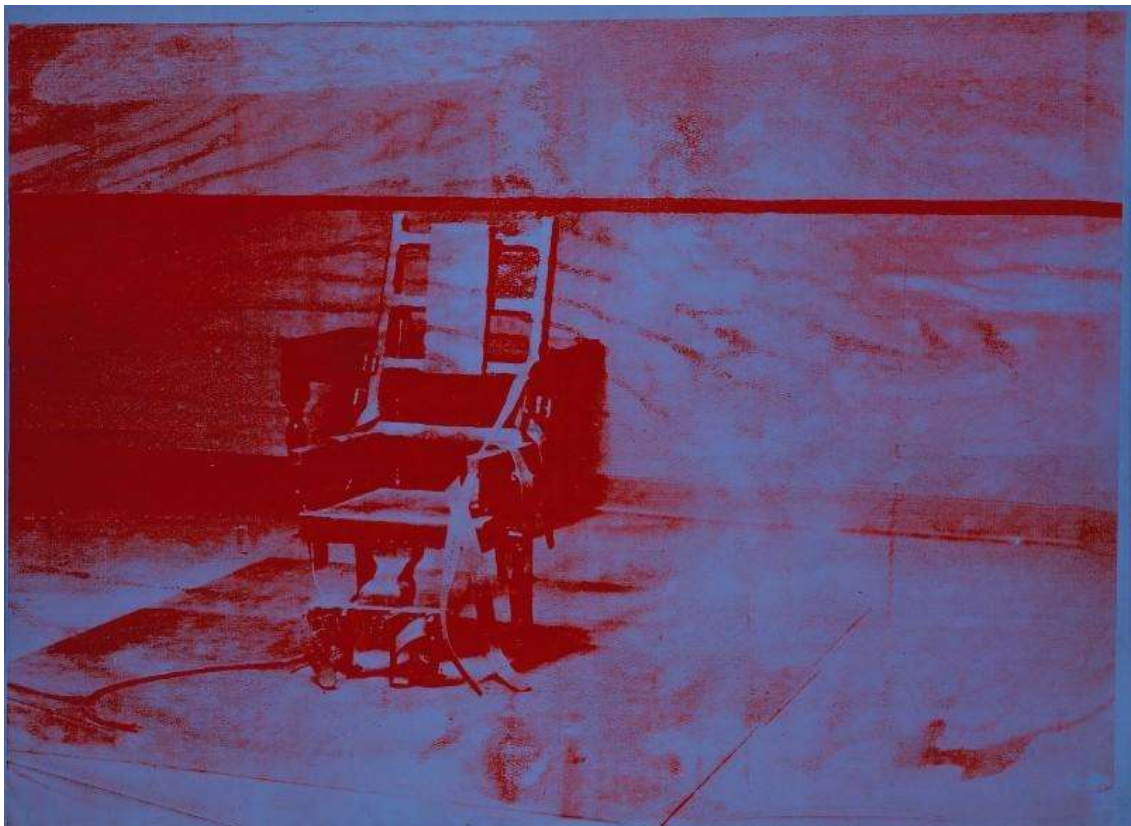
<sup>11</sup> Se quiser ser relevante para a vida social contemporânea, é dentro e através deste fluxo de dados que a obra de arte deve agora ser realizada. Pois é aqui, aqui dentro do próprio grão do ser, que a ação política e cultural de todo tipo deve agora se localizar.

Figura 22 – Postais para Charles Lynch.



Fonte: Postais para Charles Lynch, Garapa (2015).

Figura 23 – Electric Chair, Andy Warhol, 1962.



Fonte: Andy Warhol (1962).

Em 1962, Andy Warhol deu início a uma série de *silkscreens* em que se apropriava de fotografias de suicídios, tragédias aéreas e outras imagens da violência publicadas originalmente nas páginas dos jornais. Uma das séries mais conhecidas desse projeto, *Electric Chair*, traz a imagem de uma cadeira elétrica repetida múltiplas vezes. A série foi apresentada ao público pela primeira vez em 1963, o mesmo ano em que a penitenciária de Sing Sing, em Nova York, realizou as últimas duas execuções utilizando esse método. Warhol comentou em uma entrevista que, “quando você vê uma imagem horrível uma e outra vez, ela não tem qualquer efeito”, ecoando a sensação que temos hoje diante do fluxo de imagens atroztes ao qual estamos expostos. A serialização que Warhol imprime à violência cotidiana dos anos 1960 nos desperta para o que há por de trás daquelas imagens (Siegfried Kracauer afirmou certa vez que as fotografias nos protegem da realidade). *Electric Chair*, com sua cadeira impressa em múltiplas cores em cada uma das folhas da série, torna-se, assim, uma tentativa de exorcizar a imagem por meio da repetição.

Figura 24 – Electric Chair, Andy Warhol, 1962.



Fonte: Andy Warhol (1962)

“Postais para Charles Lynch” é um experimento visual que se deixa atravessar pelas influências citadas aqui e busca criar uma maneira de lidar com as imagens de atrocidade que colecionamos durante os meses de pesquisa. Como afirma Juan Fontcuberta (2014),

George Eastman cunhou o slogan popular que levou a Kodak para o topo da indústria fotográfica (“Você aperta o botão, nós fazemos o resto!”); hoje nos damos conta de que o importante não é quem aperta o botão e sim quem faz todo o resto: quem põe o conceito e gere a vida da imagem. (FONTCUBERTA, 2014, p.82).

Ou seja, mais do que a imagem em si, o que se preserva no corte artístico e o que se impõe sobre a efemeridade da vida contemporânea é o gesto. Imagem-gesto-reação.

Finalmente, a tentativa do Coletivo Garapa ao realizar Postais para Charles Lynch é justamente o encontro desse gesto. De certa forma, mais uma vez ressoamos o elemento ativista que existia em projetos como Morar e A Margem. Propomo-nos produzir um trabalho de arte a partir da compilação de *frames* de imagens violentas, criando ruídos que distorcem e suprimem parte de seu conteúdo, mas mantêm sua natureza aterrorizante, no intuito de reverberar uma discussão sobre acontecimentos que desde o século 19 são chamados de “linchamentos”. Acontecimentos que não são crimes, pois a lei brasileira não os tipifica. Acontecimentos que têm como vítimas, quase exclusivamente, jovens negros e pobres das periferias brasileiras. Fomos atravessados pela mesma fascinação incômoda que faz com que as imagens desses acontecimentos circulem de maneira única pelos meios de comunicação (no passado via postais, hoje pela Internet). Deixamo-nos perseguir por tais imagens e, de certo modo, permitimos que elas continuassem a circular mas, dessa vez, provocando uma reflexão em nossa audiência.

Mais perguntas do que respostas foram geradas nesse processo, como não poderia deixar de ser. A reflexão sobre a barbárie e a necessidade de testemunha-la nos parece uma discussão distante de um ponto final. De todo modo, o trabalho e seus desdobramentos transformam-se em uma ferramenta com potencial de gerar (e incorporar) debates que são, na nossa opinião, fundamentais para o público em geral, e para pesquisadores da área.

## **8. DESDOBRAMENTOS E REFLEXÕES SOBRE POSTAIS PARA CHARLES LYNCH (UMA CONCLUSÃO?)**

Certa vez Patricio Guzmán afirmou que o documentarista deve filmar tudo que não pode ser esquecido, e que dessa forma criam-se ferramentas para revelar o futuro. Guzmán propõe uma exploração arqueológica e etnográfica de seu território, em geral a história recente de seu próprio país. Ele defende que, desse modo, a história tem potencial de se transformar em um gigantesco panorama acessível a todas as audiências. É verdade, todavia, que as audiências do estilo documental são limitadas. O público desse tipo de produção cultural é pequeno se comparado a outros do setor. Se, por um lado isso limita o alcance e distribuição dos trabalhos e gera uma dependência de fomento público no setor, por outro mantém a emancipação do estilo de qualquer necessidade mercadológica.

“Postais para Charles Lynch” se encaixa nessa categoria: é um projeto que visa a divulgação cultural de um tema que, como alerta Guzmán, não pode ser esquecido ou ignorado. Mas tampouco é um tema de fácil tratamento, do tipo que gera engajamento de audiência automaticamente. Apesar de lidar com o impulso humano de ver imagens de sofrimento (e talvez o risco para o produtor seja justamente cair na tentação de explorar tal impulso), o projeto clama por acompanhamento cuidadoso em cada uma de suas etapas de produção e, principalmente, na distribuição. Esse sempre foi um ponto de atenção para nós: como ativar a audiência responsavelmente e sem explorar as imagens a partir do impulso que elas causam?

A apresentação de “Postais para Charles Lynch” é elaborada a partir dessa problemática. O livro foi desenhado de modo a revelar e guardar em proporções calculadas. Ao mesmo tempo em que as imagens de violência recebem uma camada de informação digital que as altera, seu conteúdo mantém-se preservado. O livro constitui-se de uma caixa de aço escovado, com solda aparente e sem pintura. Uma costura com linha vermelha retém o conteúdo encadernado.

Figura 25 – Postais para Charles Lynch.



Fonte: Garapa (2015)

Uma janela na capa dá acesso à primeira imagem: a cabeça de um homem sendo pressionada contra o chão por uma mão, da qual o corpo está recortado da imagem. A textura de cor foi digitalmente alterada e o *frame* da imagem, cortado e descentralizado, como se duas versões da mesma fotografia estivessem sobrepostas. O leitor começa, então, um percurso sombrio por páginas que contém imagens de violência extrema em alguns casos e cenas indescritíveis –devido a interferência digital– em outros. Entre uma imagem e outra há páginas inteiras de códigos numéricos permeados por textos. Neles, há mensagens, em geral de aprovação aos atos de violência contidos nas páginas anteriores. Tais mensagens são comentários de espectadores deixados em vídeos de linchamento encontrados no *Youtube* –e outros sites. Tais comentários foram, posteriormente, utilizados por nós para corromper os arquivos de imagem e gerar interferência e defeito visual. Desse modo, dos vídeos foram extraídos frames e comentários de ódio, que, inseridos nos códigos das imagens, geram um *glitch*, uma interferência em sua estética e inteligibilidade.

Em seguida, o leitor encontra um novo caderno. É uma sequência de texto com o seguinte título: “Linchamento em Barra do Fogo”. Trata-se de um roteiro ficcional de linchamento, criado a partir de falas obtidas nos vídeos do *Youtube*. A formatação do texto remete deliberadamente àquela utilizada em roteiros cinematográficos e televisivos, deixando óbvia a referência.

Figura 26 – Postais para Charles Lynch.



Fonte: Garapa (2015).

Há ainda uma última seção no livro. Ela se inicia com mais um pequeno caderno de texto, dessa vez de folhas negras, que ocupam somente metade do tamanho das páginas anteriores. Trata-se de um índice com informações sobre todos os vídeos utilizados no projeto. A seguir, há um compartimento contendo uma fita LTO na qual foram gravados os vídeos referidos no índice. Ali está a coleção do material utilizado no trabalho; todos os vídeos originais em sua integralidade.

A fita LTO é um sistema de armazenamento altamente estável, utilizado como repositório para dados digitais de grande volume (dados de imagem, em geral). O sistema é formulado de modo a manter arquivos guardados por longos períodos de tempo, preservando seu conteúdo, mas dificultando o acesso. Para ler dados guardados em sistema LTO, o usuário

precisa, primeiramente, exportá-los para outro sistema de leitura e, somente então, acessá-los. Isso reforça a intenção de revelar e guardar em medida calculada. Não há como acessar o conteúdo da fita LTO, a não ser que tenha acesso a um equipamento específico. Desse modo, assegura-se a existência do arquivo, mas coloca-se um obstáculo que evita sua banalização.

Figura 27 – Postais para Charles Lynch.



Fonte: Garapa (2015).

Somente dois exemplares do livro foram produzidos no primeiro momento. Uma cópia ficou com o Coletivo Garapa e outra com o Instituto Moreira Salles.

Proponho, como encerramento dessa dissertação, uma análise da Exposição coletiva “CORPO A CORPO”, apresentada no IMS Paulista (Instituto Moreira Salles), em São Paulo, de setembro a dezembro de 2017. A exposição fez parte da programação de abertura do novo espaço do Instituto Moreira Salles (IMS). Nela, foram expostos trabalhos de 4 artistas individuais e dois Coletivos (ou grupos) ligados à imagem técnica e ao contexto social do Brasil contemporâneo: Bárbara Wagner, Jonathas de Andrade, Leticia Ramos, Sofia Borges e os coletivos Mídia Ninja e Garapa.

A maneira como formulamos essa apresentação, no caso de “Postais para Charles Lynch”, é o ponto culminante dos nossos questionamentos enquanto produtores de narrativas. Logo, é nesse momento que as reflexões apresentadas ao longo dessa dissertação vêm à tona na prática, tornando possível uma análise sobre nosso fazer documental/artístico.

Quais os gestos criativos capazes de transformar em estético o anestésico? Como fixar a memória e assim reagir à barbárie? Se a arte luta contra o caos para torná-lo sensível, como disseram Deleuze e Guattari (1992), como então tornar sensível aquilo que parece nos encaminhar à insensibilidade?

“Postais para Charles Lynch” é um livro-manifesto. Traz consigo as questões citadas acima e, sobretudo, a sugestão de *hackear* a apatia e entorpecimento causados pelas imagens de violência, especificamente aquelas de linchamentos. É um livro que contém um elemento de ativismo, no sentido de que se constituiu em um contexto que perpassa a criação artística, relacionando-se com o universo social no qual está inserido, gerando crítica e, possivelmente, ativação do público. Do mesmo modo, a produção do Coletivo Garapa reverbera nessa frequência. Desde Morar, passando por A Margem e outro projetos, a estrutura se repete: criação artística/documental engajada ao contexto social com motivação de transformação.

Thyago Nogueira, curador de “CORPO A CORPO”, definiu o recorte da exposição dessa maneira:

Os artistas foram convidados a pensar sobre o retrato, individual ou coletivo, e sobre como as imagens podem nos ajudar a enxergar os conflitos sociais que emergiram no Brasil nos últimos anos. O mote é o uso do corpo como um elemento de representação social e atuação política – seja pela presença física e simbólica nos espaços públicos, seja como o veículo condutor da câmera, seja como lugar de expressão da individualidade, que aproxima e separa os indivíduos. Ao refletir sobre a forma como produzimos e consumimos imagens, Corpo a Corpo nos faz encarar a distância entre quem somos e quem gostaríamos de ser, e mostra como clichês visuais podem ser um carimbo violento. (NOGUEIRA, 2017).

O “palco” para apresentação de “Postais para Charles Lynch” não poderia ser mais condizente com o trabalho em si. O Coletivo Garapa, desde sua criação, pousa seu olhar sobre questões da imagem referentes à representação social e atuação política. Em “Postais para Charles Lynch”, a questão da violência física também vem à tona. Mas, como tornar o trabalho visível a um público mais abrangente e, mais, como dialogar com as outras obras presentes em “CORPO A CORPO”?

Um ciclo de reuniões com os curadores definiu como seria a inserção de “Postais para Charles Lynch” em “CORPO A CORPO”. Percebemos, então, a limitação do livro em relação ao espaço de galeria. Afinal, todos os trabalhos apresentados na exposição teriam um

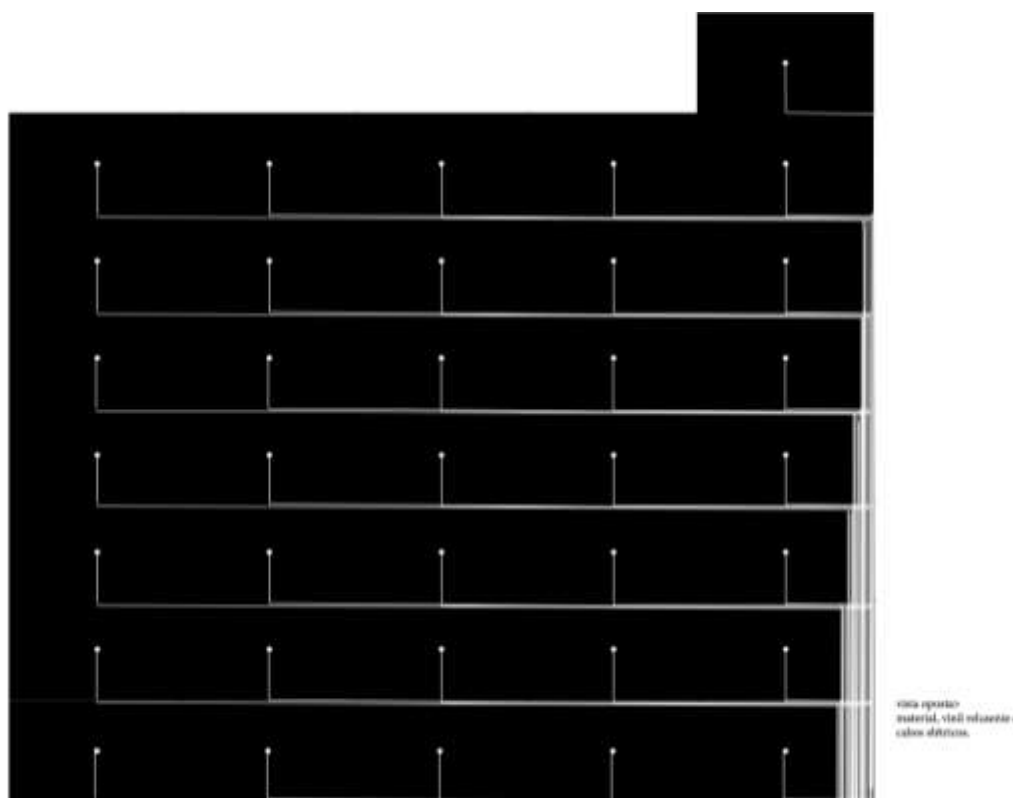
“corpo” maior do que Postais. Um cubo branco, com obras audiovisuais diversas, de volumes invariavelmente muito maiores do que o livro, talvez exigisse uma releitura da obra para melhor adequação ao espaço. Uma série de testes e experimentos foram, então, realizados. No croqui abaixo, por exemplo, experimentamos uma construção em formato de parede falsa, com cerca de 3 metros de altura. A parede seria iluminada por trás e as imagens impressas em material translúcido, criando um grande *backlight*. Nele, as imagens ganhariam escala e vividez. Além disso, um sistema de som no interior da parede reproduziria os ruídos dos vídeos utilizados na obra. Tal apresentação seria interessante do ponto de vista estético. O volume criado, a ocupação do espaço, a visibilidade, seriam todos pontos privilegiados por uma montagem como essa. Por outro lado, nos deparamos com uma questão sobre a natureza do trabalho: tal montagem desestabilizaria a equação entre mostrar e preservar da qual falamos acima. Seria, o escancaramento das imagens de violência, no intuito apenas de criar fluxo de visibilidade para a exposição.

Figura 28 – Postais para Charles Lynch, Exposição "CORPO A CORPO" (vista frontal)



Fonte: Garapa (2017).

Figura 29 – Postais para Charles Lynch, Exposição "CORPO A CORPO" (vista oposta).



Fonte: Garapa (2017)

Mais uma vez, lidávamos com a questão que já havia surgido tantas vezes desde o momento da concepção do trabalho: para quem e para que servem essas imagens? Nesse ponto, a questão se colocava em destaque, pois a maneira de apresentar o trabalho no espaço expositivo nos fazia lidar direta e praticamente com essas questões. Se optássemos por criar uma apresentação em escala do trabalho, colocaríamos o público em situação de embate direto com a violência, caindo novamente nas perguntas de Sontag que nunca pararam de ressoar em nossas cabeças. Se mantivéssemos o conteúdo das imagens contido dentro do livro, daríamos ao espectador o direito de lidar ou não com tais imagens. Teríamos, por outro lado, que aceitar a menor visibilidade do trabalho e a timidez de sua apresentação comparada à presença massiva das outras obras.

Decidimos, então, pelo segundo caminho, e mantivemos o livro como palco exclusivo de apresentação para “Postais para Charles Lynch” no espaço da galeria. Para suprir a deficiência de visibilidade do trabalho, propusemos, então, duas atividades que se somariam a apresentação do livro, estendendo a malha de reverberação do trabalho e criando desdobramentos do trabalho em si. Interessante apontar, nesse sentido, que o trabalho, desse

modo, não se encerra no livro, mas se confunde a partir desse momento com as atividades atreladas a ele.

As atividades foram: leituras dramáticas do roteiro de linchamento do livro e um *Workshop* aberto ao público em geral sobre violência e imagem.

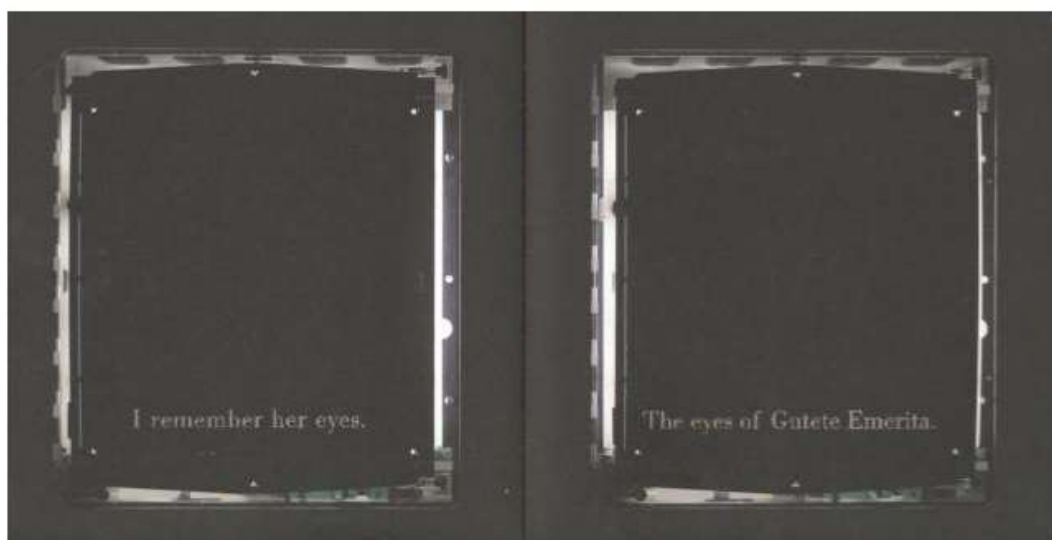
“Arquivo e barbárie” foi realizado de forma gratuita durante três dias, no IMS Paulista. Participaram da atividade 12 inscritos. O *workshop* propôs uma reflexão coletiva sobre imagem e violência, inspirada no trabalho “Postais para Charles Lynch”. Durante os encontros, propusemos três caminhos de reflexão:

- O que esconde uma imagem?;
- A imagem apesar da imagem. Representar o irrepresentável e;
- A imagem através da história. Montagem e narrativa.

Intercalando apresentação de referências visuais com exercícios práticos de análise de imagem, procuramos provocar os participantes a refletir sobre a representação da violência através da imagem em obras como: “Blow-up”, de Michelangelo Antonioni (1966), análises de imagem de Geoff Dyer, a performance “Fruto Estranho”, da artista Adelaide Ivanova (2017) e “The Rwanda Project” de Alfredo Jaar (1994-2000).

Foi o meu projeto mais difícil. É por isso que *The Rwanda Project* levou seis anos para ser realizado. Eu acabei fazendo vinte e uma peças nesses seis anos. Cada uma foi um exercício de representação. E – como posso dizer – todos falharam. Mas eu aprendi algo com cada um deles. E usei as lições de cada exercício no trabalho seguinte. (JAAR, [s.d]).

Figura 30 – The Rwanda Project, de Alfredo Jaar (1994-2000)



Fonte: JAAR, [s.d].

Leituras Performáticas do Roteiro “Linchamento em Barra do Fogo”, com Maria Carolina Oliveira, Carolina Nóbrega e Murilo Gaulês. Propusemos a três atores profissionais um processo de construção coletivo para a leitura interpretativa do roteiro contido no livro. A primeira parte do processo consistiu em um ciclo de reuniões e leitura do texto. Em seguida, fizemos exercícios de interpretação desse material. Pedimos, então, para que os atores nos oferecessem um *input* de como imaginavam uma interpretação do roteiro. Eles tiveram 2 semanas para ensaiar e apresentar uma proposta.

A proposta apresentada pelo grupo de atores foi, então, lapidada conjuntamente com os integrantes do Coletivo, e o resultado foi mostrado em três apresentações na galeria do IMS, no espaço da própria exposição.

Figura 31 – Convite para a "Leitura drámatica de Postais para Chaeles Lynch", Exposição "CORPO A CORPO".



Fonte: Garapa (2017)

As apresentações foram transmitidas *online* gerando, ao vivo, mais de 300 visualizações simultâneas. Foi a maior audiência conjunta recebida por “Postais para Charles Lynch”. Além disso, o público presente variou em cerca de 30 a 40 pessoas.

Figura 32 – Transmissão *online* da Leitura drâmática de Postais para Chaeles Lynch.



Fonte: Garapa (2017)

Iniciamos essa dissertação tateando o universo da produção documental e tentando entender sua natureza. Buscamos, no primeiro momento, mergulhar nas possibilidades desse campo e mapear interações com suas áreas de intersecção, as Artes Visuais e o Jornalismo. Constatamos que não há fácil definição para a prática que exercemos. Há, no entanto, uma série de diálogos possíveis entre a produção que realizamos e aquela de nossos pares. Eles também tateiam na escuridão, procurando por brechas e rachaduras pelas quais suas obras possam respirar.

Em seguida, refletimos sobre a produção do Coletivo Garapa e o desenvolvimento de nossa pesquisa e prática na última década. Levantamos muitas questões, encontramos algumas respostas. Como, então, pode a produção artística ser um espaço de reflexão e documentação de fenômenos que acontecem no universo do “real”? Acredito que, através da produção artística engajada, aquela que relaciona a prática artística com o ativismo, podemos encontrar um caminho no qual o fazer documental encontra tensão para criar narrativas que sejam relevantes em um cenário de crise de representação como o que vivemos hoje. Enquanto produtores de narrativas visuais, devemos colocar em diálogo a história da imagem técnica e suas tradições, com o novo contexto em que se insere a imagem a partir do avanço tecnológico exponencial no qual estamos inseridos.

A produção do Coletivo Garapa impulsiona-se justamente a partir dessas tensões. Acreditamos que narrativas visuais potentes encontram função pertinente nesse mundo em crise. Volto a Sontag para afirmar que o papel dessas imagens (histórias) é criar documentação e possibilidade de conhecimento para futuras gerações. Além disso, é também um impulso de reflexão sobre nossa crise. Passa, então, a ser secundário o vínculo dessas narrativas como fato em si, ou se a representação da informação tem espaço para a criação ficcional. É disso que se trata a poética da informação. Uma criação documental livre das estratégias convencionais do documentarismo, mas atrelada intrinsecamente à interpretação da história. Ela aceita a fragilidade do narrador, e supõe que os elementos de uma história são interpretados por quem a conta. A precisão rigorosa abre espaço para a interpretação poética e a consequente aceitação de que a fronteira entre fato e ficção é um território mais amplo do que imaginamos convencionalmente.

Todavia, inúmeras questões vêm à tona ao tratarmos da arte que lida com informação. Seu conteúdo não deve ser apenas reprodução da estética do jornalismo, por exemplo, pois não seria plausível substituímos o jornalismo com nossas narrativas. É necessário que encontremos a medida da crítica reflexiva sobre esse formato de serviço público (o jornalismo). Afinal, as artes tradicionalmente impulsionam a estética da cultura popular e do jornalismo e esse é o nosso objetivo enquanto produtores. Nossos trabalhos têm potencial de servir como alavanca para a produção de informação. Como vimos, os espaços de distribuição desse conteúdo também são parte do questionamento. Transformar espaços de distribuição de arte em espaços que mostram esse tipo de documentário implica em uma adequação do público, que nem sempre está disposto a lidar com essa natureza de conteúdo no espaço de museus e bienais. É necessário nos questionarmos sobre como provocar indivíduos a ver no museu um tipo de conteúdo similar àquele que está disponível nos canais de comunicação convencionais. Qual é a medida estética para a apresentação desse conteúdo? As narrativas visuais que envolvem arte e informação ocorrem grande risco de atingir um grupo extremamente reduzido de espectadores, sem perspectiva de expandi-lo. É necessário que, enquanto produtores, estejamos atentos à nossa audiência.

Apesar dessas limitações e questões, acredito que a produção artística na qual estamos inseridos tem poder de resistência e serve como potencializador de mudança. É no território da poesia e da criação que a ação transgressora e criativa se dá e, especificamente na arte que *hackeia* a informação, há potencial de desatar nós e romper com a estrutura que origina nosso próprio trabalho. A arte opera, então, como meio de rompimento com o *status quo* da notícia,

trazendo a estratégia dos meios de comunicação a uma desconstrução e consequente questionamento. Não se trata apenas de denunciar as mazelas da sociedade, mas, mais que isso, escancarar os absurdos e as atrocidades do ser humano, colocando-os em cheque.

No momento em que escrevo essas linhas, recebo um e-mail promocional do jornal americano “The New York Times”: *The truth has a voice*, diz o título. Me pergunto, então: há realmente uma voz para a verdade? Ou ainda, há diversas vozes para a verdade? Seria aceitável dizer que o Coletivo Garapa busca essa verdade tanto quanto o jornal NYT. Nós, todavia, aceitamos a complexidade da realidade e incorporamos suas nuances em nossas narrativas. E, se faltam respostas diretas a nossos questionamentos, há a busca por uma integração discursiva entre os campos da arte, da filosofia e da política, que constitui uma exploração profunda dos imaginários sociais e culturais do mundo em que habitamos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, Alice. **Sites of Transformation: Urban Space and Social Difference in Contemporary Brazilian Visual Culture**. Philosophy Clare College, Cambridge, 2013.
- BATCHEN, Geoffrey. **Each Wild Idea: Writing photography history**. [S.l.]: Cambridge: The MIT Press, 2000. Disponível em: <<https://jpgenrgb.files.wordpress.com/2017/07/batchen-each-wild-idea.pdf>>.
- BERG, Mariska Van den. **Redrawing the Boundaries**. Amsterdam: Valiz, books and cultural projects, 2009.
- CHIODETTO, Eder. *A Margem*. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <<http://ederchiodetto.com.br/margem-garapa-texto-do-curador/>>. 2013
- CRAMEROTTI, Alfredo. **Aesthetic Journalism**. Bristol, UK/ Chicago, USA: Intellect, 2009.
- DE BOTTON, Alain. **The News**. London: Penguin Books Ltd., 2014.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- FONTCUBERTA, Joan. **A Câmara de Pandora: fotografia depois da fotografia**. [S.l.]: Editorial Gustavo Gili, 2014.
- GARCIA, Daniela. **Mulher morta em linchamento é a 20ª vítima de “justiçamentos” só neste ano**. Correio Braziliense, 2014.
- JAAR, Alfredo. **The Rwanda Project**. Disponível em: <<http://www.alfredojaar.net/>>.
- JONSSON, Stefan. **Facts of Aesthetics and Fictions**. 2004, London: [s.n.], 2004. p. 57–68.
- LISSOVSKY, Maurício. *Desmonumentalizar a ditadura [parte 2]*. Disponível em: <<http://www.iconica.com.br/site/desmonumentalizar-a-ditadura-parte-2/>>.
- LISSOVSKY, Maurício. **Para onde foi a senzala? Revista ZUM**, 2015b. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-7/para-onde-foi-a-senzala/>>.
- MÖLLER, Frank. **Viewers as accomplices: associates in crime and guilt**. 2009, London: [s.n.], 2009. Disponível em: <[http://hyperart.com/lib/ph\\_after\\_ph.html](http://hyperart.com/lib/ph_after_ph.html)>.
- Medium. **Notas de um percurso pela barbárie**. Mal Secreto. Paulo Fehlauer, 2016. Disponível em: <<https://medium.com/mal-secreto/notas-de-um-percurso-pela-barb%C3%A1rie-5dfb35cc3929>>.
- NASH, Mark. **Reality in the Age of Aesthetics**. Frieze Magazine, 2008.
- NOGUEIRA, Thyago. **Exposição CORPO A CORPO a disputa das imagens, da fotografia à transmissão ao vivo**. Texto do Curador. Instituto Moreira Salles – IMS. 2017. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/09/12/sobre-corpo-a-corpo/>>.

Olhar Direto. **Linchamento em Guarujá traz à tona barbárie ocorrida em Matupá.** 2014. Disponível em: <http://www.olhardireto.com.br/noticias/exibir.asp?id=365875&noticia=linchamento-em-guaruja-traz-a-tona-barbarie-ocorrida-em-matupa><

OLIVEIRA, Danielle Rodrigues De. **O círculo da punição: O linchamento como cena de acusação e denúncia criminal.** DILEMAS — Revista de Estudos de Conflito e Controle Social, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** [S.l.]: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens.** [S.l.]: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **The Politics of aesthetics.** London: Continuum, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do Mal de Arquivo,** 2009.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. **Regarding The Torture Of Others.** The New York Times, New York, 23 maio 2004 Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html>>.

SPENCE, Louise; NAVARRO, Vinicius. **Crafting Truth: Documentary Form and Meaning.** New York: Rutgers University Press, 2011.

STEYERL, Hito. Documentary Uncertainty. **Re-visiones,** 2011. Disponível em: <<http://www.re-visiones.net/spip.php%3Farticle37.html>>.

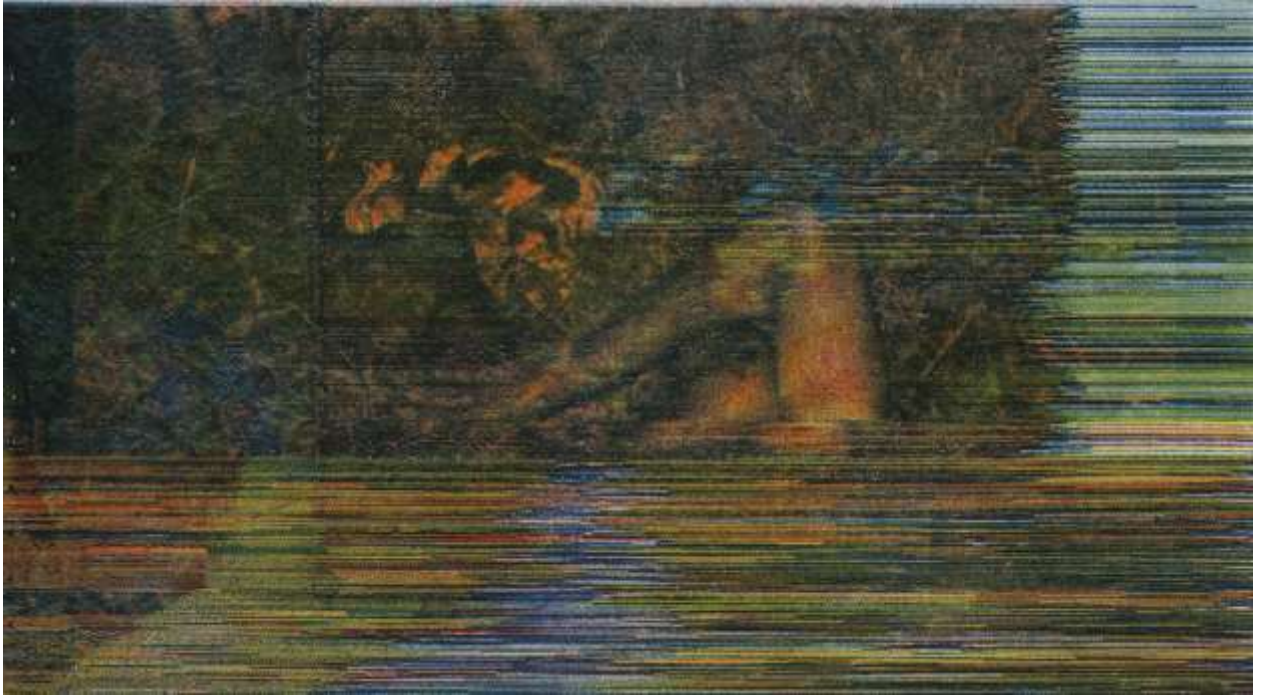
VILELA, Eugênia. **Silêncios tangíveis: corpo, resistência e testemunho nos espaços contemporâneos de abandono.** [S.l.]: Edições Afrontamento, 2010.

VON AMELUNXEN, Hubertus. **Photography After Photography, The terror of the body in digital space,** [S.l.] Disponível em: <<http://www.angelfire.com/pr/photoplay/Ajmelunxen.html>>

**ANEXOS****ANEXO A - POSTAIS PARA CHARLES LYNCH - GARAPA**





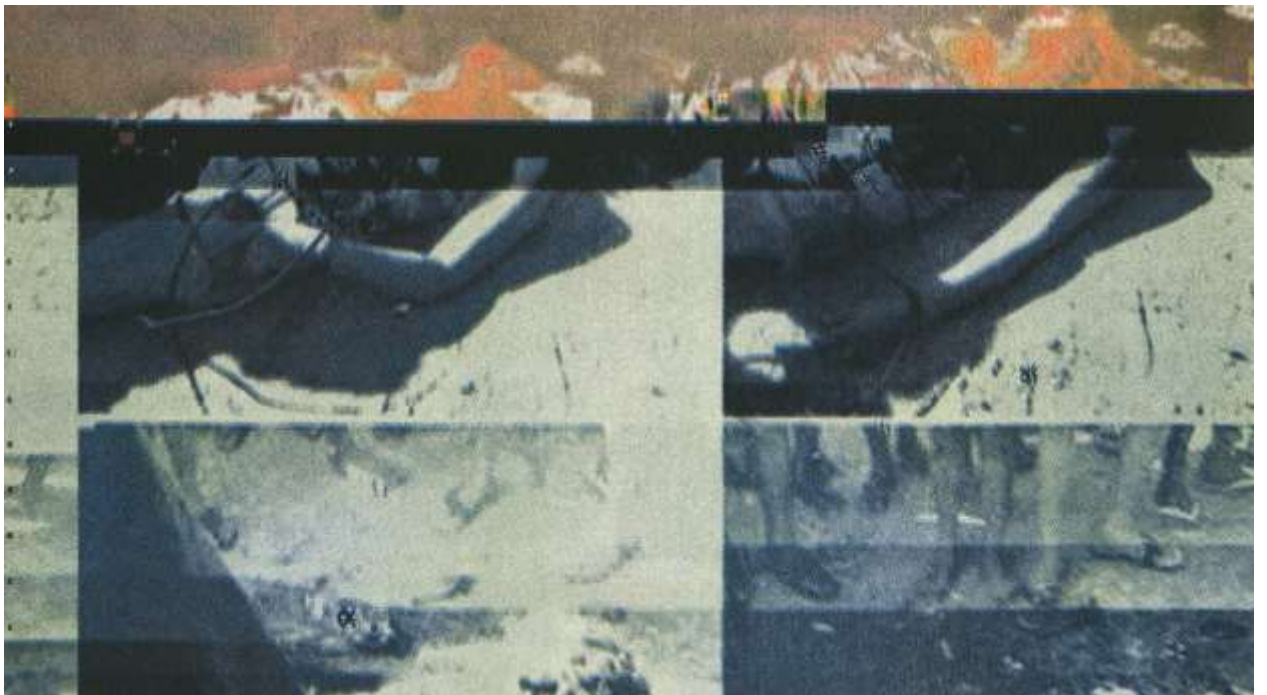


|    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 01 | 02 | 03 | 04 | 05 | 06 | 07 | 08 | 09 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 | 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 | 81 | 82 | 83 | 84 | 85 | 86 | 87 | 88 | 89 | 90 | 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | 96 | 97 | 98 | 99 | 00 |
| 01 | 02 | 03 | 04 | 05 | 06 | 07 | 08 | 09 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 | 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 | 81 | 82 | 83 | 84 | 85 | 86 | 87 | 88 | 89 | 90 | 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | 96 | 97 | 98 | 99 | 00 |
| 01 | 02 | 03 | 04 | 05 | 06 | 07 | 08 | 09 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 | 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 | 81 | 82 | 83 | 84 | 85 | 86 | 87 | 88 | 89 | 90 | 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | 96 | 97 | 98 | 99 | 00 |
| 01 | 02 | 03 | 04 | 05 | 06 | 07 | 08 | 09 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 | 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 | 81 | 82 | 83 | 84 | 85 | 86 | 87 | 88 | 89 | 90 | 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | 96 | 97 | 98 | 99 | 00 |
| 01 | 02 | 03 | 04 | 05 | 06 | 07 | 08 | 09 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 | 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 | 81 | 82 | 83 | 84 | 85 | 86 | 87 | 88 | 89 | 90 | 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | 96 | 97 | 98 | 99 | 00 |
| 01 | 02 | 03 | 04 | 05 | 06 | 07 | 08 | 09 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 | 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 | 8  |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |



[illegible]









[illegible]



[illegible]





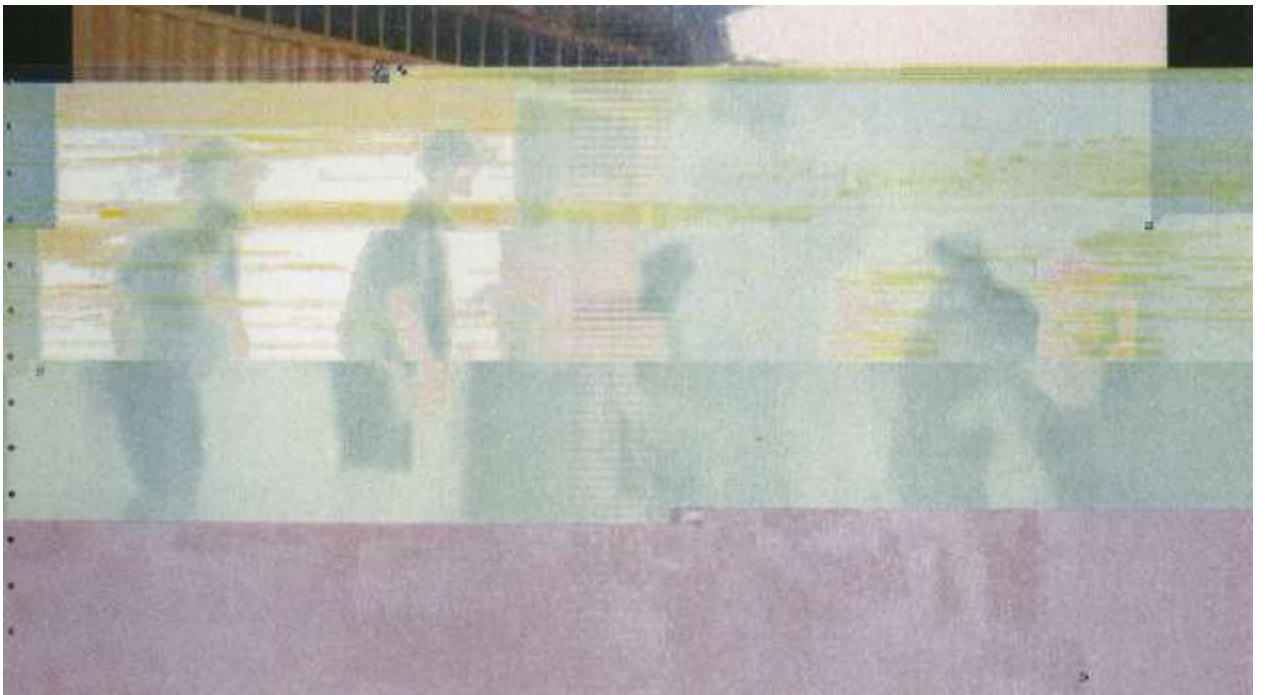
FF 20 00 FA 1E 05 FF 21 07 FF 22 08 FF 23 09 FF 24 0A FF 25 0B FF 26 0C FF 27 0D FF 28 0E FF 29 0F FF 30 10 FF 31 11 FF 32 12 FF 33 13 FF 34 14 FF 35 15 FF 36 16 FF 37 17 FF 38 18 FF 39 19 FF 40 1A FF 41 1B FF 42 1C FF 43 1D FF 44 1E FF 45 1F FF 46 20 FF 47 21 FF 48 22 FF 49 23 FF 50 24 FF 51 25 FF 52 26 FF 53 27 FF 54 28 FF 55 29 FF 56 2A FF 57 2B FF 58 2C FF 59 2D FF 60 2E FF 61 2F FF 62 30 FF 63 31 FF 64 32 FF 65 33 FF 66 34 FF 67 35 FF 68 36 FF 69 37 FF 70 38 FF 71 39 FF 72 3A FF 73 3B FF 74 3C FF 75 3D FF 76 3E FF 77 3F FF 78 40 FF 79 41 FF 80 42 FF 81 43 FF 82 44 FF 83 45 FF 84 46 FF 85 47 FF 86 48 FF 87 49 FF 88 4A FF 89 4B FF 90 4C FF 91 4D FF 92 4E FF 93 4F FF 94 50 FF 95 51 FF 96 52 FF 97 53 FF 98 54 FF 99 55 FF 100 56 FF 101 57 FF 102 58 FF 103 59 FF 104 5A FF 105 5B FF 106 5C FF 107 5D FF 108 5E FF 109 5F FF 110 60 FF 111 61 FF 112 62 FF 113 63 FF 114 64 FF 115 65 FF 116 66 FF 117 67 FF 118 68 FF 119 69 FF 120 6A FF 121 6B FF 122 6C FF 123 6D FF 124 6E FF 125 6F FF 126 70 FF 127 71 FF 128 72 FF 129 73 FF 130 74 FF 131 75 FF 132 76 FF 133 77 FF 134 78 FF 135 79 FF 136 7A FF 137 7B FF 138 7C FF 139 7D FF 140 7E FF 141 7F FF 142 80 FF 143 81 FF 144 82 FF 145 83 FF 146 84 FF 147 85 FF 148 86 FF 149 87 FF 150 88 FF 151 89 FF 152 8A FF 153 8B FF 154 8C FF 155 8D FF 156 8E FF 157 8F FF 158 90 FF 159 91 FF 160 92 FF 161 93 FF 162 94 FF 163 95 FF 164 96 FF 165 97 FF 166 98 FF 167 99 FF 168 9A FF 169 9B FF 170 9C FF 171 9D FF 172 9E FF 173 9F FF 174 100 FF 175 101 FF 176 102 FF 177 103 FF 178 104 FF 179 105 FF 180 106 FF 181 107 FF 182 108 FF 183 109 FF 184 10A FF 185 10B FF 186 10C FF 187 10D FF 188 10E FF 189 10F FF 190 110 FF 191 111 FF 192 112 FF 193 113 FF 194 114 FF 195 115 FF 196 116 FF 197 117 FF 198 118 FF 199 119 FF 200 11A FF 201 11B FF 202 11C FF 203 11D FF 204 11E FF 205 11F FF 206 120 FF 207 121 FF 208 122 FF 209 123 FF 210 124 FF 211 125 FF 212 126 FF 213 127 FF 214 128 FF 215 129 FF 216 12A FF 217 12B FF 218 12C FF 219 12D FF 220 12E FF 221 12F FF 222 130 FF 223 131 FF 224 132 FF 225 133 FF 226 134 FF 227 135 FF 228 136 FF 229 137 FF 230 138 FF 231 139 FF 232 13A FF 233 13B FF 234 13C FF 235 13D FF 236 13E FF 237 13F FF 238 140 FF 239 141 FF 240 142 FF 241 143 FF 242 144 FF 243 145 FF 244 146 FF 245 147 FF 246 148 FF 247 149 FF 248 14A FF 249 14B FF 250 14C FF 251 14D FF 252 14E FF 253 14F FF 254 150 FF 255 151 FF 256 152 FF 257 153 FF 258 154 FF 259 155 FF 260 156 FF 261 157 FF 262 158 FF 263 159 FF 264 15A FF 265 15B FF 266 15C FF 267 15D FF 268 15E FF 269 15F FF 270 160 FF 271 161 FF 272 162 FF 273 163 FF 274 164 FF 275 165 FF 276 166 FF 277 167 FF 278 168 FF 279 169 FF 280 16A FF 281 16B FF 282 16C FF 283 16D FF 284 16E FF 285 16F FF 286 170 FF 287 171 FF 288 172 FF 289 173 FF 290 174 FF 291 175 FF 292 176 FF 293 177 FF 294 178 FF 295 179 FF 296 17A FF 297 17B FF 298 17C FF 299 17D FF 300 17E FF 301 17F FF 302 180 FF 303 181 FF 304 182 FF 305 183 FF 306 184 FF 307 185 FF 308 186 FF 309 187 FF 310 188 FF 311 189 FF 312 18A FF 313 18B FF 314 18C FF 315 18D FF 316 18E FF 317 18F FF 318 190 FF 319 191 FF 320 192 FF 321 193 FF 322 194 FF 323 195 FF 324 196 FF 325 197 FF 326 198 FF 327 199 FF 328 19A FF 329 19B FF 330 19C FF 331 19D FF 332 19E FF 333 19F FF 334 200 FF 335 201 FF 336 202 FF 337 203 FF 338 204 FF 339 205 FF 340 206 FF 341 207 FF 342 208 FF 343 209 FF 344 20A FF 345 20B FF 346 20C FF 347 20D FF 348 20E FF 349 20F FF 350 210 FF 351 211 FF 352 212 FF 353 213 FF 354 214 FF 355 215 FF 356 216 FF 357 217 FF 358 218 FF 359 219 FF 360 21A FF 361 21B FF 362 21C FF 363 21D FF 364 21E FF 365 21F FF 366 220 FF 367 221 FF 368 222 FF 369 223 FF 370 224 FF 371 225 FF 372 226 FF 373 227 FF 374 228 FF 375 229 FF 376 22A FF 377 22B FF 378 22C FF 379 22D FF 380 22E FF 381 22F FF 382 230 FF 383 231 FF 384 232 FF 385 233 FF 386 234 FF 387 235 FF 388 236 FF 389 237 FF 390 238 FF 391 239 FF 392 23A FF 393 23B FF 394 23C FF 395 23D FF 396 23E FF 397 23F FF 398 240 FF 399 241 FF 400 242 FF 401 243 FF 402 244 FF 403 245 FF 404 246 FF 405 247 FF 406 248 FF 407 249 FF 408 24A FF 409 24B FF 410 24C FF 411 24D FF 412 24E FF 413 24F FF 414 250 FF 415 251 FF 416 252 FF 417 253 FF 418 254 FF 419 255 FF 420 256 FF 421 257 FF 422 258 FF 423 259 FF 424 25A FF 425 25B FF 426 25C FF 427 25D FF 428 25E FF 429 25F FF 430 260 FF 431 261 FF 432 262 FF 433 263 FF 434 264 FF 435 265 FF 436 266 FF 437 267 FF 438 268 FF 439 269 FF 440 26A FF 441 26B FF 442 26C FF 443 26D FF 444 26E FF 445 26F FF 446 270 FF 447 271 FF 448 272 FF 449 273 FF 450 274 FF 451 275 FF 452 276 FF 453 277 FF 454 278 FF 455 279 FF 456 27A FF 457 27B FF 458 27C FF 459 27D FF 460 27E FF 461 27F FF 462 280 FF 463 281 FF 464 282 FF 465 283 FF 466 284 FF 467 285 FF 468 286 FF 469 287 FF 470 288 FF 471 289 FF 472 28A FF 473 28B FF 474 28C FF 475 28D FF 476 28E FF 477 28F FF 478 290 FF 479 291 FF 480 292 FF 481 293 FF 482 294 FF 483 295 FF 484 296 FF 485 297 FF 486 298 FF 487 299 FF 488 29A FF 489 29B FF 490 29C FF 491 29D FF 492 29E FF 493 29F FF 494 300 FF 495 301 FF 496 302 FF 497 303 FF 498 304 FF 499 305 FF 500 306 FF 501 307 FF 502 308 FF 503 309 FF 504 30A FF 505 30B FF 506 30C FF 507 30D FF 508 30E FF 509 30F FF 510 310 FF 511 311 FF 512 312 FF 513 313 FF 514 314 FF 515 315 FF 516 316 FF 517 317 FF 518 318 FF 519 319 FF 520 31A FF 521 31B FF 522 31C FF 523 31D FF 524 31E FF 525 31F FF 526 320 FF 527 321 FF 528 322 FF 529 323 FF 530 324 FF 531 325 FF 532 326 FF 533 327 FF 534 328 FF 535 329 FF 536 32A FF 537 32B FF 538 32C FF 539 32D FF 540 32E FF 541 32F FF 542 330 FF 543 331 FF 544 332 FF 545 333 FF 546 334 FF 547 335 FF 548 336 FF 549 337 FF 550 338 FF 551 339 FF 552 33A FF 553 33B FF 554 33C FF 555 33D FF 556 33E FF 557 33F FF 558 340 FF 559 341 FF 560 342 FF 561 343 FF 562 344 FF 563 345 FF 564 346 FF 565 347 FF 566 348 FF 567 349 FF 568 34A FF 569 34B FF 570 34C FF 571 34D FF 572 34E FF 573 34F FF 574 350 FF 575 351 FF 576 352 FF 577 353 FF 578 354 FF 579 355 FF 580 356 FF 581 357 FF 582 358 FF 583 359 FF 584 35A FF 585 35B FF 586 35C FF 587 35D FF 588 35E FF 589 35F FF 590 360 FF 591 361 FF 592 362 FF 593 363 FF 594 364 FF 595 365 FF 596 366 FF 597 367 FF 598 368 FF 599 369 FF 600 36A FF 601 36B FF 602 36C FF 603 36D FF 604 36E FF 605 36F FF 606 370 FF 607 371 FF 608 372 FF 609 373 FF 610 374 FF 611 375 FF 612 376 FF 613 377 FF 614 378 FF 615 379 FF 616 37A FF 617 37B FF 618 37C FF 619 37D FF 620 37E FF 621 37F FF 622 380 FF 623 381 FF 624 382 FF 625 383 FF 626 384 FF 627 385 FF 628 386 FF 629 387 FF 630 388 FF 631 389 FF 632 38A FF 633 38B FF 634 38C FF 635 38D FF 636 38E FF 637 38F FF 638 390 FF 639 391 FF 640 392 FF 641 393 FF 642 394 FF 643 395 FF 644 396 FF 645 397 FF 646 398 FF 647 399 FF 648 39A FF 649 39B FF 650 39C FF 651 39D FF 652 39E FF 653 39F FF 654 400 FF 655 401 FF 656 402 FF 657 403 FF 658 404 FF 659 405 FF 660 406 FF 661 407 FF 662 408 FF 663 409 FF 664 40A FF 665 40B FF 666 40C FF 667 40D FF 668 40E FF 669 40F FF 670 410 FF 671 411 FF 672 412 FF 673 413 FF 674 414 FF 675 415 FF 676 416 FF 677 417 FF 678 418 FF 679 419 FF 680 41A FF 681 41B FF 682 41C FF 683 41D FF 684 41E FF 685 41F FF 686 420 FF 687 421 FF 688 422 FF 689 423 FF 690 424 FF 691 425 FF 692 426 FF 693 427 FF 694 428 FF 695 429 FF 696 42A FF 697 42B FF 698 42C FF 699 42D FF 700 42E FF 701 42F FF 702 430 FF 703 431 FF 704 432 FF 705 433 FF 706 434 FF 707 435 FF 708 436 FF 709 437 FF 710 438 FF 711 439 FF 712 43A FF 713 43B FF 714 43C FF 715 43D FF 716 43E FF 717 43F FF 718 440 FF 719 441 FF 720 442 FF 721 443 FF 722 444 FF 723 445 FF 724 446 FF 725 447 FF 726 448 FF 727 449 FF 728 44A FF 729 44B FF 730 44C FF 731 44D FF 732 44E FF 733 44F FF 734 450 FF 735 451 FF 736 452 FF 737 453 FF 738 454 FF 739 455 FF 740 456 FF 741 457 FF 742 458 FF 743 459 FF 744 45A FF 745 45B FF 746 45C FF 747 45D FF 748 45E FF 749 45F FF 750 460 FF 751 461 FF 752 462 FF 753 463 FF 754 464 FF 755 465 FF 756 466 FF 757 467 FF 758 468 FF 759 469 FF 760 46A FF 761 46B FF 762 46C FF 763 46D FF 764 46E FF 765 46F FF 766 470 FF 767 471 FF 768 472 FF 769 473 FF 770 474 FF 771 475 FF 772 476 FF 773 477 FF 774 478 FF 775 479 FF 776 47A FF 777 47B FF 778 47C FF 779 47D FF 780 47E FF 781 47F FF 782 480 FF 783 481 FF 784 482 FF 785 483 FF 786 484 FF 787 485 FF 788 486 FF 789 487 FF 790 488 FF 791 489 FF 792 48A FF 793 48B FF 794 48C FF 795 48D FF 796 48E FF 797 48F FF 798 490 FF 799 491 FF 800 492 FF 801 493 FF 802 494 FF 803 495 FF 804 496 FF 805 497 FF 806 498 FF 807 499 FF 808 49A FF 809 49B FF 810 49C FF 811 49D FF 812 49E FF 813 49F FF 814 500 FF 815 501 FF 816 502 FF 817 503 FF 818 504 FF 819 505 FF 820 506 FF 821 507 FF 822 508 FF 823 509 FF 824 50A FF 825 50B FF 826 50C FF 827 50D FF 828 50E FF 829 50F FF 830 510 FF 831 511 FF 832 512 FF 833 513 FF 834 514 FF 835 515 FF 836 516 FF 837 517 FF 838 518 FF 839 519 FF 840 51A FF 841 51B FF 842 51C FF 843 51D FF 844 51E FF 845 51F FF 846 520 FF 847 521 FF 848 522 FF 849 523 FF 850 524 FF 851 525 FF 852 526 FF 853 527 FF 854 528 FF 855 529 FF 856 52A FF 857 52B FF 858 52C FF 859 52D FF 860 52E FF 861 52F FF 862 530 FF 863 531 FF 864 532 FF 865 533 FF 866 534 FF 867 535 FF 868 536 FF 869 537 FF 870 538 FF 871 539 FF 872 53A FF 873 53B FF 874 53C FF 875 53D FF 876 53E FF 877 53F FF 878 540 FF 879 541 FF 880 542 FF 881 543 FF 882 544 FF 883 545 FF 884 546 FF 885 547 FF 886 548 FF 887 549 FF 888 54A FF 889 54B FF 890 54C FF 891 54D FF 892 54E FF 893 54F FF 894 550 FF 895 551 FF 896 552 FF 897 553 FF 898 554 FF 899 555 FF 900 556 FF 901 557 FF 902 558 FF 903 559 FF 904 55A FF 905 55B FF 906 55C FF 907 55D FF 908 55E FF 909 55F FF 910 560 FF 911 561 FF 912 562 FF 913 563 FF 914 564 FF 915 565 FF 916 566 FF 917 567 FF 918 568 FF 919 569 FF 920 56A FF 921 56B FF 922 56C FF 923 56D FF 924 56E FF 925 56F FF 926 560 FF 927 561 FF 928 562 FF 929 563 FF 930 564 FF 931 565 FF 932 566 FF 933 567 FF 934 568 FF 935 569 FF 936 56A FF 937 56B FF 938 56C FF 939 56D FF 940 56E FF 941 56F FF 942 560 FF 943 561 FF 944 562 FF 945 563 FF 946 564 FF 947 565 FF 948 566 FF 949 567 FF 950 568 FF 951 569 FF 952 56A FF 953 56B FF 954 56C FF 955 56D FF 956 56E FF 957 56F FF 958 560 FF 959 561 FF 960 562 FF 961 563 FF 962 564 FF 963 565 FF 964 566 FF 965 567 FF 966 568 FF 967 569 FF 968 56A FF 969 56B FF 970 56C FF 971 56D FF 972 56E FF 973 56F FF 974 560 FF 975 561 FF 976 562 FF 977 563 FF 978 564 FF 979 565 FF 980 566 FF 981 567 FF 982 568 FF 983 569 FF 984 56A FF 985 56B FF 986 56C FF 987 56D FF 988 56E FF 989 56F FF 990 560 FF 991 561 FF 992 562 FF 993 563 FF 994 564 FF 995 565 FF 996 566 FF 997 567 FF 998 568 FF 999 569 FF 1000 56A FF 1001 56B FF 1002 56C FF 1003 56D FF 1004 56E FF 1005 56F FF 1006 560 FF 1007 561 FF 1008 562 FF 1009 563 FF 1010 564 FF 1011 565 FF 1012 566 FF 1013 567 FF 1014 568 FF 1015 569 FF 1016 56A FF 1017 56B FF 1018 56C FF 1019 56D FF 1020 56E FF 1021 56F FF 1022 560 FF 1023 561 FF 1024 562 FF 1025 563 FF 1026 564 FF 1027 565 FF 1028 566 FF 1029 567 FF 1030 568 FF 1031 569 FF 1032 56A FF 1033 56B FF 1034 56C FF 1035 56D FF 1036 56E FF 1037 56F FF 1038 560 FF 1039 561 FF 1040 562 FF 1041 563 FF 1042 564 FF 1043 565 FF 1044 566 FF 1045 567 FF 1046 568 FF 1047 569 FF 1048 56A FF 1049 56B FF 1050 56C FF 1051 56D FF 1052 56E FF 1053 56F FF 1054 560 FF 1055 561 FF 1056 562 FF 1057 563 FF 1058 564 FF 1059 565 FF 1060 566 FF 1061 567 FF 1062 568 FF 1063 569 FF 1064 56A FF 1065 56B FF 1066 56C FF 1067 56D FF 1068 56E FF 1069 56F FF 1070 560 FF 1071 561 FF 1072 562 FF 1073 563 FF 1074 564 FF 1075 565 FF 1076 566 FF 1077 567 FF 1078 568 FF 1079 569 FF 1080 56A FF 1081 56B FF 1082 56C FF 1083 56D FF 1084 56E FF 1085 56F FF 1086 560 FF 1087 561 FF 1088 562 FF 1089 563 FF 1090 564 FF 1091 565 FF 1092 566 FF 1093 567 FF 1094 568 FF 1095 569 FF 1096 56A FF 1097 56B FF 1098 56C FF 1099 56D FF 1100 56E FF 1101 56F FF 1102 560 FF 1103 561 FF 1104 562 FF 1105 563 FF 1106 564 FF 1107 565 FF 1108 566 FF 1109 567 FF 1110 568 FF 1111 569 FF 1112 56A FF 1113 56B FF 1114 56C FF 1115 56D FF 1116 56E FF 1117 56F FF 1118 560 FF 1119 561 FF 1120 562 FF 1121 563 FF 1122 564 FF 1123 565 FF 1124 566 FF 1125 567 FF 1126 568 FF 1127 569 FF 1128 56A FF 1129 56B FF 1130 56C FF 1131 56D FF 1132 56E FF 1133 56F FF 1134 560 FF 1135 561 FF 1136 562 FF 1137 563 FF 1138 564 FF 1139 565 FF 1140 566 FF 1141 567 FF 1142 568 FF 1143 569 FF 1144 56A FF 1145 56B FF 1146 56C FF 1147 56D FF 1148 56E FF 1149 56F FF 1150 560 FF 1151 561 FF 1152 562 FF 1153 563 FF 1154 564 FF 1155 565 FF 1156 566 FF 1157 567 FF 1158 568 FF 1159 569 FF 1160 56A FF 1161 56B FF 1162 56C FF 1163 56D FF 1164 56E FF 1165 56F FF 1166 560 FF 1167 561 FF 1168 562 FF 1169 563 FF 1170 564 FF 1171 565 FF 1172 566 FF 1173 567 FF 1174 568 FF 1175 569 FF 1176 56A FF 1177 56B FF 1178 56C FF 1179 56D FF 1180 56E FF 1181 56F FF 1182 560 FF 1183 561 FF 1184 562 FF 1185 563 FF 1186 564 FF 1187 565 FF 1188 566 FF 1189 567 FF 1190 568 FF 1191 569 FF 1192 56A FF 1193 56B FF 1194 56C FF 1195 56D FF 1196 56E FF 1197 56F FF 1198 560 FF 1199 561 FF 1200 562 FF 1201 563 FF 1202 564 FF 1203 565 FF 1204 566 FF 1205 567 FF 1206 568 FF 1207 569 FF 1208 56A FF 1209 56B FF 1210 56C FF 1211 56D FF 1212 56E FF 1213 56F FF 1214 560 FF 1215 561 FF 1216 562 FF 1217 563 FF 1218 564 FF 1219 565 FF 1220 566 FF 1221 567 FF 1222 568 FF 1223 569 FF 1224 56A FF 1225 56B FF 1226 56C FF 1227 56D FF 1228 56E FF 1229 56F FF 1230 560 FF 1231 561 FF 1232 562 FF 1233 563 FF 1234 564 FF 1235 565 FF 1236 566 FF 1237 567 FF 1238 568 FF 1239 569 FF 1240 56A FF 1241 56B FF 1242 56C FF 1243 56D FF 1244 56E FF 1245 56F FF 1246 560 FF 1247 561 FF 1248 562 FF 1249 563 FF 1250 564 FF 1251 565 FF 1252 566 FF 1253 567 FF 1254 568 FF 1255 569 FF 1256 56A FF 1257 56B FF 1258 56C FF 1259 56D FF 1260 56E FF 1261 56F FF 1262 560 FF 1263 561 FF 1264 562 FF 1265 563 FF 1266 564 FF 1267 565 FF 1268 566 FF 1269 567 FF 1270 568 FF 1271 569 FF 1272 56A FF 1273 56B FF 1274 56C FF 1275 56D FF 1276 56E FF 1277 56F FF 1278 560 FF 1279 561 FF 1280 562 FF 1281 563 FF 1282 564 FF 1283 565 FF 1284 566 FF 1285 567 FF 1286 568 FF 1287 569 FF 1288 56A FF 1289 56B FF 1290 56C FF 1291 56D FF 1292 56E FF 1293 56F FF 1294 560 FF 1295 561 FF 1296 562 FF 1297 563 FF 1298 564 FF 1299 565 FF 1300 566 FF 1301 567 FF 1302 568 FF 1303 569 FF 1304 56A FF 1305 56B FF 1306 56C FF 1307 56D FF 1308 56E FF 1309 56F FF 1310 560 FF 1311 561 FF 1312 562 FF 1313 563 FF 1314 564 FF 1315 565 FF 1316 566 FF 1317 567 FF 1318 568 FF 1319 569 FF 1320 56A FF 1321 56B FF 1322 56C FF 1323 56D FF 1324 56E FF 1325 56F FF 1326 560 FF 1327 561 FF 1328 562 FF 1329 563 FF 1330 564 FF 1331 565 FF 1332 566 FF 1333 567 FF 1334 568 FF 1335 569 FF 1336 56A FF 1337 56B FF 1338 56C FF 1339 56D FF 1340 56E FF 1341 56F FF 1342 560 FF 1343 561 FF 1344 562 FF 1345 563 FF 1346 564 FF 1347 565 FF 1348 566 FF 1349 567 FF 1350 568 FF 1351 569 FF 1352 56A FF 1353 56B FF 1354 56C FF 1355 56D FF 1356 56E FF 1357 56F FF 1358 560 FF 1359 561 FF 1360 562 FF 1361 563 FF 1362 564 FF 1363 565 FF 1364 566



[illegible]

|    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 01 | 02 | 03 | 04 | 05 | 06 | 07 | 08 | 09 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 | 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 | 81 | 82 | 83 | 84 | 85 | 86 | 87 | 88 | 89 | 90 | 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | 96 | 97 | 98 | 99 | 00 |
| 01 | 02 | 03 | 04 | 05 | 06 | 07 | 08 | 09 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 | 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 | 81 | 82 | 83 | 84 | 85 | 86 | 87 | 88 | 89 | 90 | 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | 96 | 97 | 98 | 99 | 00 |
| 01 | 02 | 03 | 04 | 05 | 06 | 07 | 08 | 09 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 | 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 | 81 | 82 | 83 | 84 | 85 | 86 | 87 | 88 | 89 | 90 | 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | 96 | 97 | 98 | 99 | 00 |
| 01 | 02 | 03 | 04 | 05 | 06 | 07 | 08 | 09 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 | 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 | 81 | 82 | 83 | 84 | 85 | 86 | 87 | 88 | 89 | 90 | 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | 96 | 97 | 98 | 99 | 00 |
| 01 | 02 | 03 | 04 | 05 | 06 | 07 | 08 | 09 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 | 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 | 81 | 82 | 83 | 84 | 85 | 86 | 87 | 88 | 89 | 90 | 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | 96 | 97 | 98 | 99 | 00 |
| 01 | 02 | 03 | 04 | 05 | 06 | 07 | 08 | 09 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 | 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 | 8  |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |













linchamento em Barra do Fogo  
vídeo. 5'32"

---

FADE IN

CENA 01 - RUA NA PERIFERIA DE BARRA DO FOGO - EXT/DIA

Imagens de uma rua de terra batida, com casas pequenas e esparsas, a maioria sem reboco. Uma multidão se aglomera desorganizadamente. A imagem é gravada em primeira pessoa, por uma câmera de celular, que avança instável pela rua. O CÂMERA acompanha o grupo, que se aproxima de uma casa de pau a pique à esquerda do quadro. Ouve-se muitas vozes, que se misturam em um ruído indiscernível.

Em frente à casa, populares detêm o LINCHADO. O homem é negro, baixo, tem entre 20 e 25 anos, veste calça rasgada e camiseta branca com listras verticais pretas, como um antigo uniforme de presidiário. Tem o rosto ensanguentado e é segurado pelas costas por um homem jovem. A multidão se reúne em círculo em torno do LINCHADO.

CÂMERA (voz off)  
 (simulando tom de jornalismo policial)  
 Opa! Parece que pegaram os caras que assaltaram  
 agora o Correio aqui... Vamos chegar lá pra  
 ver.

Um grupo de 6 mulheres de idades variadas (entre 20 e 50 anos) tenta impedir o espancamento, colocando-se entre os agressores, todos homens, e o LINCHADO.

APAZIGUADORA 1  
 (gritando)  
 Calma, gente, vocês tem certeza que é ele  
 mesmo? Faz isso não...

A multidão forma um círculo em torno do LINCHADO. No centro, o LINCHADOR 1, jovem branco, idade entre 20 e 25 anos, vestindo boné vermelho, agarra o LINCHADO pela camisa, na altura do ombro. Tenta de várias formas levá-lo ao chão, mas ele resiste. O grupo vocifera sem parar. Na multidão, do lado oposto, duas outras pessoas filma a cena com celulares.

LINCHADOR 1  
(gritando)  
Me ajuda aqui! Me ajuda a pegar ele, pô!

LINCHADOR 2 e LINCHADOR 3 entram no círculo. Agarram o LINCHADO, dão uma rasteira e o derrubam no chão.

ESPECTADORA (voz off - mulher)  
(tom de desconfiança)  
Num é ele... Tá bom.

ESPECTADOR (voz off - homem)  
Bandido tem é que levar pau mesmo!

INSTIGADOR (voz off)  
(gritando)  
Não deixa ele fugir, não! Não deixa escapar!

Cães latem ao fundo. O LINCHADO tenta levantar, mas é impedido pelos homens, que o seguram com os pés. A intensidade dos xingamentos aumenta.

O LINCHADOR 2, um homem com idade entre 40 e 50 anos, branco, forte, atinge o LINCHADO com chutes repetidos. Chuta a poeira do chão, que voa sobre o LINCHADO.

LINCHADOR 2  
Tá seguro, aqui tá seguro. Sai correndo não...

O LINCHADO vira-se de bruços e protege o rosto com os braços. Lentamente, tenta se apoiar no chão para levantar. Recebe um chute do LINCHADOR 1.

LINCHADO  
(ofegante, com a voz tensa, amedrontada)  
Calma, calma, calma...

APAZIGUADORA 2 (voz off)  
Faz isso não, gente. Segura o homem e chama a polícia...

LINCHADOR 2  
(agitado)  
Polícia nada! A polícia prende e depois já solta! Dá nada!

O LINCHADOR 4, homem entre 20 e 30 anos, negro, usando uniforme de empresa de segurança privada e coturnos, entra no círculo.

LINCHADOR 4  
(gritando)  
Põe os braço pra trás ai! Põe os braço pra  
trás, tô falando!

O LINCHADOR 2 apoia o joelho na cabeça do LINCHADO.

LINCHADOR 2  
Tá seguro aqui, não vai fugir não. Prende os  
braço dele ai. Esse mexeu com quem não devia,  
mexeu com pai de família, danou-se!

A APAZIGUADORA 2 tenta abordar o LINCHADOR 2, coloca a mão no seu ombro, mas é  
repelida. Ela se levanta, junta as mãos em pose de oração e olha para a multidão.

APAZIGUADORA 2  
(falando alto, com tom de desespero)  
Ele vai botar os braço pra trás, gente. Vai com  
calma... Ai, minha Nossa Senhora... tem certeza  
que era ele?

O LINCHADO tem a cabeça pressionada entre o chão e o joelho do LINCHADOR 2

LINCHADO  
(gritando com esforço)  
Ai, ai, tá doendo! Sai, sai! Vai arrebentar  
minha cabeça, vai arrebentar minha cabeça! Tira

esse joelho! Tira o joelho! Aaaai!

APAZIGUADORA 2  
Mas vai matar o homem... Vai matar, meu Deus  
do céu! Pra que tudo isso, meu Deus? Leva pra  
polícia...

ESPECTADOR (voz off)  
Esse já era...

O INSTIGADOR 2 assiste à cena do outro lado do círculo. Descobre a câmera e olha  
fixamente para a lente. Gesticula e faz sinais para o CÂMERA, pedindo para ele parar.

INSTIGADOR 2  
Ô! Não filma essa porra, não!

O LINCHADOR 5, homem, negro, idade entre 20 e 30 anos, segura um capacete cor-de-  
rosa nas mãos. Atinge o LINCHADO com o capacete repetidas vezes. Acerta as costas,  
as pernas, a cabeça. Antes de sair, dá um chute nas costas do LINCHADO.

LINCHADOR 5  
Vamo, filho de uma égua! Vamo, vagabundo! Na  
hora de roubar tava todo macho, né? Agora não  
é homem? Vai ter que aguentar! Apenha! Apenha,  
filho de uma égua! Pode gritar, tô nem ai!

INSTIGADOR 3  
Vai, vai, vai... Bate mais! Esse aí num morre,  
não!

ESPECTADORA (voz off)  
Meu Deus do céu... vão matar!

LINCHADOR 4  
Deita aí! Tu num tava morrendo? Fica aí, pô,  
fica aí!

INSTIGADOR 3  
Segura! Segura o vagabundo.

Ouve-se um estampido, som de tiro. Entra no círculo o POLICIAL 1, branco, idade entre 40 e 45 anos, corpulento. A multidão se afasta, o LINCHADOR 1 continua com o joelho sobre a cabeça do LINCHADO, o LINCHADOR 2 e o LINCHADOR 3 saem de cena. O POLICIAL 1 se aproxima do LINCHADO, que agoniza deitado no chão, o corpo envolto por uma mistura de sangue e poeira.

POLICIAL 1  
(voz tranquila)  
Calma, calma! Calma, calma, calma... vamos se  
acalmar, gente.

Entra na roda o POLICIAL 2, negro, magro, idade entre 30 e 35 anos. Veste colete à prova de balas e empunha uma carabina. Dirige-se ao LINCHADO.

POLICIAL 2  
(sempre gritando)  
Mão pra trás! Hora! Se quiser parar de  
apanhar... Bota essa mão pra trás! Vamo logo!

LINCHADO  
(balbúcio incompreensível)

A multidão continua gritando, agora com menos intensidade. O POLICIAL 2 chuta o LINCHADO nas costelas uma vez com cuidado, a segunda com força.

POLICIAL 2  
Bota logo, cacete! Tá esperando o que, porra?  
Bota essa mão pra trás!

O LINCHADO move o corpo no chão de forma irregular, rasteja, não consegue coordenar o movimento dos braços.

INSTIGADOR 3  
(gritando)  
Pára de se mexer! Bota logo!

O POLICIAL 1 se agacha em frente ao LINCHADO e conversa com ele (inaudível). O LINCHADO geme e se esforça com o corpo todo para colocar os braços para trás.

POLICIAL 2  
Vamo, mão, pra trás, seu boceta! Mão pra trás!  
As duas!

LINCHADO  
(fala baixo, gemendo)  
Vou botar...

O LINCHADO, ainda deitado de bruços, coloca o braço direito nas costas com esforço.

POLICIAL 1  
Isso. Agora a outra. Bota a outra também! Bota  
a mão pra trás aí, rapaz! Vamo!

POLICIAL 2  
Mas é teimoso pra caralho, hein?!

O LINCHADO consegue enfim colocar o braço esquerdo nas costas. O CÂMERA aproxima o zoom do seu rosto. O LINCHADOR 1 tira o joelho da cabeça do LINCHADO. O POLICIAL 2 coloca o pé sobre uma das pernas do LINCHADO.

LINCHADO  
(balbucio incompressível)

O INSTIGADOR 3 e o INSTIGADOR 4 apontam para o rosto do LINCHADO.

INSTIGADOR 4  
Acordou, agora?? Quero ver é acordar na cadeia!

INSTIGADOR 3  
Apanhou de graça! Tivesse ficado quietinho...  
Vai, vai roubar os outros, filho de uma égua!

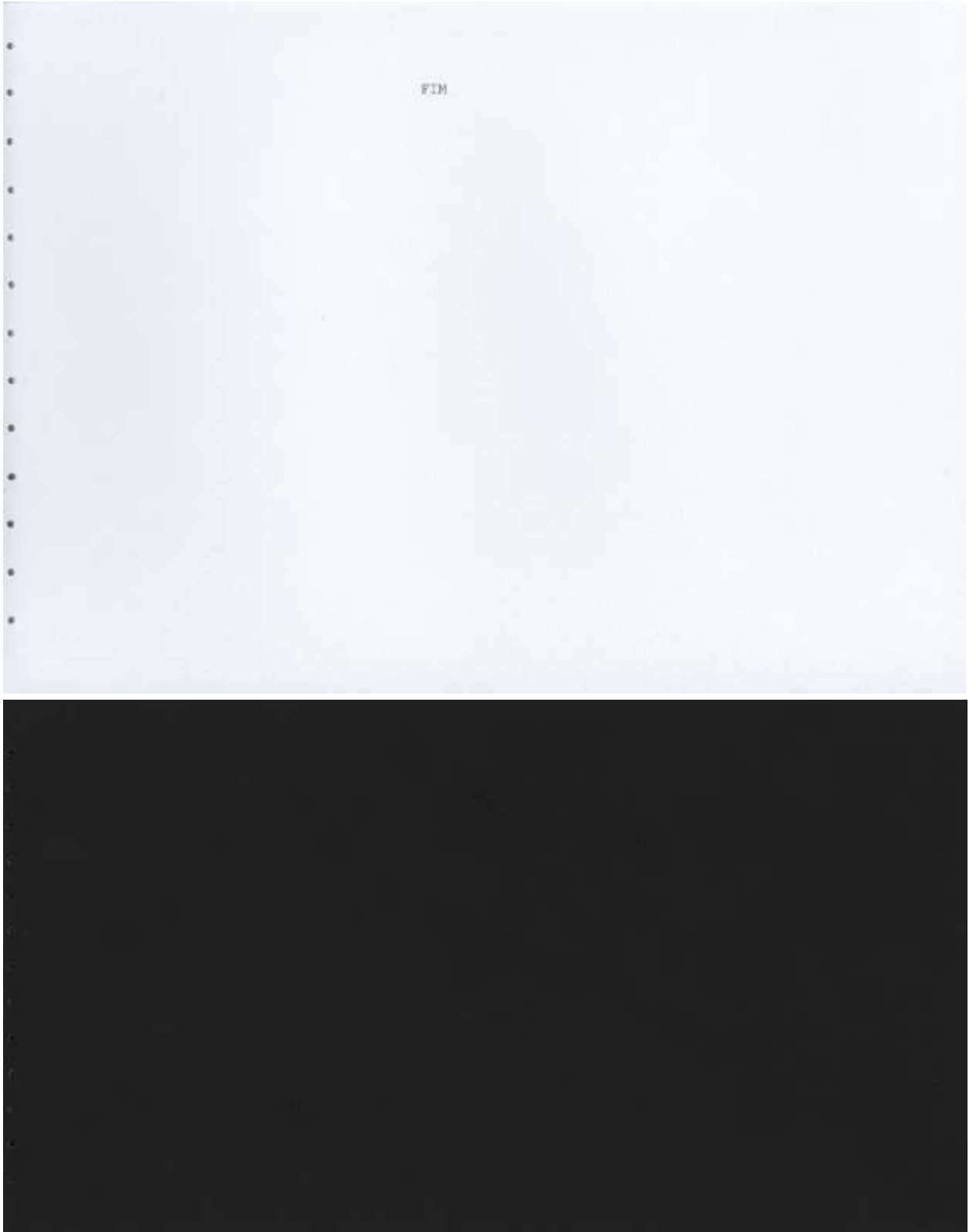
Os POLICIAIS levantam o LINCHADO com violência. Seu rosto está desfigurado, ensanguentado, cheio de terra, e ele mal consegue ficar em pé. Uma viatura se aproxima. Os POLICIAIS arrastam o LINCHADO, sustentando-o pelos braços e abrindo caminho em meio à multidão. O LINCHADO é colocado no camburão, a porta se fecha e a população comemora.

Quando a viatura começa a sair, o CÂMERA aponta a câmera para si mesmo e abraça um outro homem, RANDEL, ADVOGADO DE ACUSAÇÃO. Abraçado, conversa com o amigo.

CÂMERA  
(simulando tom de jornalismo policial)  
Diretamente de Barra do Fogo, mais uma reportagem, mais um crime com final feliz. Estamos aqui com Randel, ADVOGADO DE ACUSAÇÃO. Randel, o que tu achou?

RANDEL, ADVOGADO DE ACUSAÇÃO  
(eufórico)  
Bota pra fudê, Barra do Fogo! Bota pra fudê!!

---  
FADE OUT



**A**

A Cronologia do Linchamento do Guarujá

**A CRUELDADE DO LINCHAMENTO - MULHER LINCHADA MORRE**

Acusado de assaltar casas é linchado por moradores

Acusado de furtar carteira dentro de ônibus é linchado no Terminal do Boqueirão

Apenas Mais Um Linchamento Bairro Novo Mondubim Fortaleza

Após assaltar loja, Bandido é linchado pela população em Cidade Nova - Natal RN

**ARROMBADOR DE RESIDÊNCIAS LINCHADO PELA POPULAÇÃO**

Assaltante Apanhando ASSALTANTE DE 15 ANOS É ESPANCADO E CHORA

assaltante de lanchonete é linchado vivo mas polícia impede!!!!

**ASSALTANTE DE MOTO É LINCHADO EM ARAPIRACA 26.01.2014**

Assaltante de moto é linchado pela população (Parte 01)

Assaltante de moto é linchado pela população (Parte 02)

Assaltante é linchado até a morte por populares na zona Norte

Assaltante é linchado pela população, mais um crime com final feliz

Assaltante Linchado Pela População

Assaltante preso em Bernardo o Mearim por pouco não foi linchado por populares

Assaltante troca tiros com PM é detido e linchado por

populares em Campina Grande Assaltantes de Rosário sendo

linchados em São Luis

Assaltantes pegos e Linchado - Fortaleza - José Walter - 2012

Assalto a supermercado, ladrão quase é linchado

Assalto em Pires Ferreira com morte, prisão e tentativa de linchamento de varjotense

assalto soldado linchamento assalto soldado linchamento 2

Assassino de criança é linchado no hospital

**B**

Bandido é dominado pela vítima e apanha da população

**BANDIDO É ESPANCADO LINCHADO EM MADUREIRA (RJ)**

Bandido é espancado até a morte em Belém Pará

Bandido é linchado - Vai matar cidadão

Bandido é preso após quase ser linchado pela população

Bandido mata mototaxista e é espancado pela população

**BANDIDO TENTA ASSALTAR MOTO TAXISTA E QUASE É LINCHADO PELA POPULAÇÃO EM SOBRAL**

Bandidos são linchados no centro de nova Iguaçu

Barbárie no Piauí Vídeo de tentativa de linchamento

Barbárie no Piauí Vídeo de tentativa de linchamento 2

Belem do para linchamento de ladrão

Blog do Domingos Costa

Linchamento de assaltantes em Raposa

**C**

Cenas fortes bandido tem pé cravada na cabeça e agoniza

Chacina de Matupá -

Sequestradores e seu final trágico

Chacina Matupá 2 - MT

Covardia novas imagens do espancamento de mulher em Guarujá sp

**E**

estuprador é espancado e filmado pelos detentos

estuprador se fode no sitio cercado na rua cide marcondes do albuquerque

estuprado e linchado e raparima Estuprador é linchado

**ESTUPRADOR É LINCHADO ATÉ A MORTE**

Estuprador é linchado até a morte no bairro Soledade em Aracaju

Estuprador é linchado Pela População

Estuprador é linchado por populares em Porto Velho

**ESTUPRADOR LINCHADO ATÉ A MORTE EM VARGEM ALTA ES**

**CENAS MUITO FORTES**

**ESTUPRADOR LINCHADO ATÉ A MORTE EM VARGEM ALTA ES**

**ESTUPRADOR LINCHADO ATÉ A MORTE NO GUAMA**

Estuprador pego pela população. 12.12.12

Estuprador sendo linchado Estuprou criança de 4 anos e

foi espancado até a morte

**ESTUPROU E MATOU GAROTO E FOI LINCHADO E ATROPELADO POR POPULAÇÃO**

Estuprou uma menina de 2 anos e foi capturado pela população

**F**

Fabiane Maria de Jesus, de 33 anos, foi arrastada e espancada e linchada mulher até a morte 2014  
fanpage apoio policial

**G**

Garoto De 14 Anos Estuprou Menina De 3 E Agora é Linchado Por Populares Enfurecidos

**H**

Homem é Espancado na Tentativa de Abuso Sexual tq 20110117

Homem é linchado

Homem é Linchado ao Vivo em Juazeiro

Homem é linchado e morto pela população após assalto na Zona Norte de Natal

Homem é Linchado e Queimado

Homem é linchado por populares

Homem é linchado por populares ao tentar roubar frigorífico

Homem é linchado por populares após roubar celular em Manaus

Homem é preso e linchado após roubar TV em Santo Antônio de Jesus

Homem espancado após assaltar PM e grávida

Homem foi linchado após ser suspeito de assaltar um ônibus  
**HOMEM FOI LINCHADO PELA POPULAÇÃO**

Homem invade casa e é linchado por populares no

Bairro Sinhá Sabóia

homem linchado e morto

homem linchado no portinho

Homem mata líder comunitário e é linchado na frente da PM, que não faz nada

Homem mata mulher e é linchado

Homem Morre Após Ser Linchado E Ter Corpo

Queimado Em Terra Roxa

**HOMEM QUASE É LINCHADO**

**APÓS ASSALTAR TAXISTA**

Homem sofre tentativa de linchamento na bairro Tabuleta

Homem suspeito de estupro é linchado no Pirajá I Notícia da Manhã

Homem suspeito de matar vizinho é linchado por

populares em Luziânia

Homens são linchados após

assalto a clientes de banco

**I**

Imagens de celular ajudam investigação de linchamento em SP

Imagens forte - Homem é linchado e tem o corpo carbonizado

**J**

Jovem agride taxista e é linchado na rodoviária em Varginha

Jovem é assassinado e acusado é linchado em praça pública

Jovem é linchado após roubo

Jovem é linchado pela população depois de roubar a bolsa do

Jovem é linchado por

populares depois de cometer furto na Vila Codaron

Jovem fica ensanguentado após sofrer tentativa de linchamento

**JOVEM LINCHADO EM**

**PLANALTINA GOIAS**

Jovem suspeito de ter roubado um aparelho celular é

espancado por moradores

Jovens assaltantes escapam de linchamento e ainda tiram onda - O Jornal de Hoje

**L**

Ladrão apanha de populares

**LADRÃO APANHANDO NO**

**CARONE DO MAIOBÃO 02 02 2014**

**LADRÃO CHORÃO E LINCHADO PELA POPULAÇÃO**

Ladrão de 14 anos linchado na Av. dos Franceses

Ladrão de celular linchado em Manaus

Ladrão é espancado e ateado ao Formigueiro - Tv Folha

Apucarana

Ladrão é linchado

Ladrão é linchado (1)

Ladrão é linchado até a MORTE no terminal da cohab - São Luís MA

Ladrão é linchado em castanhal-pa 30.10.2012

Ladrão é linchado em Copacabana

Ladrão é linchado em frente a uma delegacia

Ladrão é linchado em

Imperatriz - MA

Ladrão é linchado em São Luiz Ma- parte 01

Ladrão é linchado em São Luiz

Me- parte 02

Ladrão É linchado na Cidade da Esperança após assalto, a População revoltada faz Justiça

Ladrão é linchado pela população

**LADRÃO E LINCHADO PELA POPULAÇÃO I**

Ladrão é linchado pela população em Vitória-ES

Ladrão é linchado pela população revoltada!

Ladrão é lixado no igapô

Ladrão foi roubar, péis pra 10 ele comeu sozinho!!

Ladrão leva uma surra no centro de Manaus vi tudo

**LADRÃO LICHADO 2013 - ISSO QUE ACONTECE COM QUEM ROUBA**

Ladrão linchado

Ladrão Linchado e jogado da ponte

**LADRAO LINCHADO EM TIMON**

Ladrão Linchado Em Vida Nova  
Lauro De Freitas ObsGreve Da PM

**LADRÃO LINCHADO NO BAIRRO DE JATIÚCA**

Ladrao Linchado no José Walter.avi

Ladrao linchado no meio da rua

ladrao linchado pela população

ladrao lixado no igapô parte 2

Ladrão rouba mulher no ônibus, mas é linchado pelos passageiros

Ladrão se dá mal e spanha muito em Rio Verde - GO

Ladrão se dá muito mal em Senador Canedo - GO

Ladrão se dá mal na praia do cristo em Ilheus

ladrao sendo linchado e morto

Ladrão sendo linchado em Fortaleza

Ladrão Sendo Linchado Pelo Povão

Ladrão sendo linchado por policiais no Rio

ladrao tenta roubar imóvel e é linchado pelos moradores

Verdinho Itabuna

Ladrão tomou uma puta surra no maiobaq

Ladrões espancados pelos

moradores de Aero Rancho

Ladrões Linchados e Roubados

Ladrões são espancados pela população

Lichamento.motorista embriagado mata dois

Linchado

Linchado Até Desmaiar

**LINCHADO** Homem é linchado até a morte no bairro Lourival

Parente em THE

Linchado na rua

**LINCHAMENTO**

Linchamento - Justiça Com as Próprias Mãos

Linchamento (1)

linchamento (3)

Linchamento 1

Linchamento 2

Linchamento assaltante

linchamento curuai

Linchamento de bandido em São Luis

Linchamento de possível

assaltante - Rio largo News

Linchamento Desta vez o

ladrao virou vitima

**LINCHAMENTO DO GUARUJÁ - (APOLOGIA À VIOLÊNCIA NO BRASIL)**

**LINCHAMENTO DOENTE MENTAL 11.12.14**

Linchamento em CANABRAVA (cont. Mata atlântica I )

linchamento em goianésia\_Pa

Linchamento em Nova Crixás

linchamento em rio do fogo

Linchamento em Rio Largo população já não aguenta

Linchamento estuprador

**LINCHAMENTO** Homem rouba

celular e sofre tentativa de linchamento

Linchamento ladrão Pedreira

Linchamento na Aldeota

Linchamento na favela

linchamento na rua

Linchamento no Bairro Ancuri

Linchamento no Bairro

Tancredo Neves 24 02 2015

linchamento no bom jesus

porto alegre

Linchamento no Guarujá -

Crueldade sem Limites!

linchamento no maranhão

Linchamento no mercado

municipal de Montes Claros

Linchamento Pratinha

Linchamento virou moda no Brasil

lixamento pela população

**M**

matou a ex mulher e foi linchado

Meio Norte Homem é linchado ao tentar assaltar mulher em

rua 22.12.14

Meio Norte Jovem sofre

tentativa de linchamento ao

tentar fazer roubo de

equipamentos

Meio Norte Menor sofre

tentativa de linchamento na

zona Sul da capital

Meio Norte Menor sofre

tentativa de linchamento no

bairro Cristo Rei

mendigo furioso é lixado

Menor de 10 anos é quase

linchado na praia, em

Copacabana

**MENOR INFRATOR QUASE**

# **LINCHADO EM ALEM PARAIBA-MG**

Menores apanham da população após assaltar mulher em Belém (PA)  
Moradores filmam agressão contra mulher após boato de magia negra - Terra  
Mulher é apedrejada por moradores em Salvador  
Mulher é espancada até a morte no Guarujá-SP (Cenas Fortes)  
Mulher inocente linchada e acusada por bruxaria  
Mulher linchada até a morte no Guarujá por moradores - Fabiana Maria de Jesus

# **N**

novas imagens do linchamento no Guarujá  
Novidades no caso do homem linchado em Nova Grixás  
novo vídeo, divulgado mostra mulher espancada sendo interrogada

# **P**

Padrasto abusador é linchado na Bom Jesus  
Pai é linchado após matar o filho de 12 anos em favela de Ribeirão Preto  
Pedófilo é linchado ao ser flagrado com duas meninas de sete anos  
PEROBAL HOMEM MATA NAMORADA A FACADAS E TERMINA LINCHADO  
POLÍCIA 24h 2013 Tentativa de linchamento Jundiaí SP  
Polícia chega a autores de vídeo com espancamento de jovem em Ilhéus

População algema é lincha assaltante  
Populares pedem linchamento de suspeito

# **PRISÃO LINCHAMENTO**

# **Q**

Quatro são esfaqueados depois de tentar linchar suspeito de mostrar pornografia a crianças em Neves

# **R**

Rachel Sheherazade 'Adote um Bandido' SBT BRASIL  
RJ - Realidade Brasileira - A verdade sobre o linchamento da bruxa do Guarujá  
Repórter flagra Estuprador Sendo Linchado: repórter presencia linchamento de Ladrão  
robou tem que apanha 1ª parte  
robou tem que apanha 2ª parte  
Roubou o vênio de muletas e foi linchado !!

# **S**

SAIU PARA MATAR A FACA SUA EX-ESPOSA E SOGRA E FOI LINCHADO PELO POVO E EX-CUNHADO - 02 NOV 2013  
Santo Antônio de Jesus: Homem é preso e linchado após roubar TV no centro da cidade  
SIMIONATO - Terror capturado e linchado em praça pública 2  
Suposto ladrão é violentamente espancado enquanto dá seus últimos suspiros!! Cenas Fortes !!  
Suspeito de estupro é linchado até a morte pela população em

Nova Grixás  
Suspeito é linchado por populares

# **T**

Tentativa de assalto a moto termina em Linchamento  
Tentativa de linchamento  
Tentativa de linchamento de mulher em rua de Londrina  
Tentativa Linchamento  
TENTOU MATAR A MULHER E A SOGRA MAS FOI LINCHADO PELO POVO

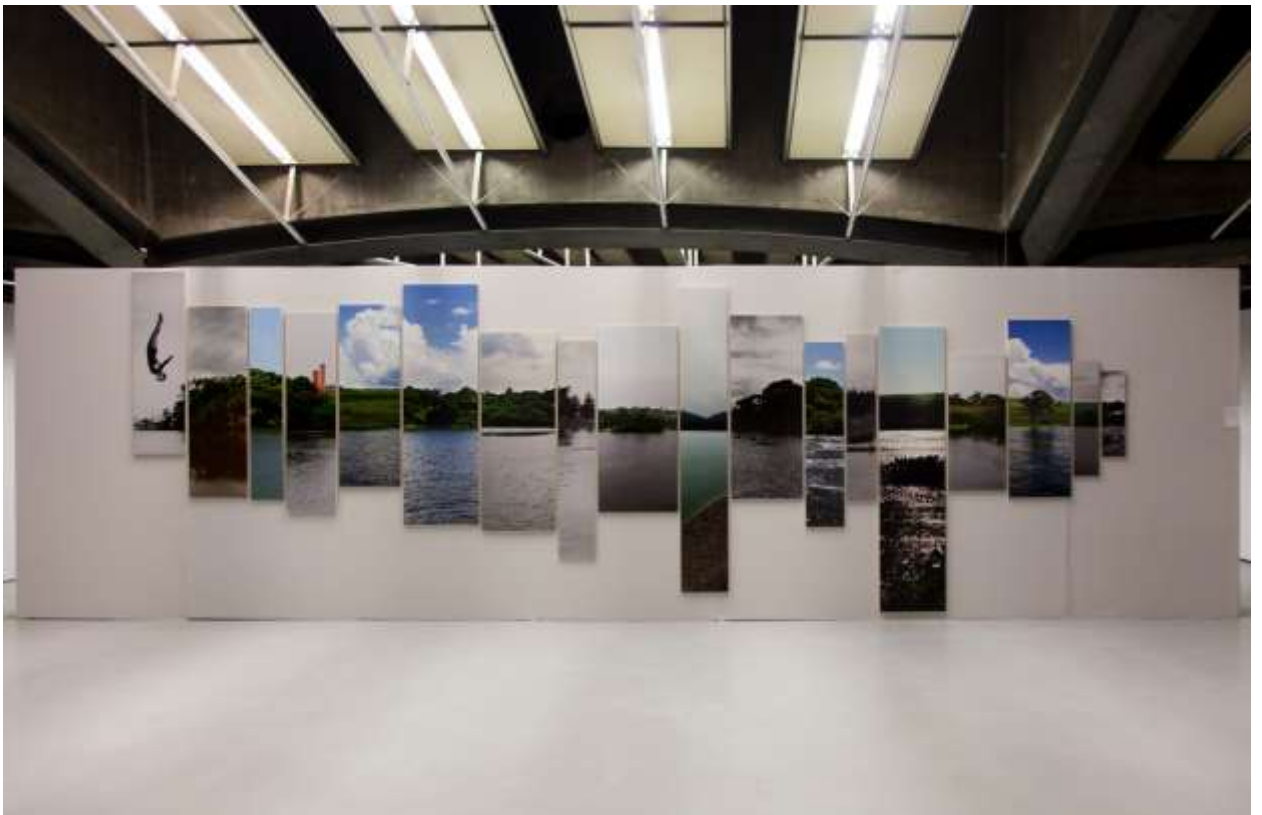
# **V**

Vagabundo espancado por policiais  
VIDEO LINCHAMENTO TAXISTAS  
Vídeo mostra estuprador sendo linchado momentos antes de sua prisão em São Miguel  
Vítima protege assaltante contra linchamento - DIREITOS HUMANOS  
VÍTIMA REAGE e LADRÃO LEVA A PIOR! Linchado pela população

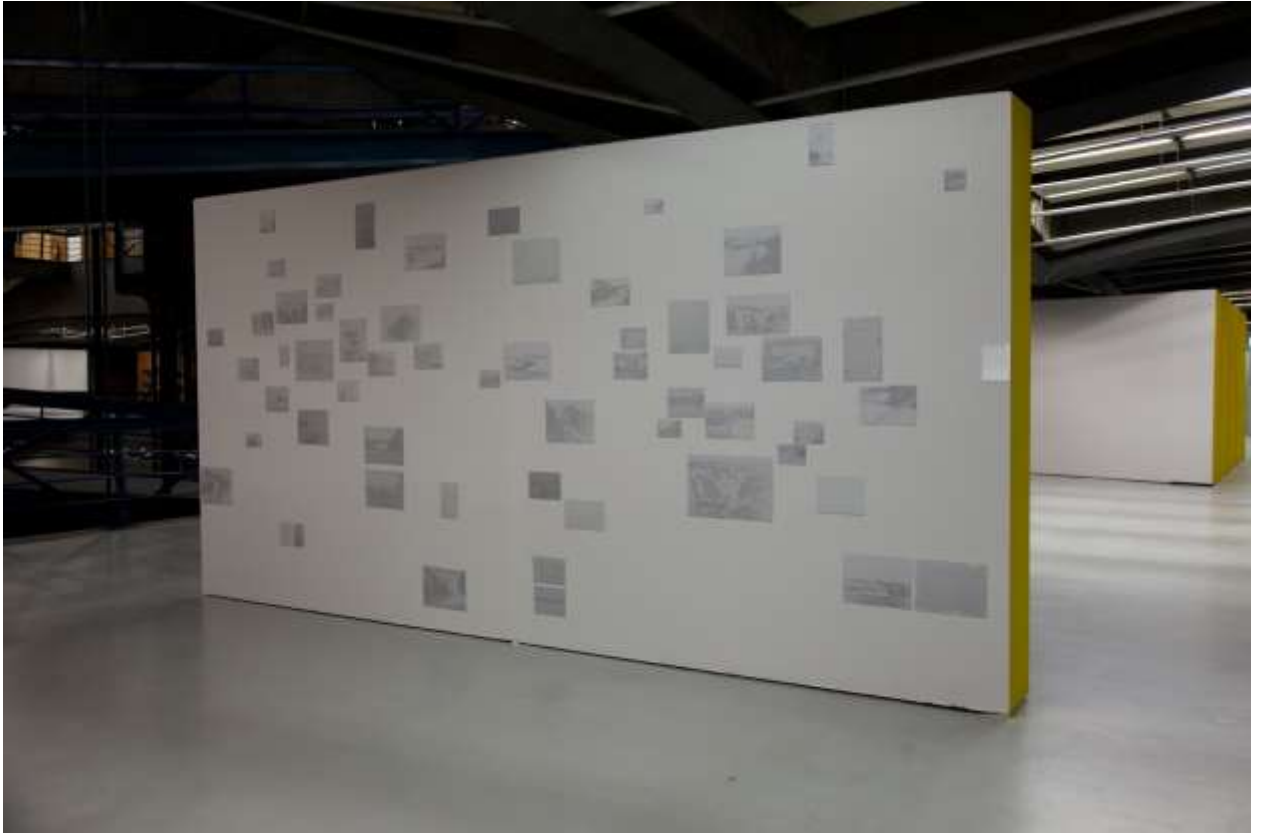


## ANEXO B - A MARGEM - GARAPA

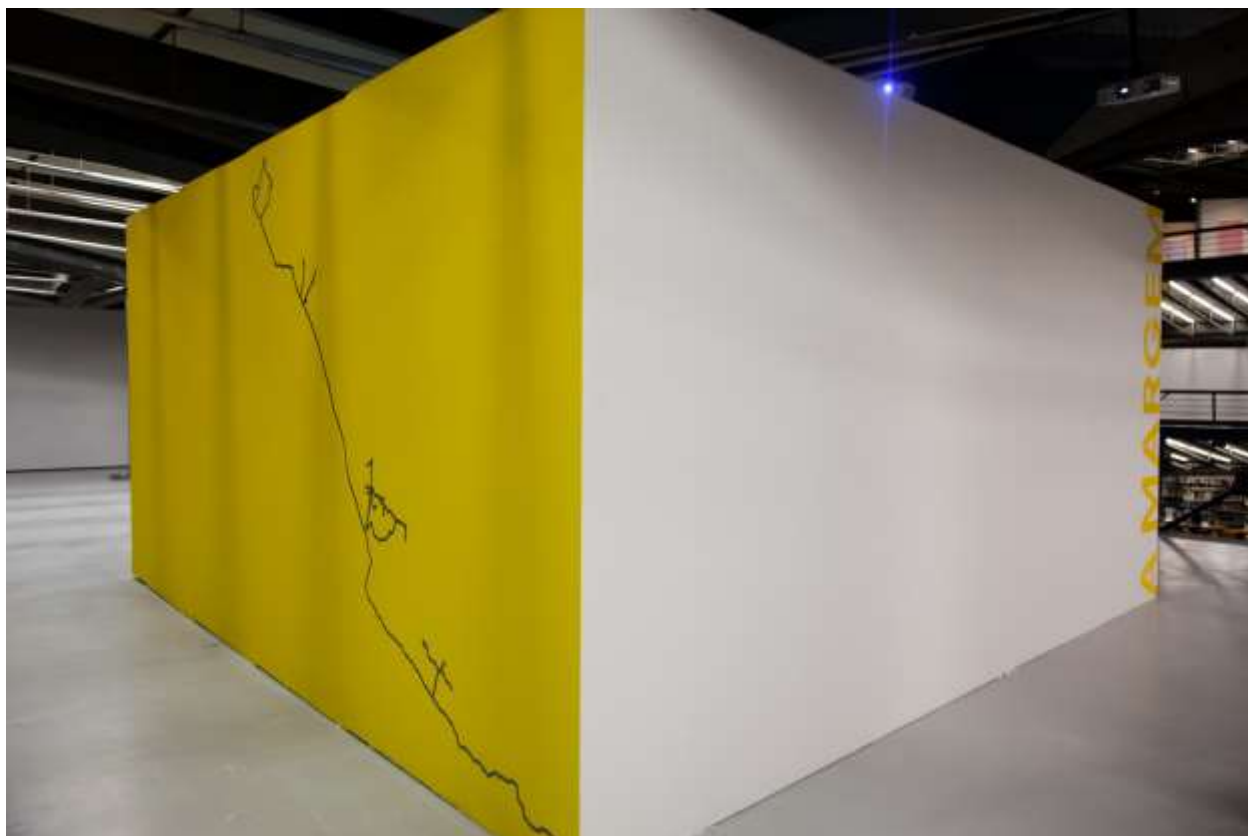






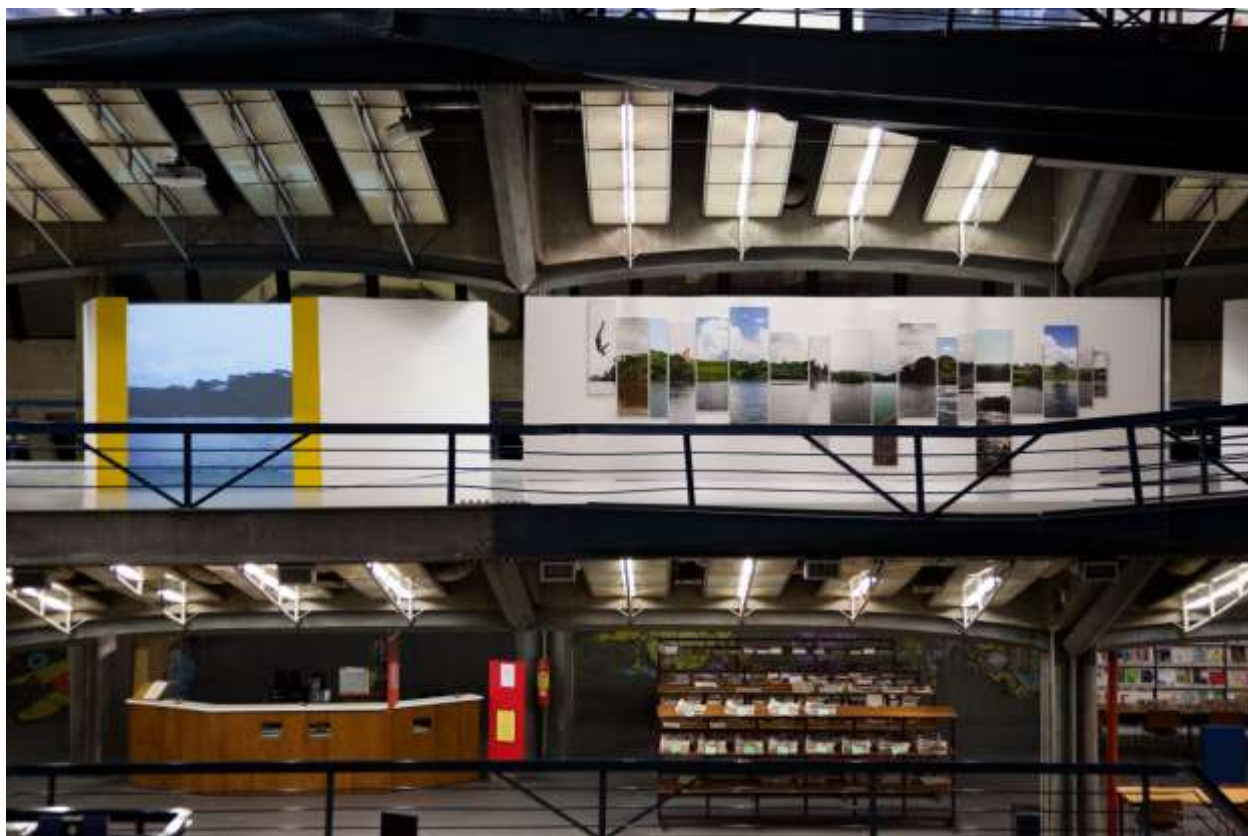
















## ANEXO C – MORAR - GARAPA















