

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE DESENHO INDUSTRIAL - DADIN
ESPECIALIZAÇÃO EM NARRATIVAS VISUAIS**

ELISA PERES MARANHO

**AS NARRATIVAS SOBRE O NARRADOR NA OBRA THE
INOCENTS DE TARYN SIMON**

MONOGRAFIA

CURITIBA

2018

ELISA PERES MARANHO

**AS NARRATIVAS SOBRE O NARRADOR NA OBRA THE
INOCENTS DE TARYN SIMON**

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Narrativas Visuais do Departamento de Desenho Industrial, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Anuschka Lemos

CURITIBA

2018



TERMO DE APROVAÇÃO

AS NARRATIVAS SOBRE O NARRADOR NA OBRA THE INNOCENTS DE TARYN
SIMON

por

ELISA PERES MARANHO

Esta Monografia foi apresentada em 14 de maio de 2018 como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Narrativas Visuais. A candidata foi arguida pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho aprovado.

Anuschka R. Lemos
Prof.(a) Orientador(a)

Simone Landal
Membro titular

Gilson Leandro Queluz
Membro titular

**- O TERMO DE APROVAÇÃO ASSINADO ENCONTRA-SE NA COORDENAÇÃO
DO CURSO -**

Ao Rogério Teixeira por estar sempre ao meu lado na minha jornada pelo amadurecimento intelectual.

AGRADECIMENTOS

Sou muito grata por ter tido a oportunidade de fazer a especialização em Narrativas Visuais na UTFPR. Durante esse período eu desenvolvi meu olhar sobre as narrativas visuais de forma muito significativa e despertei para a potência que elas têm nos processos de construção, tanto da subjetividade de cada pessoa quanto da construção de uma coletividade que tem consciência das igualdades que existem em suas diferenças e das diferenças que existem em suas igualdades. Sinto que saio dessa especialização com uma visão mais profunda das possibilidades estéticas e comunicacionais que as narrativas oferecem e com amigos muito queridos que fiz nessa jornada.

Por isso quero agradecer primeiramente à FUNTEF e ao Departamento de Desenho Industrial por ter me dado a oportunidade de aprimorar meus estudos enquanto compus o quadro de professores substitutos no departamento.

Quero agradecer de forma especial à minha orientadora Anuschka Lemos, que tanto me inspirou em suas aulas e nas conversas que tivemos nesse período. Sou muito grata por ter tido a oportunidade de olhar para as imagens junto com você e podido enxergar por meio delas expressões artísticas e culturais que as palavras não podem alcançar, minha compreensão do mundo se tornou mais rica e complexa depois desse encontro.

Expresso também minha gratidão aos meus colegas de turma. Estar com eles foi uma experiência de coletividade e integração muito edificante, que marcou minha vida de forma profunda. Em especial agradeço minhas parceiras: Maria Verdasca, Fernanda Rosa e Maria Virgínia Gapski, com quem desenvolvi a maior parte dos trabalhos durante a pós e que me ensinaram muito sobre narrativas que não estavam na ementa do curso, mas que são fundamentais na “ementa” da vida, levarei esse aprendizado e nossa amizade comigo nas próximas fases do caminho.

E por fim quero agradecer ao meu marido Rogério Teixeira, pela compreensão da minha ausência em tantos sábados e pelo apoio que me deu quando percebeu que esse processo despertou lados meus que eu precisava conhecer e desenvolver na arte e na pesquisa.

Cada olhar meu à sua maneira apresenta dados. As diferentes perspectivas todas, ainda que antagônicas, possuem um papel de complementaridade. Elas ampliam o foco do meu olhar para o mundo tanto externo quanto interno. Somente concedendo espaço para todos os nuances do olhar sou capaz de obter uma maior apreensão do todo que sou. (SANDOVAL, 2008)

RESUMO

MARANHO, Elisa Peres. **As narrativas sobre o narrador na obra The Innocents de Taryn Simon**. 2018. 44 páginas. Monografia (Especialização em Narrativas Visuais) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2018.

O projeto The Innocents da Fotógrafa Taryn Simon (2003) apresenta quarenta e cinco fotos que encenam a história de pessoas que foram condenadas por crimes que não cometeram e após cumprirem parte da pena, ou toda ela, conseguiram comprovar sua inocência por meio do teste de DNA. O projeto conta como suporte uma instalação que circula em vários museus pelo mundo, um livro contendo as fotos e uma breve entrevista com cada participante e um documentário sobre essas histórias. Esta pesquisa tem como objetivo analisar: a construção do narrador dentro das narrativas apresentadas no projeto; como esse narrador atua na estrutura da linguagem escolhida para materializar as narrativas; e quais narrativas sobre o espaço em que elas são apresentadas se sobrepõe sobre as narrativas dos inocentes. Para isso o trabalho apresenta uma leitura de quatro narrativas presentes em The Innocents, vistas sob a conceituação de narrativa apresentada por Corinne Squire (2014); as premissas da construção da autoridade na linguagem apresentadas por Bourdieu (1983); e o conceito de teatralização do poder apresentado por Canclini (2013). Para observar como essa estrutura narrativa se materializa na linguagem são utilizados os conceitos de fotografia de quadro-vivo apresentada por Cotton (2013); da circularidade da imagem apresentada por Flusser (2002:2014) e a análise do surgimento do narrador invisível com a evolução da montagem no cinema apresentada por Machado (2011). O artigo propõe uma discussão sobre como as narrativas estão sempre em disputa nos espaços e como nessa dinâmica algumas narrativas são silenciadas ou reverenciadas a partir do capital simbólico que elas encenam. Por fim, é oferecida uma análise de como essa dinâmica é trabalhada na estrutura da linguagem e nas escolhas estéticas de Simon (2003) de forma a envolver também como narradores: seu capital simbólico como fotógrafa, o espaço do museu e o próprio público.

Palavras-chave: Narrativas Visuais. Poder simbólico. Fotografia. Vídeo. Montagem cinematográfica.

ABSTRACT

MARANHO, Elisa Peres. **As narratives about the narrator in The Innocents by Taryn Simon**. 2018. 44 pages. Monograph (Specialization in Visual Narratives) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2018

The project *The Innocents of Photography* Taryn Simon (2003) presents forty-five photos that stage a story of people who have been convicted of crimes they did not commit and after having served their sentence or have been able to prove their innocence through the medium of the DNA test. The project includes an installation that circulates in several museums around the world, having a set of photos and a brief interview with each participant and a documentary about these stories. This research aims to analyze: the construction of the narrator within the project narratives; as this narrator in the language of the language chosen to materialize as narratives; and narratives about the space in which they are cast on the narratives of the innocent. *The Innocent*, the work presents a vision of four narratives present in *The Innocents*, seen under a conception of narrative presented by Corinne Squire (2014); The premises of the database construction by Bourdieu (1983); and the concept of theatricalisation of power by Canclini (2013). In order to observe the picture materialisation in the language are used the concepts of living-picture photography by Cotton (2013); of the circularity of the image created by Flusser (2002: 2014) and an analysis of the development of the invisible narrator with the evolution of film editing presented by Machado (2011). The article is a discussion about how narratives are always present in spaces and spaces, while some narratives are silenced or revered from the symbolic capital that are staged. Finally, an analysis was made of how this person is in the language of language and in the aesthetic choices of Simon (2003), in order to stand out as a narrator: his symbolic capital as a photographer, the space of the museum and the public itself .

Keywords: Visual Narratives. Symbolic power. Photography. Video. Film Editing.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1 - Capa do livro com a foto de todos os participantes.....	11
Fotografia 2 - Eduardo Velazquez a encenação recria a cena do crime.	19
Fotografia 3 - Frederic Daye, recriação da cena do álibi apresentado pelo acusado.	20
Fotografia 4 - Narrativa do inocente. Foto do álibi do caso de Roy Criner.....	27
Fotografia 5 - Narrativa da vítima. Cena do crime. Anthony Robison.....	27
Fotografia 6 - Narrativa do sistema judiciário. Cena da prisão de Larry Mayes..	28
Fotografia 7 - Narrativa da Tecnologia. Cena em casa com a família. Richard Danziger com a família e a guardiã legal Bárbara.....	28
Fotografia 8 – Registro do encontro de Jeremy Dennis com Taryn Simon em sua exposição no East Hampton Guild Hall – Nova York, EUA em 17 de junho de 2017.	29
Fotografia 9 – Imagem da instalação The Innocents na Gagosian Gallery, Los Angeles, 2004..	30
Fotografia 10 - Insônia, Jeff Wall, 1994. Fonte: Cotton (2013, p.50).	33
Fotografia 11 – US\$20, Philip Lorca diCorcia, 1990-92.	34
Fotografia 12 – Ofélia, Gregory Crewdson, 2001.....	35
Fotografia 13 - Charles Irvin Fain, Taryn Simon,2003.....	36
Fotografia 14 - Enquadramento dos entrevistados.....	37
Fotografia 15 – Quadros gráficos. Imagens retiradas do documentário The Innocents.....	38
Figura 1 - Gráfico da sobreposição de narrativas presentes na obra The Innocents.	26

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 ASPECTOS DA NARRATIVA	14
3 A CONSTRUÇÃO DA AUTORIDADE DO NARRADOR	18
4 A NARRATIVA SOBRE OS NARRADORES	26
4.1 A NARRATIVA ABERTA E O ESPAÇO DE NARRAÇÃO DO ESPECTADOR .31	
4.1.1 – O Narrador Nas Fotografias	31
4.1.2 – O Narrador No Documentário.....	36
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
6 REFERÊNCIAS.....	44

1 INTRODUÇÃO

A fotógrafa norte-americana Taryn Simon, em sua obra: *The Innocents* (2002) apresenta histórias de quarenta e cinco pessoas que foram condenadas e cumpriram pena por crimes violentos que não cometeram. Com o avanço da tecnologia do DNA, depois de terem cumprido grande parte da pena, esses casos foram revistos pela defesa e foram exonerados diante das evidências apresentadas.

A obra é composta por um ensaio fotográfico exposto em forma de instalação nos museus: Jeu de Paume - Paris, França; Museu Folkwang - Essen, Alemanha; Museu de Arte Multimídia - Moscou, Rússia; Museu de arte de Milwaukee - Milwaukee, WI; Galeria Gagosian - Beverly Hills, CA; e Kunst-werke - Berlim, Alemanha. Foi publicado também como livro e conta com o desdobramento de um documentário com relatos de alguns dos participantes.



Fotografia 1 - Capa do livro com a foto de todos os participantes
Fonte: Simon e Neufeld (2003).

Em seu projeto, Simon busca problematizar a função da fotografia como uma testemunha ocular e o uso arbitrário dessa ferramenta pela justiça. A fotógrafa

argumenta que a principal causa da condenação injusta desses casos foi a identificação errônea dos acusados: “Uma vítima ou testemunha ocular identifica um suspeito por meio do uso de fotografias e escalções pela polícia. Este procedimento baseia-se na suposição de memória visual precisa” (SITE OFICIAL, 2018). O desdobramento desses casos mostrou que através da exposição a esboços compostos no formato de: *mugshots*, *Polaroids* e *lineups*, a memória de testemunha ocular pode mudar e levar a convicções equivocadas, que por sua vez emulam ‘provas’ verificadas de forma superficial e conseqüentemente acarretam em condenações injustas, como observa no texto de apresentação do projeto no site oficial da fotógrafa: “Na história desses casos, a fotografia ofereceu ao sistema de justiça criminal uma ferramenta que transformou cidadãos inocentes em criminosos” (SITE OFICIAL, 2018).

O aspecto da transitoriedade da memória é o ponto central da crítica de Simon, mas seu projeto extrapola esta questão e abre uma perspectiva sobre a construção das narrativas nos espaços sociais:

Os altos riscos do sistema de justiça criminal enfatizam a importância da história e do contexto da imagem fotográfica. As fotografias deste livro contam com materiais de apoio - legendas, perfis de casos e entrevistas - em um esforço para construir uma descrição mais adequada desses casos. Este projeto enfatiza o custo de ignorar as limitações da fotografia e minimizar o contexto em que as imagens fotográficas são apresentadas. Em nenhum lugar os efeitos materiais de ignorar o contexto de uma fotografia são tão profundos quanto os erros de identificação que levam à prisão ou execução de uma pessoa inocente. (SIMON E NEUFELD, 2003, p.2, tradução do autor)

No contexto das imagens produzidas para o ensaio é possível identificar as diversas narrativas que interpelaram e se sobrepuseram à narrativa da defesa dos suspeitos. Simon os fotografou em locais que tinham um significado particular importante em suas histórias. São imagens que encenam as narrativas que foram utilizadas para construir as convicções ilegítimas que os condenaram: a cena da identificação equivocada, a cena da prisão, a cena do crime ou a cena do álibi. Todos esses locais encenam narrativas contraditórias que tiveram um impacto devastador na vida dos inocentes condenados injustamente:

Na história desses casos legais, esses locais receberam significados contraditórios. A cena da prisão marca o ponto de partida de uma realidade baseada na ficção. A cena do crime, para os injustamente condenados, é ao mesmo tempo arbitrária e crucial; um lugar que mudou suas vidas para

sempre, mas para o qual eles nunca foram. Fotografar os injustamente condenados nesses ambientes traz à tona a relação atenuada entre verdade e ficção, eficiência e injustiça. (SIMON E NEUFELD, 2003, p.3)

Para provocar essa reflexão a fotógrafa utiliza-se de aspectos estruturantes da linguagem tanto fotográfica quanto audiovisual. Suas escolhas de “como” narrar refletem seu objetivo de “porque” narrar e encenar essas histórias. Em todos os suportes que ela utiliza são evocados outros narradores além dela e dos convidados a contar sua história, ora por meio do espaço de exposição tendo a autoridade do museu como co-autor da narrativa, ora por meio das escolhas estéticas que dão abertura para que os espectadores também se projetem e participem como narradores da imagem encenada. Desta forma ela evidencia as narrativas presentes nos espaços sociais e nos suportes midiáticos e como elas sugerem narrativas sobre os narradores que pertencem a esse espaço.

2 ASPECTOS DA NARRATIVA

A obra de Simon e Neufeld (2003) dá visibilidade para questões sociais complexas, que colocam em cheque a neutralidade e diligência do sistema judiciário norte-americano e traz à tona histórias que por muitos anos foram silenciadas. A socióloga norte-americana Corinne Squire apresenta em seu artigo: O que é Narrativa? (2014) a importância das narrativas para a compreensão de como se dão os processos sociais. Para a autora, analisar as narrativas que são apresentadas de forma particular por membros de um determinado grupo, auxilia o pesquisador a fazer uma leitura mais profunda do contexto analisado e seu impacto concreto na vida das pessoas que estão inseridas nesse espaço: “[...] é o fato das narrativas estarem arraigadas no particular que lhes permite trazer para a pesquisa fenômenos que são novos, ignorados, ou recalcitrantes devido à sua complexidade e opacidade” (SQUIRE, 2014, p.277).

Através do trabalho artístico de Simon e Neufeld (2003), é possível ter a dimensão do impacto que os diversos casos de condenação injusta, revelados pelo avanço da tecnologia de identificação pelo DNA, tiveram na vida das pessoas envolvidas, embora não de maneira exata. Em sua obra os casos não são apenas números ou abstrações políticas e filosóficas, é possível estabelecer um envolvimento mais profundo com as questões que tocam essas histórias e perceber seu aspecto humano.

Para definir o conceito de narrativa, Squire (2014) parte da definição ampla do termo: “Cadeia de signos com sentidos sociais, culturais e/ou históricos particulares e não gerais” (SQUIRE, 2014, p.273). Nesse ponto de vista as narrativas podem se dar em conjuntos de signos que se conectam em uma relação de tempo, espaço, causa ou outros pontos socialmente reconhecíveis. A autora enfatiza que por operarem no âmbito particular não devem ser generalizadas e por isso não são reduzíveis a teorias. Não é necessário ter um conhecimento prévio, ou alguma técnica para desenvolver narrativas, elas são derivadas da simples sucessão de signos e ocorrem independentemente da estrutura do sistema simbólico ou mídia que lhe dá suporte.

É importante ressaltar que as histórias não têm vigência universal, a relação que se estabelece entre os signos, a estrutura que os encadeia, tem sempre uma função social, cultural e histórica reconhecível, como analisa Squire (2014, p.273):

“A ‘leitura’ de histórias pode, portanto, mudar ou se romper entre universos sociais, culturais e históricos distintos”. Esse é um ponto importante da obra de Simon(2002), a fotógrafa chama a atenção para esse aspecto da narrativa direcionando a reflexão para o campo da fotografia: “Os altos riscos do sistema de justiça criminal enfatizam a importância da história e do contexto da imagem fotográfica” (SIMON E NEUFELD, 2003, p.2). Em todos os suportes apresentados as imagens produzidas para o projeto contam com materiais que auxiliam na busca por construir uma descrição mais adequada e contextualizada desses casos, enfatizando o custo de ignorar as limitações da fotografia e minimizar o impacto que o contexto tem na leitura das imagens e na interpretação das narrativas.

Tendo a importância do contexto em sua perspectiva, Squire (2014) questiona a leitura voltada unicamente ao viés temporal das narrativas. Ela observa que a progressão temporal das histórias, o encadeamento dos fatos é o que comumente conduz o fio narrativo das histórias e atua como seu princípio organizador. No entanto, a autora questiona esse padrão de reflexão e propõe que a narrativa seja pensada também sob o viés do espaço:

As vidas se desenvolvem no tempo, e assim o fazem o ouvir ou ler histórias, e a capacidade das histórias de andar paralelamente ao curso da vida nesta dimensão muitas vezes é entendida como determinante do valor delas. Mas apenas porque elas acontecem no tempo, isso não significa que o tempo seja seu principal princípio organizador. Afinal, elas também acontecem no espaço, e os pesquisadores de narrativas muito mais raramente gastam tempo explorando os paralelos entre as dimensões espaciais de corpos e vidas, e a extensão espacial de vozes, da escrita, da imagem. (SQUIRE, 2014, p.273)

A possibilidade de colocar a temporalidade em segundo plano e focar os aspectos espaciais da narrativa permite que seja feita uma leitura não linear das histórias para que possam ser examinadas as progressões conceituais e as construções interpessoais que ocorrem de forma paralela ou circular e em função do espaço.

O olhar de Squire (2014) sobre a narrativa é especialmente importante para analisar o projeto *The Innocents* de Simon e Neufeld (2003). A forma como a fotógrafa escolhe apresentar as imagens que encenam as narrativas selecionadas para seu ensaio não segue uma lógica linear dos acontecimentos, nem um tema fixo que organize a leitura. Simon dá atenção especial aos aspectos particulares de cada

história e através dessas narrativas faz emergir aspectos sociais importantes sobre o espaço em que elas acontecem.

A natureza excepcional das narrativas é outro ponto fundamental na obra de Simon e Neufeld (2003). Não se pode reduzir a atuação da justiça aos casos relatados, em muitos outros casos ela funcionou de forma eficiente e coerente. As histórias relatadas revelam os limites das tecnologias em contraposição aos excessos do jogo do poder. Squire (2014) fala sobre a importância da natureza das exceções nas narrativas. A autora alerta que é preciso tomar cuidado para não usar esses relatos como ilustração de fenômenos gerais. Mas, para ela, os relatos que fogem do que está consolidado como norma ajudam a revelar fenômenos que são emblemáticos e radicalmente distintos e a perceber aspectos que apontam para fora do marco teórico usual: “Ao confundir as coisas, elas contestam explicações existentes e expandem o escopo de explicações futuras” (SQUIRE, 2014, p.278). Essas narrativas abrem as perspectivas sobre o campo que está sendo explorado e apontam para a complexidade das estruturas:

Examinando mais amplamente o material narrativo, creio ser útil pensar sobre essas exceções narrativas como jamais plenamente excepcionais, e sobre a excepcionalidade radical como algo que aparece inclusive em material aparentemente mais emblemático, transferível. As exceções narrativas derivam sua força das convenções que abandonam; as convenções narrativas derivam sua força de suas exceções. Isso talvez seja a maneira como a noção de excepcionalidade difere mais claramente daquela da análise de casos desviantes – Lincoln e Guba, (1985). Nussbaum (1998) sustentou algo semelhante no caso da tragédia. As circunstâncias do sofrimento podem ser barrocas e distantes, genuinamente excepcionais, diz ela, mas isso apenas sublinha o caráter comum do próprio sofrimento, e das tentativas agênticas embora malfadadas dentro da tragédia para superá-lo. (SQUIRE, 2014, p.278)

A autora também observa limites em relação à contribuição da narrativa para o entendimento dos espaços e seus contextos. Por colocarem muitas vezes em suspensão a lógica a favor do que é verossímil, as narrativas podem ser utilizadas para reforçar argumentos questionáveis, desviar a atenção dos leitores e construir convicções de acordo com os interesses a que elas se prestam. Por isso, é importante que elas sejam comparadas e verificadas dentro de um conjunto complexo de dados. No mesmo sentido Simon e Neufeld (2003) alertam sobre os excessos cometidos por conta da crença exacerbada na tecnologia, calcada na confiança de sua infalibilidade. A fotógrafa chama a atenção para o fato de que mesmo com a possibilidade de obter evidências com base no DNA, ainda há

interferência humana no manuseio e armazenamento desse material e por isso há possibilidade tanto de erro humano quanto de corrupção do sistema, assim ela postula: “Evidência não existe em um sistema fechado. Como a fotografia, ela não pode existir fora de seu contexto, ou fora dos modos pelos quais ela circula” (SIMON E NEUFELD, 2003, p.3).

3 A CONSTRUÇÃO DA AUTORIDADE DO NARRADOR

“O que fala nunca é a palavra, o discurso, mas toda a pessoa social”.
(BOURDIEU, 1983, p.174)

Você se sente como se tivesse sido jogado em um grande buraco sem final. É como se você tivesse essa vizinha que ninguém quer ouvir e você está gritando tão alto, e as pessoas, elas não querem ouvir. Você foi julgado. Você teve seu dia no tribunal. Você foi julgado por um júri de seus colegas, eles dizem, mas eu não fui julgado por um júri de meus colegas. Eu fui julgado por um júri todo branco[...]¹

O relato acima é apresentado no livro de Simon e Neufeld (2003) e conta a história de Eduardo Velazquez, condenado injustamente por estupro, cumpriu 13 anos de uma sentença que poderia variar de 12 a 18 anos de prisão. O crime do qual ele foi acusado aconteceu em dezembro de 1987. Uma jovem em Chicopee, Massachusetts, foi agredida e estuprada ao entrar em seu carro quando saía da aula à noite. O agressor forçou-a a realizar atos sexuais sob a mira de uma faca e ejaculou em seu casaco, cabelo e rosto. Quando foi libertada a vítima buscou ajuda no prédio da escola que imediatamente chamou a polícia, que logo repassou a descrição do estuprador para a polícia local. No mesmo momento em que a polícia recebia a descrição do agressor, os policiais estavam detendo Eduardo Velazquez por parar seu carro em um local de passe de drogas, a vários quarteirões da escola. Ao receberem pelo rádio a descrição de que o agressor procurado era um homem hispânico, os policiais pediram que Velazquez os acompanhasse à cena do crime. Velazquez foi levado até a vítima, que fez o reconhecimento de dentro do prédio “[...]espiando por detrás de dois oficiais e dois conjuntos de portas fechadas enquanto outro policial apontava uma lanterna para o rosto de Velazquez enquanto ele esperava lá fora” (SIMON E NEUFELD, 2003, p.44). Em um segundo momento a vítima baseou sua convicção na percepção da voz de Velazquez e em suas luvas.

¹ Texto original: “*You feel like you've been thrown in a big hole with no ending. It's like you have this little voice that nobody wants to hear and you're screaming out so loud, and people, they don't want to listen. You've been tried. You've had your day in court. You've been tried by a jury of your peers, so they say, but I wasn't tried by a jury of my peers. I was tried by an all-white jury[...]*”. Depoimento de Eduardo Velazquez, condenado injustamente por estupro, cumpriu 13 anos de uma sentença de 12 a 18 anos de prisão. (SIMON e NEUFELD, 2002, p.44).

No julgamento a promotoria também somou ao reconhecimento da vítima, testes em sêmen e uma comparação de pelos púbicos que inseria Velazquez no rol dos suspeitos embora não comprovasse que era dele. Ele tentou apoiar sua defesa no erro de identificação usando como álibi a própria polícia que o havia detido no momento do crime, mas as solicitações de seu advogado pelos registros do horário em que ele havia sido detido não foram respondidas. Os oficiais que testemunharam no julgamento disseram que até a conclusão do estupro eles ainda não tinham detido o acusado. Velazquez foi condenado em todas as instâncias e permaneceu na prisão por treze anos até que um tribunal de apelação ordenasse que o teste de DNA fosse feito em seu processo. O teste feito no casaco da vítima, manchado de sêmen, comprovou que o material não era de Velazquez. Por conta disso ele foi exonerado e liberado em agosto de 2001. Finalmente, em 2002, a polícia de Chicopee localizou o registro da hora que ele foi apreendido em 1987 que sustentava seu álibi.



Fotografia 2 - Eduardo Velazquez a encenação recria a cena do crime.
Fonte: Simon e Neufeld (2003, p.45).

Na história do caso de Velazquez, as narrativas que construíram as cenas do crime na imaginação da vítima, da promotoria e por fim do júri que o condenou, são sustentadas muito mais pelo contexto do acusado do que pelas evidências apresentadas. A mesma dinâmica é analisada nas outras quarenta e quatro histórias apresentadas na obra de Simon e Neufeld (2003). A importância que o sistema

judiciário e o júri atribuem às narrativas que aparecem ao longo do processo não está subordinada necessariamente à forma ou a capacidade de articulação da defesa de apresentar álibis ou contraprovas, mas sim à autoridade de quem as apresenta.

No caso de Frederic Daye acusado injustamente por roubo seguido de estupro (SIMON E NEUFELD, 2003), o réu tinha como álibi a confirmação de treze testemunhas que estavam com ele em um bar no momento do crime e o peso dessas narrativas não foi suficiente para colocar em cheque a narrativa da polícia. Quando Daye foi inocentado a vítima alegou que a polícia “havia permanentemente alterado sua memória, convencendo-a de que Daye havia cometido o crime” (SIMON E NEUFELD, 2003, p.10).



**Fotografia 3 - Frederic Daye, recriação da cena do álibi apresentado pelo acusado.
Fonte: Simon e Neufeld (2003, p.11).**

Em sua leitura dos acontecimentos, as pessoas trazem consigo narrativas reais ou ficcionais e crenças relacionadas ao espaço em que vivem, à posição que ocupam nesses espaços, ao grupo que fazem parte e ao que as diferencia de outros grupos que também fazem parte desse espaço. Todas essas narrativas compõem uma polifonia de vozes que se cruzam no momento em que nos encontramos com os narradores. Elas emergem no diálogo tensionando os sentidos que estão sendo produzidos e direcionam nossa atenção. Com isso, temos uma narrativa polissêmica que resulta em nossa aceitação do discurso que permeia as histórias do narrador, ou no ímpeto pela censura, descaso ou indignação diante dele.

Ao analisar a construção da autoridade nos discursos, Bourdieu (1983) postula que o discurso é uma construção complexa que está muito mais ligado à estrutura de poder simbólico estabelecido na sociedade e entre os interlocutores do que nas competências linguísticas ou, como nesse caso, jurídicas:

[...] A razão de ser de um discurso nunca reside completamente na competência propriamente linguística do locutor; ela reside no lugar socialmente definido a partir do qual ele é proferido, isto é, nas propriedades pertinentes de uma posição no campo das relações de classe ou num campo particular, como o campo intelectual ou o campo científico. (BOURDIEU, 1983, p.174)

Em seus estudos sobre a linguagem, Bourdieu (1983) faz uma crítica sociológica que submete a linguística a um tríplice deslocamento colocando a gramaticalidade no âmbito da aceitabilidade e legitimação da forma; a comunicação na esfera da força das trocas simbólicas e valor do discurso e por fim a competência linguística na relação com o capital simbólico e posição social do indivíduo.

Dessa forma, para Bourdieu (1983) a linguagem não se vale apenas pela competência de produzir frases gramaticalmente coerentes, mas do domínio de produzir o discurso adequado numa determinada situação. A comunicação extrapola o âmbito das trocas de códigos linguísticos. O autor observa que a linguagem comunica também a posição ocupada por quem fala através da maneira como se fala, principalmente nas formas que já estão mais enraizadas e inconscientes, como a pronúncia que conserva e denuncia a origem de classe da pessoa, mesmo que essa origem seja renegada:

[...] sabe-se, assim, que propriedades tais como "posição" (setting) da voz (nasalização, faringalização) e pronúncia (sotaque) oferecem melhores índices do que a sintaxe para a localização da classe social dos locutores; sabe-se, ainda, que a eficácia de um discurso, seu poder de convicção, depende da autoridade daquele que o pronuncia ou, o que dá no mesmo, do "sotaque" funcionando como indício de autoridade. (BOURDIEU, 1983, p.167).

Partindo da análise apresentada por Bourdieu (1983), abre-se a perspectiva de que o narrador está invariavelmente sujeito as narrativas que a posição que ele ocupa em determinados espaços sociais atribuem a ele. Para muito além de um encadeamento lógico dos signos, às narrativas são encadeadas umas às outras subjugando muitas vezes os narradores às narrativas hegemônicas: “[...] o

sentido efetivamente atualizado pelo contexto (isto é, pela lógica do campo) lança todos os outros no segundo plano” (BOURDIEU, 1983, p.160).

Assim sendo, a autoridade do narrador depende da força simbólica entre os interlocutores. Como é possível observar no caso de Velazquez e Daye apresentados acima, muito mais do que convencer o júri sobre sua versão dos fatos, a autoridade do discurso se traduz na capacidade de se fazer escutar. “Escutar é crer” postula Bourdieu (1983, p.161). Na grande maioria dos casos apresentados por Simon e Neufeld (2003) o narrador foi desacreditado antes mesmo de apresentar sua narrativa, não foi dada atenção aos álibis que elas apresentavam e as outras narrativas que as corroboravam, mesmo que elas tenham apresentado fatos concretos e verificáveis. As narrativas que prevaleceram foram apresentadas pelas vozes de autoridade e, principalmente, pela narrativa imposta de antemão aos narradores pela imagem que lhes é atribuída no espaço social que ocupam, mesmo que essas não apresentassem provas concretas e verificáveis:

Não procuramos somente ser compreendidos, mas também obedecidos, acreditados, respeitados. Daí a definição completa da competência como direito à palavra, isto é, à linguagem legítima como linguagem autorizada, como linguagem de autoridade. A competência implica impor a recepção. . (BOURDIEU, 1983, p.161).

No processo de construção das bases da linguagem que permitem algum controle da recepção, as narrativas recorrem não só ao discurso, mas também à construção de imagens e encenações que materializem esses enunciados. Analisando a importância das encenações para a legitimação do capital simbólico, Canclini (2013) amplia a perspectiva apresentada por Bourdieu (1983) em relação à construção da autoridade no discurso, somando a ela a importância das encenações das narrativas. As proposições apresentadas pelo autor encaminham a reflexão de que além de se fazer escutar, a autoridade do narrador se constrói também na sua capacidade de se fazer ver, ou em um âmbito mais abstrato, projetar cenas.

Em sua análise sobre os processos de hibridização da cultura, o autor apresenta o conceito de teatralização do poder, para explicar como se dá as relações da modernidade com o passado na operacionalização dos ritos que legitimam a autoridade do patrimônio cultural. O autor explica: “Para que as

tradições sirvam hoje de legitimação para aqueles que as construíram ou se apropriaram delas, é necessário colocá-las em cena” (CANCLINI, 2013, p.162).

Canclini (2013) aborda a questão da ideologia partindo principalmente da construção visual e cênica da significação presente nos objetos que são patrimônio cultural, ampliando a análise da produção e circulação de ideias no espaço social: “O mundo é um palco, mas o que dever ser representado já está prescrito. As práticas e os objetos valiosos se encontram catalogados em um repertório fixo” (CANCLINI, 2013, p.162). Assim, quando o narrador apresenta sua versão da história, ele já está dentro de um cenário, já encena sua identidade como se fosse um papel de uma peça, mesmo que não tenha consciência de seu aspecto narrativo. A narrativa do espaço ao qual ele pertence impera sobre ele e distribui os papéis de forma arbitrária. Observando como as narrativas surgem dos espaços o autor analisa:

A contenção e o suspense, o que não se nomeia, são tão importantes como o que se diz. O sentido dramático da comemoração é acentuado pelos silêncios enquanto se oferece o palco ritual para que todos compartilhem um saber que é um conjunto de subentendidos. É certo, não obstante, que uma situação assim pode ter um valor positivo. Todo grupo que quer diferenciar-se e afirmar sua identidade faz uso tácito ou hermético de códigos de identificação fundamentais para a coesão interna e para proteger-se frente a estranhos. (CANCLINI, 2013, p.162).

O desenvolvimento das encenações para constituir uma identidade no espaço é próprio da dinâmica da cultura e pode ser observada nos espaços de culto, nos ritos de passagem e de afirmação de conquistas históricas. Mas, o autor observa que no processo de urbanização o peso das encenações passa a ser reforçado ainda mais com a sobreposição do espaço midiático sobre a esfera pública:

A ‘cultura urbana’ é reestruturada ao ceder o protagonismo do espaço público às tecnologias eletrônicas. Como quase tudo na cidade “acontece” porque a mídia o diz e como parece que ocorre como a mídia quer, acentua-se as encenações, as ações políticas se constituem enquanto imagens da política. Daí que Eliseo Verón afirme, de forma radical, que participar é hoje relacionar-se com uma “democracia audiovisual”, na qual o real é produzido pelas imagens geradas na mídia. (CANCLINI, 2013, p.290).

Canclini (2013) analisa o conceito de democracia audiovisual ponderando que mais do que uma substituição absoluta da vida urbana pelos meios audiovisuais, o que se tem hoje é um jogo de ecos entre as narrativas encenadas

pela indústria do entretenimento, publicidade e pelas campanhas políticas e as narrativas que reencontramos nas ruas no cotidiano das pessoas, elas ressoam uma nas outras construindo a narrativa dos espaços: “A essa circularidade do comunicacional e do urbano subordinam-se os testemunhos da história, o sentido público construído em experiências de longa duração” (CANCLINI, 2013, p.290).

Entretanto essas narrativas não são estáticas, estão em movimento e alinham-se ao ritmo da cidade, onde os interesses do mercado cruzam-se com os interesses históricos e comunicacionais e estabelecem uma luta semântica para neutralizar, perturbar, ou mudar o significado das mensagens uns dos outros. Há uma luta constante por subordinar uma narrativa à outra na busca pelo monopólio da recepção: “[...] são encenações dos conflitos entre as forças sociais, entre o mercado, a história, o estado, a publicidade e a luta popular para sobreviver” (CANCLINI, 2013, p.301).

É na tensão das narrativas visuais e audiovisuais que se estabelecem as identidades e os papéis dos sujeitos no “palco” cotidiano. Para o autor, ter uma identidade passa por ter um país, uma cidade ou um bairro, ser parte de um espaço em que o que é compartilhado pelos que o habitam torna-se idêntico ou intercambiável. Essa identidade se materializa para os habitantes desses espaços nas celebrações, festas e rituais cotidianos. Os que não fazem parte desses grupos não podem tomar para si essa identidade: “Aqueles que não compartilham constantemente esse território, nem habitam, nem têm os mesmos objetos e símbolos, os mesmos rituais e costumes, são os outros, os diferentes. Os que têm outro cenário e uma peça diferente para representar” (CANCLINI, 2013, p.301).

No caso de Velazquez apresentado por Simon e Neufeld (2003), essa premissa de Canclini (2013) se mostrou válida e fatal. Ao ser julgado por um júri branco, formado por cidadãos norte-americanos, a narrativa que se sobrepôs a sua defesa era a narrativa do hispânico, do estrangeiro, do outro. Essa narrativa é encenada em filmes, nos telejornais, nos discursos políticos e atravessou sua história de vida, seus sonhos e projetos, relegando a ele o papel expiatório que lhe cabia naquele espaço.

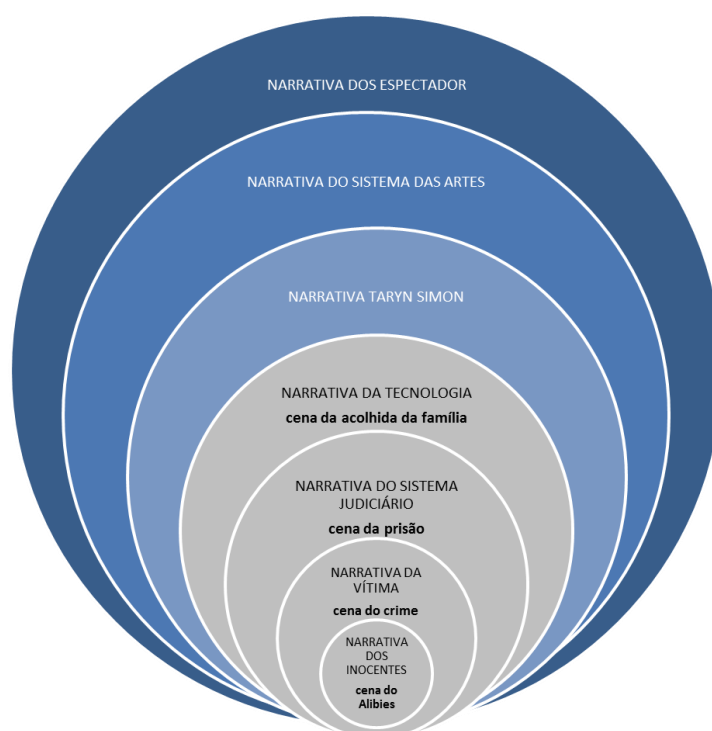
Outro ponto importante das encenações das identidades é que elas estão muito ligadas à visão tradicionalista dos espaços. Essa visão busca manter o status quo e assim ignora muitas vezes a construção dos privilégios e os interesses por trás das narrativas. Como analisa Canclini (2013, P.193): “Um dos traços

distintivos da cultura tradicionalista é ‘naturalizar’ a barreira entre incluídos e excluídos”, dessa forma não é levada em conta a arbitrariedade com que se atribui valores às imagens e narrativas que pesam sobre o narrador. Tanto no caso de Velazquez quanto no de Daye, a falta de representantes de pessoas do seu espaço social no júri coloca-os em uma situação vulnerável, pois não havia nenhuma possibilidade da narrativa hegemônica que pesava sobre eles ser questionada.

As premissas de Bourdieu (1983) e Canclini (2013) encontram as análises de Simon e Neufeld (2003), mesmo que eles tenham lugares diferentes de enunciação. Ao reencenar fragmentos das narrativas apresentadas, o público é convidado a tomar consciência dos erros cometidos pela miopia dos que ouviram as narrativas ao longo do processo dos casos em questão. Mas principalmente, o trabalho da fotógrafa provoca uma reflexão sobre nossa própria reação diante das cenas e dos narradores presentes no espaço em que acontece a recepção delas hoje.

4 A NARRATIVA SOBRE OS NARRADORES

Tanto na estrutura da instalação, quanto do livro: *The Innocents*, Simon e Neufeld (2003) utilizam-se diversas encenações para expor todas as narrativas que pesaram sobre a narrativa dos inocentes, além de projetar sobre elas as próprias narrativas que passam também a interferir na recepção do público. O conjunto de narrativas que surge na obra pode ser observado através do esquema apresentado abaixo, que serão detalhados na sequência:



**Figura 1 - Gráfico da sobreposição de narrativas presentes na obra *The Innocents*.
Fonte: autora**

Na instância dos acontecimentos, a obra retrata por meio das fotografias encenadas, as narrativas: dos inocentes, por meio de imagens no local de seus álibis; da vítima através da encenação da cena do crime; do sistema judiciário, encenando o momento da prisão; e também a narrativa sobre o poder da tecnologia presente na encenação da acolhida da família.



Fotografia 4 - Narrativa do inocente. Foto do álibi do caso de Roy Criner. Ele alegou como álibi contra as acusações de crime de estupro seguido de assassinato, que estava em seu trabalho em uma madeireira no momento do crime. Seu álibi não foi levado em consideração e ele cumpriu 10 anos de uma sentença de 99 anos.
Fonte: Simon(2002).



Fotografia 5 - Narrativa da vítima. Cena do crime. Anthony Robison. Em 1986 uma jovem da universidade de Houston foi estuprada. Ela descreveu seu agressor como um homem negro, de bigode que usava uma camisa xadrez. Com base nessa descrição a polícia intimou Robson que havia ido buscar o carro para um amigo. Ele estava usando de fato uma camisa xadrez no dia, mas não usava bigode, estava barbeado. Mesmo assim, minutos depois a vítima o identificou como seu agressor. A promotoria baseou-se principalmente na identificação racial da vítima e Robson foi condenado e cumpriu 10 anos de uma sentença de 27 anos.
Fonte: Simon e Neufeld (2003).



Fotografia 6 - Narrativa do sistema judiciário. Cena da prisão de Larry Mayes. A polícia encontrou Mayes escondido embaixo de um colchão em um quarto de hotel. Ele havia sido condenado injustamente por assalto à mão armada, estupro e agressão. A vítima identificou-o como sendo seu agressor por meio de uma foto, depois de não ter o reconhecido como seu agressor em duas tentativas de identificação presencial.
Fonte: Simon e Neufeld (2003).



Fotografia 7 - Narrativa da Tecnologia. Cena em casa com a família. Richard Danziger com a família e a guardiã legal Bárbara, após cumprir 12 anos de uma prisão perpétua. Oito anos depois de sua prisão, o verdadeiro agressor confessou o crime, mesmo confirmando as evidências apresentadas pelo verdadeiro assassino a polícia não reabriu o caso de Danziger por dois anos. Apenas depois que uma das cartas do assassino foi levada a público Danziger pode fazer o teste de DNA que comprovou sua inocência e atribuiu a sentença ao verdadeiro assassino confesso. Danziger foi atacado enquanto estava preso, levou vários chutes na cabeça que lhe causaram uma séria lesão cerebral.
Fonte: Simon e Neufeld (2003).

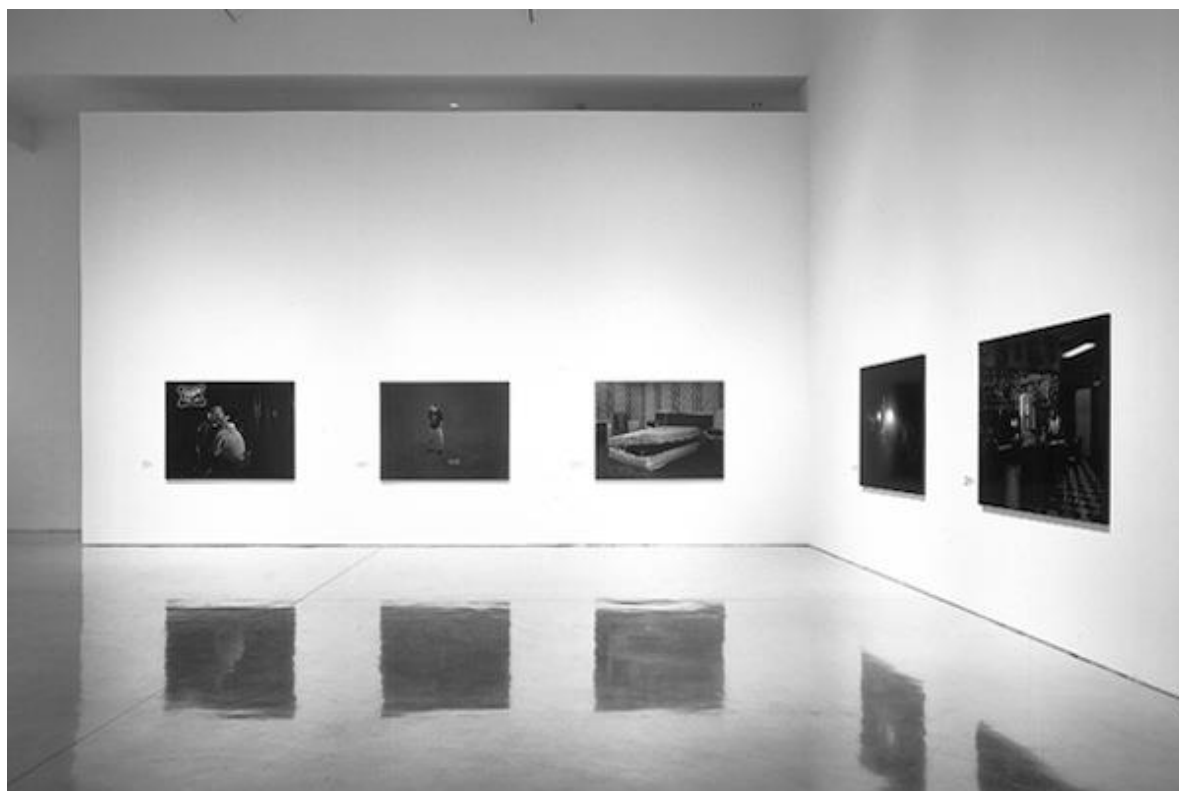
A percepção da sobreposição das narrativas do espaço em relação à narrativa dos inocentes se dá no plano das cenas individuais, sendo possível observar a influência que o espaço tem sobre a construção da imagem dessas pessoas. Mas principalmente no conjunto das imagens, em que as várias encenações se somam ilustrando como diversas cenas são projetadas no processo de construção das narrativas e são capazes, por meio da sua posição de autoridade, de suprimir ou garantir que outras narrativas sejam escutadas.

Na instância da linguagem e da comunicação, essas histórias se submetem também à imagem da própria Taryn Simon. Todas as narrativas construídas em torno do trabalho da fotógrafa estão presentes na leitura da obra. Mesmo que o espectador não conheça o trabalho da artista em profundidade, ela desempenha um papel importante e reconhecido no “palco” do sistema das artes. Simon atua também como uma porta-voz dessas pessoas, apresentando a narrativa de acordo com a linguagem aceita pelos apreciadores da arte e pela mídia. A fotógrafa coloca a serviço da narrativa seu olhar técnico e sensível, mas também seu raciocínio para organizar os fatos e principalmente seu vocabulário, que atuam como filtros que garantem a credibilidade dos fatos no momento da recepção.



Fotografia 8 – Registro do encontro de Jeremy Dennis com Taryn Simon em sua exposição no East Hampton Guild Hall – Nova York, EUA em 17 de junho de 2017, postado em seu Instagram. Fonte: Site de Dennis disponível em: <https://www.jeremynative.com/taryn-simon-the-innocents-at-east-hampton-guild-hall>.

Por sua vez, as narrativas sobre o sistema das artes também se sobrepõem ao conjunto das outras, legitimando o trabalho de Simon e Neufeld (2003) e, conseqüentemente, sua proposta de reflexão. Canclini (2013) analisa que nas últimas décadas os museus deixaram de ser apenas instituições para a conservação e exibição de objetos e passaram a buscar constituir-se como um centro cultural que apresenta suas coleções através de uma visão polivalente e uma atmosfera estimulante. Esse investimento na ambiência dos museus pode ser observado a partir dos investimentos feitos em sua arquitetura, que já são em si espaços de experiência estética e um símbolo importante de sua narrativa.



Fotografia 9 – Imagem da instalação The Innocents na Gagosian Gallery, Los Angeles, 2004.
Fonte: Site oficial Tarun Simon. Disponível em: http://tarunsimon.com/installviews/2004_gagosianla/#3.

Através de alianças feitas com os meios de comunicação o museu tem atraído um número crescente de pessoas e tornou-se hoje um espaço de agenciamento da cultura e um importante veículo de comunicação. Por conta disso, Canclini (2013) observa que entrar em um museu não é como entrar em qualquer prédio do patrimônio público, a narrativa do museu oferece aos seus visitantes um papel de destaque nas encenações do status social:

Se o patrimônio é interpretado como repertório fixo de tradições condensadas em objetos, ele precisa de um palco-depositório que o contenha e o proteja, um palco-vitrine para exibi-lo. O museu é a sede cerimonial do patrimônio, o lugar em que é guardado e celebrado, onde se reproduz o regime semiótico com que os grupos hegemônicos o organizam. Entrar em um museu não é simplesmente adentrar um edifício e olhar obras, mas também penetrar em um sistema ritualizado de ação social. (CANCLINI, 2013, p.169)

Seria possível encerrar a análise a respeito da sobreposição de narrativas nesse ponto. Entretanto um dos grandes méritos da obra de Simon e Neufeld (2003) é conseguir colocar o próprio público como narrador por meio das escolhas estéticas e formais que ela faz. Este aspecto de sua obra pode ser observado tanto na escolha por trabalhar com fotos encenadas, que podem ser lidas dentro da perspectiva do quadro-vivo, quanto no documentário, na escolha de trabalhar com uma montagem linear rítmica primando por valorizar o que está sendo dito no plano mais do que pela dinâmica da montagem.

4.1 A NARRATIVA ABERTA E O ESPAÇO DE NARRAÇÃO DO ESPECTADOR

4.1.1 – O Narrador Nas Fotografias

A fotografia transporta a pessoa do seu lugar comum, para um lugar sacramentado pelo olhar do fotógrafo. O autor José de Souza Martins (2008), analisando o trabalho de Sebastião Salgado observa que por mais que se possa argumentar sobre a banalização da fotografia com os meios digitais, ela ainda conserva em seu discurso estético o recorte do cotidiano, reenquadrando as pessoas e os objetos de sua posição ordinária para uma posição de destaque, que merece alguma atenção ou apreciação estética:

[...] A fotografia percorrerá outra linha de significações. Nela o objeto se libertará de sua banalidade e de sua materialidade, do repetitivo que o anula. Ganhará outra vida no âmbito da estética mediadora que o tornará acessível às muitas interpretações possíveis, à solidariedade, à dor, à revolta, à alegria, à admiração. Enfim, o prazer estético que pode causar mesmo uma fotografia cujo suporte é a tragédia. E nesse prazer, ao dimensionamento humano do que foi fotografado porque remetido ao possível, à sua utopia, à sua transcendência. Portanto, ao desafio histórico que só essa mediação pode propor ” (MARTINS, 2008, p.139).

A fotografia carrega em si um potencial que transcende suas possibilidades documentais e de registro, ela pode ser pensada como arte, como espaço de reflexão e experiência estética. Na perspectiva artística, a autora Charlotte Cotton (2013) analisa o uso recorrente da linguagem narrativa pela fotografia contemporânea. De acordo com a autora, os fotógrafos que compõem essa área da fotografia podem apresentar propostas baseadas em fábulas, contos de fadas, lendas urbanas e mitos, ou podem trabalhar com narrativas abertas. As narrativas abertas apresentam propostas mais oblíquas e inconclusas que dialogam com o repertório de quem está lendo a imagem, da projeção de suas próprias narrativas pessoais e de seus conteúdos psicológicos.

Até meados do século XX, entendia-se por narrativa fotográfica o conjunto de imagens sequencias apresentadas por meio de ensaios ou de fotorreportagens publicadas em revistas. Essa forma de apresentar a narrativa fotográfica era orientada por uma leitura linear, construída ao longo da apreciação do conjunto das imagens. Através da sequência e da relação entre as imagens se apreendia a narrativa proposta. Essa forma de apresentar as imagens, dada nossa alfabetização ocidental, nos leva a buscar nas imagens o raciocínio que o narrador, no caso o fotógrafo, está propondo. O ensaio e sua sequência trazem consigo um subtexto, o que pode ser entendido também como um conceito que organiza nossa leitura das imagens.

A partir da década de setenta, alguns artistas passaram a explorar outras possibilidades narrativas nessa área e desenvolveram um conjunto de obras categorizadas como fotografias de quadro-vivo. Sua principal característica é que a narrativa visual se concentre em um único quadro, ou seja, uma fotografia conta toda uma história. O fotógrafo Jeff Wall (n. em 1946) é um dos pioneiros a propor esse tipo de narrativa fotográfica.

No final da década de setenta, após concluir sua pós-graduação em história da arte, Wall apresenta imagens cuja composição traz elementos do cotidiano atual, mas com o requinte de técnicas da pintura figurativa. Como analisa Cotton (2013), na produção da foto *Insônia* (fotografia 10) o fotógrafo utiliza-se de recursos similares ao da pintura renascentista utilizando-se dos ângulos e da composição dos objetos da cozinha para orientar nossa leitura no quadro e a compreensão da ação proposta na narrativa. A autora observa que essa consciência das técnicas utilizadas nas imagens tradicionais são fundamentais na experiência estética de sua proposta,

ela considera que embora suas fotos transcendam os aspectos técnicos de seus estudos acadêmicos eles: “[...]evidenciam sua detalhada compreensão de como as imagens funcionam e são construídas, num processo que é a base das melhores fotografias de quadro-vivo”. (COTTON, 2013, p.49).



Fotografia 10 - Insônia, Jeff Wall, 1994. Fonte: Cotton (2013, p.50).

Esse tipo de narrativa fotográfica nos remonta a uma cultura visual da arte pré-fotográfica e à pintura figurativa dos séculos XVIII e XIX. Dessa forma, a fotografia de quadro-vivo propõe uma dinâmica de apreensão das narrativas fotográficas, diferente da narrativa do ensaio, pois ela orienta o espectador a fazer uma leitura circular das imagens. Conseqüentemente, há uma transformação no papel do narrador/fotógrafo nesse tipo de narrativa. A narrativa está sugerida em um único quadro, é preciso se demorar nesse quadro, construir a relação entre os elementos, as partes e como juntos constroem a narrativa, o todo.

Flusser (2002) analisa que a leitura circular é própria das imagens tradicionais, evoca o pensamento mágico, ou seja, o observador não precisa seguir uma lógica específica para entender a narrativa, ela está aberta para que ele a reconstrua de acordo com o universo imaginário com o qual está vinculado. Nesse processo, o observador passa a ser coautor da narrativa criada, perde-se em parte o controle sobre a recepção da imagem e o fotógrafo assume o lugar de um

provocador. Nesse sentido, Cotton (2013) analisa que uma característica marcante desse tipo de narrativa é a ambiguidade, a possibilidade de entrar no universo construído por inúmeros vieses.

Além da estética da pintura figurativa e das referências a obras consagradas na cultura visual do século XVIII, XIX e XX, a fotografia de quadro-vivo pode utilizar-se também da estética da fotográfica cinematográfica, como é o caso do trabalho dos fotógrafos: diCorcia (fotografia 11) e Gregory Crewdson (fotografia 12). Ambos em sua obra utilizam-se dos códigos narrativos prescritos na iluminação cinematográfica, na composição dos cenários e na direção dos atores. Entretanto, esses códigos são combinados com códigos da arte e da fotografia a fim de tornar sua recepção complexa e aberta. Eles ajudam na comunicação, a construir sentido por meio das referências que eles evocam, mas a ideia não é reproduzir a recepção do cinema, como se a fotografia de quadro-vivo se propusesse a ser um filme em um único plano:

O cinema a pintura figurativa, o romance e os contos folclóricos servem apenas de pontos de referência que ajudam a criar o máximo significado contingente e nos ajudam a aceitar a fotografia de quadro-vivo como uma mescla imaginativa de fatos e ficção de um tema e seu sentido alegórico e psicológico. (COTTON, 2013, p.52)



**Fotografia 11 – US\$20, Philip Lorca diCorcia, 1990-92.
Fonte: COTTON, 2013, p.44.**



Fotografia 12 – Ofélia, Gregory Crewdson, 2001.
Fonte: COTTON, 2013, p.68.

As imagens produzidas por Simon(2002) possuem muitos elementos da fotografia de quadro-vivo. As narrativas se concentram em um único quadro e os elementos em cena sugerem a construção de cenários, personagens e ação dramática. Os ângulos escolhidos sugerem a posição do personagem no enredo e a luz tem papel dramático.



**Fotografia 13 - Charles Irvin Fain, Taryn Simon, 2003.
Fonte: SIMON e NEUFELD, 2003, p.15.**

A escolha por esse estilo não pode ser atribuída a um estilo próprio da fotógrafa e nem por uma limitação de recursos ou apelo estético. Simon e Neufeld (2003) poderiam ter optado por fotos com a linguagem documental, ou em estúdio, como trabalhou em outros projetos. Mas apresentar essas narrativas de forma encenada, através da estética de quadro-vivo é uma forma de trazer o público para o espaço do narrador. A leitura circular dessas imagens convida o espectador a projetar suas narrativas e construir sua versão dos fatos a partir de sua interpretação da cena. O jogo com a imagem é revelado para ele quando este é surpreendido pela legenda ou pelo texto de apoio, no caso do livro. Simon e Neufeld (2003) utilizam-se do poder da linguagem para mostrar a circularidade das narrativas e o poder que os narradores têm de manipulá-las. Em última instância, é possível compreender que as narrativas que projetamos sobre as encenações podem ao mesmo tempo estar se referindo ao universo externo e interno do interlocutor.

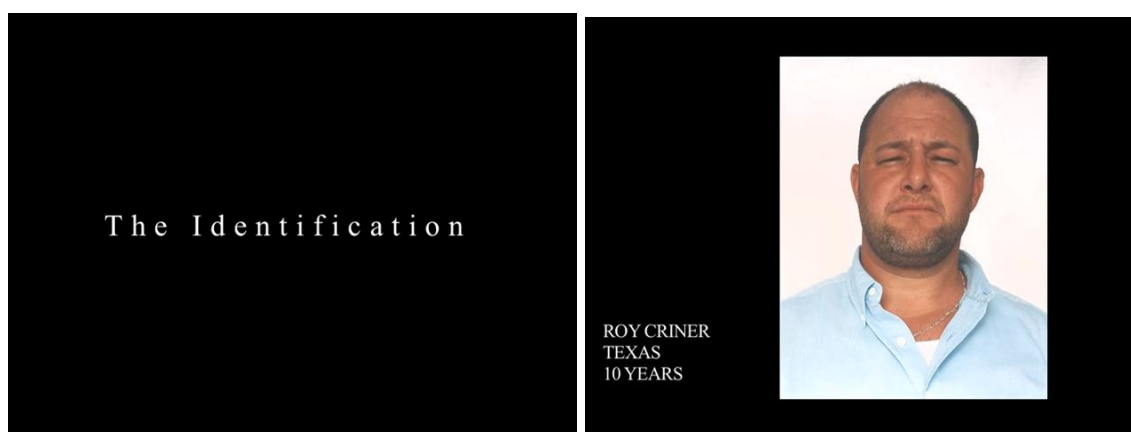
4.1.2 – O Narrador No Documentário

O documentário feito para o projeto *The Innocents*, foi publicado em 2003. Nessa produção, Simon (2003) opta por trabalhar com uma linguagem totalmente oposta à que trabalhou na fotografia. Ao invés de investir em uma produção elaborada para apresentar as narrativas, a artista trabalha com uma estética crua,

quase amadora. O vídeo apresenta o depoimento de alguns participantes do projeto, entrevistados nos espaços que vivem, usando enquadramentos semelhantes que variam de planos de conjunto e planos próximos. A imagem é de baixa qualidade característica da estética do *videoteipe* e são utilizados recursos gráficos simples para demarcar os temas apresentados e o contexto do entrevistado, conforme pode ser observado nas imagens abaixo retiradas do vídeo.



Fotografia 14 - Enquadramento dos entrevistados. Imagens retiradas do documentário The Innocents. Fonte: Documentário "The Innocents" (2003), a film by Taryn Simon, part 1 e part 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B3PlyOAONss> e https://www.youtube.com/watch?v=5Ltk9n_vDs.



Fotografia 15 – Quadros gráficos. Imagens retiradas do documentário *The Innocents*. Fonte: Documentário "The Innocents" (2003), a film by Taryn Simon, part 1 e part 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B3PlyOAONss> https://www.youtube.com/watch?v=5Ltk9n_vDs.

Nesse material Simon (2003) consegue finalmente colocar o narrador em primeiro plano. Que pesem sobre ele todas as narrativas que surgem diante da forma como eles se portam, dos termos e gírias que ele usam, da expressão de raiva ou de tristeza que eles apresentam na voz e nas escolhas de como lidar com o interlocutor. Mas são eles, que falam. A narrativa de Simon (2003) aparece de fato em segundo plano, através de suas escolhas de enquadramento e principalmente do tipo de montagem que encadeia esses planos. Mas ela não faz muito mais do que emprestar a esses narradores sua credibilidade e organizar suas narrativas de uma forma que possamos refletir sobre o ponto em que essas histórias se cruzam e o ponto em que elas se individualizam.

O tipo de montagem utilizada por Simon (2003) no documentário é a montagem rítmica e paralela. Segundo Sergei Eisenstein em sua publicação "A forma do filme" (2002), a montagem rítmica é a montagem que prioriza o conteúdo dos planos, definindo seu corte a partir do ritmo estabelecido na cena e não apenas de uma proposição estética deliberada pelo montador. Já a montagem paralela, segundo Machado (2011) se caracteriza pela alternância de dois espaços diferente, que se sucedem um depois do outro na tela, de modo a sugerir ações paralelas, ao invés de encadear sequências lineares que acontecem no tempo de forma sucessiva e no espaço de forma contígua.

Para Machado (2011), a origem do narrador no cinema surge com a montagem paralela que tem como marco as produções de D. W. Griffith (1908-1924). O autor analisa que em: *The drunkard's reformation* (1909) Griffith busca conduzir a recepção da narrativa através da consciência das entidades: câmera, o

personagem e o espectador. Por meio da montagem, o narrador passa a encadear os planos visando trazer à tona, os afetos, os processos de identificação, os saberes e as ignorâncias do espectador em relação à história e aos personagens e assim, garantir os resultados da recepção: “Toda uma retórica fílmica encontra-se nele articulada para criar efeitos dramáticos irresistíveis, para forçar uma leitura ‘correta’ do drama moral e para convencer o público do valor da ideologia que lhe está sendo vendida” (MACHADO, 2011, p.135).

Esse estilo de montagem permitiu que se tivesse um maior controle do fluxo narrativo. A partir desse momento, a montagem passa a atuar como um narrador invisível que nos conduz pelas narrativas visuais para a conclusão esperada ao fim da experiência cinematográfica:

O narrador seria, portanto, aquela entidade invisível [...] que organiza a matéria fílmica e lhe dá uma forma de apresentação ao espectador. Por meio da hábil seleção das durações, dos campos e dos ângulos de visão, o narrador torna possível ao espectador, num certo sentido, ‘entrar’ no universo diegético e circular dentro dele como um observador privilegiado, que vê sem ser visto. O narrador perfura as paredes para mostrar ao espectador o que acontece lá dentro, faz o espectador sobrevoar a ação com sua vista de pássaro, corre com alta velocidade junto com as carruagens e os cavalos, permite voltar ao passado para buscar um detalhe esquecido e até mesmo entrar no interior de um personagem para ver com seus olhos e experimentar a ação sob seu ponto de vista. (MACHADO, 2011, p. 134)

Vilém Flusser (2014) é outro autor que analisa a importância da montagem nas narrativas cinematográficas. Para ele mais importante do que a capacidade de conduzir nossas emoções ao longo da trama, através da tesoura e da cola - como ele se refere às técnicas de montagem - é possível construir padrões que orientam nossa recepção, mesclando a leitura racional linear com a leitura em síntese da circularidade das imagens:

Pego uma tesoura e retallo a película. Como o rolo de filme representa o tempo, os cortes representam épocas no tempo. Faca e tesoura são instrumentos da razão. A razão é uma função cortante, nacionalizante. Interfiro no tempo racionalmente, usando ratio. Depois colo aquilo. Alguém ainda deveria se dedicar à fenomenologia da cola. Colar, to stick, e ainda melhor, coller, tem a ver com criatividade. [...] Então pego essa função retalhadora, a análise, e essa função colante, a síntese (para falar em termos gregos), e combino ambas. (FLUSSER, 2014, p.226)

É por meio da montagem que os textos por trás das imagens são evocados e passam a orientar nossa leitura. Mas além dos textos específicos do roteiro como:

locução, diálogos, trilhas sonoras, *inserts*, etc, há também os subtextos de outras narrativas e outras experiências cinematográficas que são evocados na cena, perpetuando ou questionando os padrões que orientam nossas leituras. Assim Flusser (2014) usa a metáfora da tesoura e da cola também na perspectiva de romper e perpetuar padrões já construídos das narrativas audiovisuais: “O ambiente todo é organizado de forma que os sons e as imagens envolvam as pessoas. Na tela aparecem sombras, coloridas e sonantes, do jeito que o cineasta as compôs a partir dos personagens, com a tesoura e a cola” (FLUSSER, 2014, p.231).

O filme é, portanto, uma construção narrativa cuja montagem pode ser o seu principal narrador. Sob esta perspectiva apresentada por Machado (2011) e Flusser (2014), poderíamos analisar que o fato de haver a interferência do trabalho de montagem paralela no vídeo de Simon (2003) a coloca no controle das narrativas apresentadas no documentário. Por mais simples que sejam suas interferências, elas prescrevem a recepção das narrativas a partir de suas escolhas de como encadear os fatos.

Entretanto, a estética adotada por Simon (2003) torna a análise de sua recepção mais complexa ao se aproximar também da estética do vídeo. Para Flusser (2014) a imagem do vídeo é uma reflexão, mais do que uma narrativa. Influenciado pelos experimentos da *video art* (1960), o autor analisa que há um potencial reflexivo no vídeo que passa despercebido muitas vezes por grande parte dos espectadores, pelo fato da TV ter se apropriado desse suporte, restringido seu potencial comunicativo aos seus interesses: “Quando se assiste a um filme, vê-se algo que está fora, externo. O vídeo é um espelho. Atrás da janela foi aplicada, propositalmente, uma camada opaca, para que ela reflita. Naturalmente pode se confundir janela e espelho” (FLUSSER, 2014, p.242).

Para o autor as imagens do vídeo estão mais próximas das pessoas e por isso acredita no seu poder expressivo. Antecipando o cenário que temos hoje com as plataformas digitais como YouTube a possibilidade de nos comunicarmos por meio da transmissão de vídeos, Flusser (2014) via o vídeo como uma ferramenta de comunicação e de “tele presença”. Por conta disso ele acreditava que os modos de fabricação dessa imagem estavam mais abertos e não restritos a um campo técnico e fechado de produção.

Na mesma direção do pensamento de Flusser (2014), Machado (2011) analisa que os vídeos alternativos, como é o caso do vídeo de Simon (2003),

diferentemente dos que são feitos para televisão, apresentam propostas que fogem à estética convencional do cinema e admitem que seus resultados, no plano da significação, sejam menos controláveis do que a recepção esperada por meio dos códigos cinematográficos e televisivos: “[...] há uma certa margem de autonomia na ‘leitura’ efetuada pelo espetador, que torna até inúteis quaisquer tentativas mais ambiciosas de controlar a mensagem dentro de limites muito definidos” (MACHADO, 2011, p.182). Assim como Flusser (2014), o autor também vê o vídeo como meio de comunicação e fala sobre a importância de em seus processos muitas vezes se confundir o papel do produtor e do receptor:

Mas o vídeo é também um fenômeno de comunicação e aqui a discussão fica um pouco mais complicada. Nele, uma mensagem é transmitida de uma comunidade de produtores ou emissores a uma comunidade de consumidores ou receptores. Na verdade, o vídeo tende a se disseminar de uma forma processual e não hierárquica no tecido social e isso acaba por confundir os papéis de produtores e consumidores, donde resulta, pelo menos nas experiências bem-sucedidas, um processo de troca e diálogo pouco comum em outros meios. (MACHADO, 2011, p. 176-177)

No caso de Taryn Simon a montagem do documentário expressa sua reflexão sobre as narrativas apresentadas. Há uma série de escolhas que apresentam ali o olhar dela como: o ângulo da câmera, o local onde está sendo gravado e o tempo que ela determina para cada relato, mas ela abre mão de um roteiro prévio valorizando a espontaneidade dos relatos. Da mesma forma as emoções possíveis são encadeadas pelo envolvimento com o conteúdo dos relatos, há apenas som direto, sem trilhas ou qualquer outro efeito sonoro. As narrativas são intercaladas entre si somente. Não há imagens de outros espaços que ilustrem ou ampliem suas falas, nem há outras vozes que relativizem suas narrativas como a da vítima ou dos policiais, e nem personagens que tragam outros aspectos do impacto do caso como a família ou amigos. Os narradores são apresentados sozinhos em seus contextos, proporcionando-nos outra forma de perceber a solidão muitas vezes revelada nas narrativas que eles apresentam. Por fim, o vídeo termina sem créditos ou qualquer encerramento formal, apenas com um corte seco para um *blackout*.

Dessa forma Simon (2003) coloca o espectador diante desse narrador da forma mais direta possível em um vídeo. Ela nos faz escutar e não cria recursos estéticos para amenizar a mensagem dura e preocupante que suas narrativas nos trazem. Esse é um espaço que não foi dado a essas pessoas de outra forma.

Provavelmente esta tenha sido a única oportunidade que eles tiveram de contar suas histórias e serem ouvidos com dignidade fora do âmbito particular.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vivemos hoje cercados de narrativas fechadas, construídas para atender interesses políticos, mercadológicos e aos agentes do poder hegemônico. Como apresenta Canclini (2013), é na tensão e sobreposição dessas narrativas que buscamos encontrar nosso olhar em meio a tantas visões de mundo que nos são vendidas e que direcionam nossas experiências diante do mundo e do outro. Isso é preocupante, mas Simon nos alerta que na outra ponta, da narrativa aberta também há perigo. Que é preciso estar atento ao nosso papel como narradores no cotidiano. É preciso desenvolver um olhar crítico para que seja possível ouvir e crer nas narrativas em uma perspectiva que contemple nossa sensibilidade, mas também nossa busca por uma convivência mais ética nos espaços sociais e em meio às dinâmicas culturais.

A obra *The Innocents* de Taryn Simon (2003) mostra por fim, a importância de ter em perspectiva não apenas métodos e técnicas de “como” construir uma narrativa, mas permite que no envolvimento com sua proposta, o público entenda “porque” atribuir novas narrativas para esses narradores. Assim, sua mensagem não é construída apenas pelas leituras estéticas e formais da fotógrafa, mas por sua leitura de mundo, sua capacidade crítica e sensibilidade

6 REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. Economia das trocas linguísticas. In: ORTIZ, Renato(org). **Bourdieu** – Sociologia. São Paulo: Ática. Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol.39. 1983, p.156-183.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**. Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

COTTON, C. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Zahar, 2002.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaio para uma futura filosofia da fotografia. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. **Comunicologia**: Reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

MACHADO, A. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus Editora, 2011.

MARTINS, J. S. A epifania dos pobres da terra. In: MAMMI, Lorenzo e SWARCZ, Lília Moritz. **8x fotografia**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras. 2008, p.133-172.

SANDOVAL, E.M. Reflexões sobre o olhar. Disponível em: <<http://www.symbolon.com.br/artigos2.htm>> . Acesso em: 13 abr. 2018.

SIMON, T. The Innocents. Disponível em: <<http://tarynsimon.com/works/innocents/#1>> Acesso em: 02 abr. 2018.

SIMON, T.; NEUFELD, P.. **The innocents**. Umbrage, 2003.

SIMON, T. "The Innocents" (2003), a film by Taryn Simon, part 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/results?search_query=the+innocents+taryn+simon>. Acesso em: 08 abr. 2018.

_____. "The Innocents" (2003), a film by Taryn Simon, part 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/results?search_query=the+innocents+taryn+simon>. Acesso em: 08 abr. 2018.

SQUIRE, C. O que é narrativa?. **Civitas - Revista de Ciências Sociais**. Porto Alegre, v. 14, n. 2, p.272-284, maio-ago. 2014.