
“Não minta para mim”: um percurso sobre a utilização de fotografias em construções narrativas no âmbito da Arte Sequencial¹

Caio Vinicius do Nascimento SOUSA²
Paulo Matias de FIGUEIREDO JÚNIOR³

RESUMO

No presente artigo tratamos sobre o uso da fotografia enquanto uma ferramenta para construções de narrativas no âmbito da Arte Sequencial. Para isso, observamos sua trajetória enquanto uma produção tanto capaz de capturar e reproduzir momentos da realidade, quanto também de ser um suporte imagético na criação de histórias ficcionais. Empreendemos uma pesquisa *qualitativa* com o objetivo de realçar as principais características da fotografia evidenciadas em diferentes estruturas artísticas, possibilitando um estudo a partir de uma Fotonovela produzida no Brasil e um outro projeto artístico intitulado *Não minta para mim*, do fotógrafo Paulo Coqueiro.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; construções de narrativas; fotonovela; Paulo Coqueiro.

Introdução

A concepção acerca da dinâmica relacionada à produção e consumo de cultura é correntemente levantada para discussão como sendo uma das características mais definidoras da humanidade. Trata-se de um processo que se sustenta na interatividade presente em nossa sociedade, se estrutura como uma faculdade comunicativa, que é articulada através do convívio social, e permite a transmissão de diversos tipos de informações. A Arte surge, portanto, como um panorama comunicativo dentro desse contexto, o qual nos permite abrir um vasto leque de possibilidades criativas envolvendo os mais diferentes meios e suportes passíveis de serem utilizados, como pinturas, esculturas, textos e fotografias. Assim, dentro das acepções carregadas pelo fazer artístico, uma das formas mais utilizadas para propagar informações ocorre através das construções narrativas.

¹ Trabalho apresentado no IJ08 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação, da Intercom Júnior – XVIII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 5º semestre do Curso de Arte e Mídia da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Bolsista no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq/UFCG) – Cotas 2020-2021 e 2021-2022, e-mail: caiov6652@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Bacharelado em Arte e Mídia da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). e-mail: paulomfjr@gmail.com

É importante entender estas narrativas como sendo exposições de fatos ou ficções que podem ser apresentadas em diferentes linguagens, sejam elas verbais ou não-verbais. Além disso, elas podem não só estar atreladas à representações realistas do tempo e do espaço como também criar suas próprias articulações, sem que necessariamente estejam presas a fatores totalmente verídicos ou plausíveis. Desse modo, é evidente a quantidade de caminhos possíveis de serem trilhados como formas de construção e estruturação de uma narrativa, principalmente quando se leva em consideração o seu caráter livre. Um desses percursos, que com o tempo passou a assumir um condão de maior notoriedade, é com relação às produções que se enquadram no contexto da Arte Sequencial, a qual pode ser definida como sendo uma “disposição de figuras ou imagens para narrar uma história ou dramatizar uma ideia” (EISNER, 1999, p. 5).

No entanto, ao que concerne esse entendimento, a definição de Arte Sequencial pode deixar transparecer a ideia de ser um conceito recente, que foi estabelecido através de produções artísticas mais contemporâneas, sobretudo se a dramatização a partir de imagens for a noção apreendida com maior destaque. Em vista disso, torna-se valioso apontar que o ímpeto para se criar histórias sequenciadas esteve ligado às organizações sociais desde a antiguidade. Segundo Eisner (2008, p. 11):

O ato de contar histórias está enraizado no comportamento social dos grupos humanos — antigos e modernos. As histórias são usadas para ensinar o comportamento dentro da comunidade, discutir morais e valores, ou para satisfazer curiosidades.

Com isso, é possível entender que a mescla entre elementos visuais e linguísticos já era explorada como uma ferramenta passível de ser empregada em construções narrativas. A Arte Sequencial tem como exemplo mais conhecido as Histórias em Quadrinhos, onde os enredos são estruturados na sucessão de imagens permeadas por elementos textuais. Porém, as características deste meio não se restringem aos desenhos e ilustrações particulares à essas histórias. Com o tempo, a evolução tecnológica e científica possibilitou a criação de novos instrumentos que desenvolveram ainda mais a produção de imagens, o que culminou no desenvolvimento de um dos principais produtos imagéticos dos últimos anos: a fotografia.

Nascida no contexto da Revolução Industrial, a fotografia era utilizada no início apenas como um espelho do real, artefato que registrava um momento desejado. Por conta disso, a fotografia tem, até hoje, um valor documental, baseado principalmente na

crença em sua verdade e exatidão (ROUILLÉ, 2009). Com o passar dos anos, inúmeros avanços técnicos e tecnológicos permitiram progressos com relação à produção de fotografias, agregando às imagens novas possibilidades de se construir e contar histórias. Desse modo, é oportuno observar como, dentro do contexto da Arte Sequencial, a fotografia se tornou uma possibilidade que não só congela um momento do real, mas que foi e é utilizada também como um suporte que abre espaço para a criação de diversos tipos de narrativas.

Este trabalho busca compreender esse processo, observando-o especialmente através da Fotonovela *A gravata da morte*, produzida e publicada na década de 70 do século passado, e do projeto intitulado *Não minta para mim*, elaborado pelo fotógrafo Paulo Coqueiro entre os anos de 2015 e 2017. A escolha por tais produções como objetos de pesquisa neste trabalho reside, principalmente, em dois fatores: primeiro porque ambas abarcam a fotografia em sua estrutura para a elaboração de narrativas no âmbito da Arte Sequencial — sobretudo por mesclarem diferentes elementos verbais e não-verbais dentro de suas propostas distintas; e, segundo, por organizarem as imagens através de uma sequência lógica.

Isso posto, este trabalho está dividido em três tópicos: no primeiro, abordaremos a fotografia, partindo da evidência documental às tramas ficcionais. As Fotonovelas serão o tema do segundo tópico: nele serão destacados as suas características e a sua estrutura narrativa dentro do contexto da Arte Sequencial, tendo como referência a Fotonovela *A gravata da morte*. Por fim, iremos aludir a produção do artista Paulo Coqueiro, mais notadamente o projeto *Não minta para mim*, e como ela se organiza a partir dos aspectos narrativos produzidos através de fotografias, a fim de mesclar realidade com ficção. Para tanto, temos como principais referenciais teóricos autores como Kossoy (1999; 2007), Habert (1974) e Fontcuberta (2010).

O caráter fotográfico: da evidência documental à trama ficcional

Várias vezes já escutamos em algum momento das nossas vidas que a melhor forma de registrar um instante importante é por meio das fotografias. Atualmente, seja quando nos reunimos com amigos ou familiares, ou quando participamos de alguma solenidade ou cerimônia, a fotografia na maior parte das vezes se faz presente de algum modo, e a captura desses momentos se torna uma tarefa essencial para sua permanência como memória. Desde a sua criação em meados do século XIX, no contexto da primeira

Revolução Industrial, a fotografia esteve vinculada à ideia de ser uma ferramenta capaz de produzir representações fidedignas da realidade por meio de capturas visuais.

Segundo Kossoy (2007, p. 131):

Fotografia é memória enquanto registro da aparência dos cenários, personagens, objetos, fatos; documentando vivos ou mortos, é sempre memória daquele preciso tema, num dado instante de sua existência/ocorrência.

Esse entendimento, da fotografia enquanto registro pleno de um momento, persiste até os dias atuais. Sua utilização como forma de preservar a memória serviu não apenas para sua disseminação em massa, mas também para atribuir a ideia de que este artefato consegue transmitir *a verdade* na sua totalidade. O caráter documental atribuído às fotografias, atrelado à ideia de que essas cenas apresentam testemunhos visuais exatos de determinados momentos, nos fazem assumir um comportamento passivo acerca do conteúdo fotográfico. Ao discutir sobre essa questão, Kossoy (2007, p. 136) afirma que esse é “[...] o mais ardiloso estratagema sobre o qual se apóia o sistema de representação fotográfica. É a evidência documental que estabelece, de imediato, seu vínculo material com o real”. Logo, essa forma de crença na fotografia acaba por realçar a ideia de que as imagens podem ser enxergadas como uma espécie de evidência documental, que, por conseguinte, encerra qualquer debate sobre a plurissignificação ofertada por esta categoria de imagem.

O consumo de fotografias a partir de uma perspectiva absoluta acaba por esconder uma característica inerente às imagens: a ambiguidade. Assim como em outras formas de transmissão de informação, a fotografia pode carregar diversos níveis interpretativos em sua construção, e em cada nível ela pode trazer variadas discussões que alteram por completo o entendimento acerca de determinada imagem. Ademais, as fotografias também são passíveis de ser manipuladas visando atingir um objetivo específico, algo que já foi feito inúmeras vezes ao longo da história. Para Kossoy (1999, p. 27):

Seja em função de um desejo individual de expressão de seu autor, seja de comissionamentos específicos que visam uma determinada *aplicação* (científica, comercial, educacional, policial, jornalística etc.) existe sempre uma *motivação* interior ou exterior, pessoal ou profissional, para a *criação* de uma fotografia [...].

Consequentemente, é mais prudente observarmos a fotografia não como um suporte que vai exprimir a realidade, mas sim como um instrumento possuidor de uma realidade própria, carregada de suas próprias construções e discussões.

A partir desse ponto de virada, é possível perceber como vários fotógrafos construíram novas possibilidades criativas utilizando da fotografia como suporte, fazendo com que ela começasse a alcançar não só diferentes mercados, mas também proporcionasse discussões mais abrangentes. Com isso, não só fotógrafos passaram a ser chamados de artistas, como também artistas de diversas áreas começaram a se utilizar do fazer fotográfico. Por conta disso, cada vez mais se tornou possível observar o número crescente de narrativas, que começaram a ser construídas e contadas por meio das fotografias, a exemplo das imagens conhecidas como *tableaux vivants*⁴.

Diante do crescente potencial narrativo que uma fotografia possui, a indústria do entretenimento, de modo geral, percebeu nela a possibilidade de produzir conteúdos que supririam de forma eficiente o interesse geral da população em consumir cada vez mais imagens. Como exemplo disso, podemos citar o surgimento das Fotonovelas, um fenômeno que nasceu como um subproduto do cinema e que, devido a simplicidade de suas tramas, conseguiu alcançar um público bastante amplo.

Fotonovelas: suas características e a construção de narrativas por meio de imagens sequenciadas

Para compreender a forma como as Fotonovelas são concebidas e organizadas, é fundamental entender sua configuração estando inserida no contexto da Arte Sequencial, observando principalmente as implicações que essa relação acarreta à construção de suas obras. A Arte Sequencial, como já foi expressa, é caracterizada por produções que se utilizam de imagens ou representações visuais encadeadas em sequência, sendo estas permeadas por elementos verbais e não-verbais, agregando sentido à narrativa proposta.

Dentre essas produções, as Histórias em Quadrinhos são as que possuem maior representatividade nesse campo, sobretudo por sintetizarem grande parte dos elementos referentes a esse meio. Portanto, por estarem postas dentro do mesmo campo artístico e funcionarem a partir de estruturas muito próximas, torna-se proveitoso atribuir uma

⁴ “Essa área da atividade fotográfica é [...] descrita como fotografia de quadros (*tableau photography*) ou de quadros-vivos (*tableau-vivant photography*), pois a narrativa pictórica se concentra numa única imagem: a fotografia conta toda uma história” (COTTON, 2013, p. 49).

relação entre essas obras e as Fotonovelas, para, dessa maneira, apreender sobre como certas características ligadas às Histórias em Quadrinhos acabam por ampliar o conhecimento sobre os aspectos basilares relacionados à organização das Fotonovelas. Para Eisner (2008, p. 5):

As histórias em quadrinhos são, essencialmente, um meio visual composto de imagens. Apesar das palavras serem um componente vital, a maior dependência para descrição e narração está em imagens entendidas universalmente, moldadas com a intenção de imitar ou exagerar a realidade.

Assim, é pertinente observar as Histórias em Quadrinhos como sendo uma combinação entre palavras e imagens que são organizadas com o intuito de se contar uma história. Nesse contexto, as imagens são o principal item a ser destacado dos demais, sobretudo pela capacidade de serem utilizadas como um instrumento responsável por captar a atenção do leitor e auxiliar nas construções de narrativas.

Considerando essa estrutura, podemos perceber as imagens atuando como ferramentas essenciais não só às Histórias em Quadrinhos, mas também para todo um leque de produções artísticas em que a Arte Sequencial. A compreensão e interpretação dessas imagens por parte do público consumidor é agora um dos principais objetivos que deve ser buscado para que as obras comuniquem aquilo que estão propondo com mais eficácia e rapidez.

Elaboradas sobretudo a partir das características citadas acima, as Fotonovelas surgiram como um fenômeno que não só se apropriou de vários aspectos relacionados às Histórias em Quadrinhos, mas também inseriu a fotografia em suas obras como um elemento fundamental para suas construções narrativas, visando o máximo de representação visual e apelo emocional na relação com os seus leitores. Dessa forma, entender sobre sua disposição enquanto produto comercial de caráter *massivo* é essencial para compreender a forma com que suas narrativas são estruturadas.

Nascidas na Itália da década de 40, ainda no contexto da Segunda Guerra, as Fotonovelas surgiram a partir da produção de Cine-romances. Eram resumos de filmes que apresentados por meio de fotogramas e acompanhados de um texto sucinto, divulgados em revistas locais; descritos como um subproduto cinematográfico capaz de oferecer “[...] ao mesmo tempo um conteúdo próprio e obras consagradas sob forma reduzida e simplificada” (HABERT, 1974, p. 93). A linguagem curta e objetiva, aliada ao caráter universal incorporado pelas fotografias extraídas dos longas-metragens,

chamaram a atenção de diversas editoras de revistas ao redor do mundo à medida que essas obras caíam nas graças da população, propiciando uma forma de entretenimento bastante rentável.

Assim, não demorou muito para que vários países começassem a investir não somente na importação desse tipo de conteúdo, mas também no desenvolvimento de suas histórias, contextualizando as narrativas com temáticas e atores dos seus respectivos lugares. O Brasil foi um dos países que fomentou a criação de Fotonovelas, sobretudo entre as décadas de 70 e 80, período marcado pelo auge de suas produções e maior volume de vendas. Os principais elementos responsáveis pelo sucesso editorial estão relacionados não só as características próprias a Arte Sequencial, mas também pela escolha das temáticas abordadas e a configuração de suas narrativas, que seguem uma estrutura muito próxima a das Histórias em Quadrinhos, com o diferencial da utilização da fotografia como instrumento basilar nas suas composições.

Com relação às temáticas utilizadas, as que alcançaram maior popularidade entre o público leitor foram as que representavam relacionamentos amorosos e dramas familiares, sendo o consumo dessas obras majoritariamente feminino. Com o objetivo de ampliar as vendas, não demorou muito para que as editoras começassem a investir em temáticas que agregassem outros grupos sociais, visando o aumento exponencial do número de vendas. Foi assim que começaram a surgir, por exemplo, histórias com temas referentes à espionagem, investigações policiais, tramas de assassinatos e mistérios a serem desvendados pelos personagens. Entretanto, mesmo com o acréscimo do clima de suspense, as tramas amorosas e os dramas cotidianos não perderam sua força e continuaram presentes nas narrativas das Fotonovelas brasileiras.

Com relação a maneira como as narrativas eram organizadas, o elemento primordial para suas construções estava relacionado a utilização de fotografias como principal elemento constitutivo, considerando, sobretudo, a força de representação da realidade que esta categoria de imagem proporciona. A fotografia agregou às Fotonovelas um potencial narrativo relacionado ao caráter documental que as imagens carregam, pois mesmo tratando claramente de ficções, a maneira com que essas imagens *mimetizam* a realidade faz com que as narrativas sejam assimiladas de uma forma mais natural pelos leitores. Além disso, as temáticas cotidianas apresentadas também corroboravam para que o público se envolvesse emocionalmente com as histórias propostas.

Para representar de maneira objetivo o que estamos discutindo, utilizamos como objeto para o nosso trabalho uma Fotonovela produzida no Brasil no ano de 1975. Lançada pela Editora Bloch, uma das várias editoras brasileiras que ficaram famosas pelo investimento na produção de Fotonovelas, a obra intitulada *A gravata da morte* foi escolhida como referência tanto por apresentar aspectos estruturais ligados às Histórias em Quadrinhos e à Arte Sequencial, quanto por ser um exemplo de construção narrativa que propõe uma temática de suspense e mistério, através da ambientação cotidiana que as Fotonovelas geralmente utilizavam. A partir dessa mescla de gêneros, a trama se concentra em poucos personagens, sendo movida a partir da interação entre três protagonistas: Luís, Norma e Renato. De início, o primeiro contato com esses personagens ocorre durante um jantar, em que Norma e Renato haviam convidado Luís e Helena, noiva deste último, mas apenas Luís comparece à ocasião (**imagem 02**).

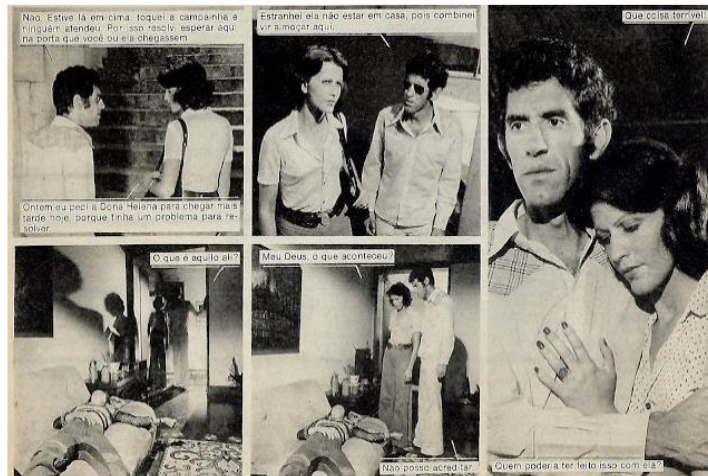
Após o jantar, a trama segue acompanhando a relação entre eles, conduzindo o leitor através de situações completamente casuais. Mas tudo muda a partir do momento em que Luís vai ao encontro de sua noiva: ao chegar na casa dela, ele se depara com o corpo morto de sua amada, estrangulada com uma gravata em volta de seu pescoço (**imagem 03**). Este se torna o ponto chave do enredo, à medida que marca a mudança de uma temática mais cotidiana para outra voltada ao mistério e ao suspense. Daqui para a frente, a trama conduz o leitor na busca dos personagens por descobrir o autor do crime e a motivação para tal ato, plantando sempre a dúvida se algum dos protagonistas está ou não envolvido com o caso em questão.

Imagem 02 - Trecho inicial da Fotonovela *A gravata da morte* (1975)



Fonte: <http://tudoissoetv.blogspot.com/2018/04/fotonovela-gravata-da-morte-parte-1.html>

Imagem 03 - Segundo trecho da Fotonovela *A gravata da morte* (1975)



Fonte: <http://tudoissoetv.blogspot.com/2018/04/fotonovela-gravata-da-morte-parte-1.html>

Essa narrativa representa como podemos enxergar a fotografia enquanto um elemento fundamental às Fotonovelas, guiando o leitor de uma imagem para outra de maneira muito fluida. Para Habert (1974, p. 77): “A distribuição das fotos e do texto não é arbitrária nem mecânica. Obedece a algumas normas de harmonia nas relações das fotos entre si, e entre estas e o texto”. Além disso, também é possível compreender como as imagens fotográficas agregam à Arte Sequencial enquanto instrumento de construção de narrativas, visto a influência que o seu caráter representativo e documental possui ao conferir universalidade às imagens, ponto importante a ser considerado para um envolvimento emocional dos consumidores.

Enfim, ao analisar este encontro que as Fotonovelas proporcionaram entre a fotografia e a Arte Sequencial, fica clara a aplicação de novas possibilidades criativas quanto ao desenvolvimento de narrativas através desta categoria de imagem. O conceito de testemunho documental, tido como inerente à fotografia, deixa de ser visto como um aspecto coadjuvante da imagem para assumir um protagonismo no que concerne à construção de ficções. Ainda que a fotografia continue sendo um suporte de preservação da memória, é incontestável que as imagens, especialmente no contexto das Fotonovelas, passaram a ser utilizadas como uma forma de se questionar a veracidade das informações. Desse modo, a construção de narrativas por meio do fazer fotográfico surgiu como uma possibilidade capaz de contestar as noções atribuídas à fotografia com relação ao seu caráter documental, sobretudo através da quebra da linha entre a realidade e a ficção compreendida através das imagens.

Não minta para mim: a fotografia entre o real e a ficção

Como já foi destacado, existe uma predisposição social em acreditar fielmente naquilo que as fotografias apresentam enquanto informação ou propõem como discussão. Quer estejam atreladas à perspectivas artísticas contemporâneas, quer à produções que visam um maior apelo ao entretenimento, as imagens não devem ser vistas como documentos totalizantes que manifestam a *verdade*, pois além de se estruturarem em suas próprias construções de realidades — sustentadas principalmente pela capacidade discursiva inerente às suas composições — todas elas são, praticamente, utilizadas como uma ferramenta bastante eficiente no que diz respeito às realidades propostas por quem produz essas imagens, ou seja, “[...] a imagem fotográfica é, enfim, uma representação resultante do *processo de criação/construção* do fotógrafo” (KOSSOY, 1999, p. 30).

A mimetização da realidade e o conceito de *universal* atribuídos a estas representações visuais são os principais aspectos utilizados para alcançar um público consumidor de imagens. Outro elemento que também é importante na construção das narrativas típicas da Arte Sequencial está atrelado à dramaticidade das imagens, que podemos entender como sendo um elemento que se relaciona com o emocional do público consumidor. Contudo, esse cenário não se restringe apenas ao campo da ficção: veículos de mídia ao redor do mundo, dentre os quais podemos citar o meio jornalístico, também enxergam a fotografia como uma ferramenta capaz de atrair a atenção da população e provocar sentimentos como a surpresa, o espanto e o choque (SONTAG, 2003).

Assim, a atenção e a crença das pessoas, que sempre foram elementos cobiçados pela mídia jornalística, passaram a ser conduzidas por criações imagéticas que, mesmo que se apresentem como sendo *a* realidade, possuem intenções específicas enquanto produto comunicativo. Em vista disso, é oportuno apresentar uma perspectiva apontada por Fontcuberta (2010, p.11), na qual ele afirma que: “O velho debate entre o verdadeiro e o falso foi substituído por outro: entre ‘mentir bem’ e ‘mentir mal’”. Cada vez mais vem sendo difícil discernir entre o que é real e o que não é, especialmente quando o cotidiano das pessoas é saturado pelo alto número de imagens acessíveis.

Pensando nisso, vários estudiosos, fotógrafos e artistas ligados a área da fotografia passaram a discutir sobre a posição que as imagens ocupam atualmente na

sociedade, e como as construções sociais criadas a partir delas se deslocam constantemente entre os conceitos de *verdade* e *não verdade* e, por conseguinte, influenciam as pessoas. Nessa conjuntura, tomamos como referência para propor uma reflexão sobre o tema em tela o projeto “*Não minta para mim*”, do fotógrafo baiano Paulo Coqueiro⁵, escolhido por compreender não só a discussão proposta neste trabalho, mas, também, por se sustentar em uma estrutura imagética que — mesmo não apresentando os elementos linguísticos característicos — se assemelha ao formato referente a Arte Sequencial, através de questionamentos sobre as noções que comumente são inerentes ao fazer fotográfico.

No referido projeto, Coqueiro volta o seu olhar para a trajetória e o súbito desaparecimento de Tito Ferraz (**imagem 04**), um fotojornalista que também residia na Bahia. Sob um impulso de investigação acerca do caso, Coqueiro vai em busca de entender quem foi Tito Ferraz e o que aconteceu com ele, tentando manter vivo o legado produzido por esse fotógrafo. Caracterizado como sendo uma pessoa politicamente arraigada, estando presente em diversos fóruns virtuais sobre o papel da fotografia, Tito Ferraz desapareceu subitamente de sua casa em dezembro de 2016, e desde então não se teve mais notícias de seu paradeiro, restando apenas especulações sobre o que poderia ter acontecido. Através de algumas imagens apresentadas por Coqueiro (**imagens 05 e 06**), somos conduzidos no mistério que envolve este caso e, por meio de evidências encontradas na casa de Tito Ferraz, levados por uma jornada provocativa no que concerne, sobretudo, à compreensão dos motivos de seu desaparecimento e daquilo que realmente poderia ter acontecido com ele.

Imagem 04 - Autorretrato de Tito Ferraz.



Fonte: <https://www.paulocoqueiro.com.br/nao-minta-para-mim>

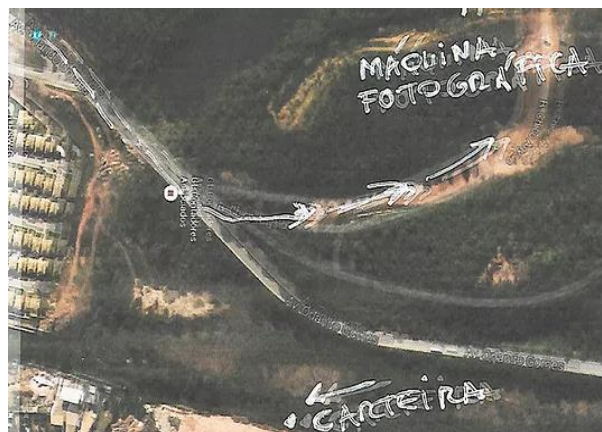
⁵ Fotógrafo residente em Salvador/BA, com graduação e mestrado pela Universidade Federal da Bahia. Seu trabalho aborda questões relativas às incertezas na produção, usos, circulação e política das imagens.

Imagem 05 - Evidências coletadas na casa de Tito Ferraz



Fonte: <https://www.paulocoqueiro.com.br/nao-minta-para-mim>

Imagem 06 - Mapa com marcações de onde houve a coleta de evidências



Fonte: <https://www.paulocoqueiro.com.br/nao-minta-para-mim>

Desse modo, o projeto de Coqueiro pode ser observado como sendo uma forma de salientar e até denunciar a história através das imagens, principalmente por se tratar de um caso, até o momento, sem solução. Há em volta de Tito Ferraz toda uma narrativa que abarca momentos de sua trajetória profissional até o caso de seu desaparecimento, chamando a atenção da população que não tinha conhecimento desse fato. Entretanto, como já discutimos, é importante pensar esse projeto a partir da seguinte afirmação:

Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. Contra o que nos inculcaram, contra o que costumamos pensar, a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa. Contudo, o importante não é essa mentira inevitável, mas como o fotógrafo a utiliza, a que propósitos serve. (FONTCUBERTA, 2010, p. 13)

A partir dessa assertiva, podemos revelar uma outra faceta do trabalho de Coqueiro, provavelmente a principal envolvendo seu projeto, e definidora para seu uso como referência neste trabalho: tudo o que ele nos mostra está fundamentado em uma mentira.

Tito Ferraz não existe. Ele nunca existiu. Tito Ferraz não passa de um personagem criado por Coqueiro para provocar justamente a discussão que ele queria salientar em seu trabalho. Seu objetivo não era informar ou denunciar o caso do desaparecimento, não era questionar sobre quem foi essa pessoa. Seu trabalho foi criar uma narrativa fictícia sustentada na característica documental que uma fotografia pode assumir, e nos fazer acreditar nela. Coqueiro simplesmente faz saltar aos nossos olhos a fragilidade existente entre o que é real e o que é ficção, e como as fotografias podem utilizar desse artifício não para mostrar *verdades*, mas sim forjá-las. E esse processo se sustenta no trabalho de Coqueiro principalmente a partir das *evidências* que ele nos revela sobre o caso, pois elas são um dos elementos fundamentais para uma imersão mais crível, fazendo com que a crença na veracidade de tudo aquilo que estamos vendo seja realmente possível.

Portanto, *Não minta para mim* surge como uma provocação, um apelo para que a relação entre os binômios *fotografia x realidade* e *verdade x ficção*, em que, normalmente prevalecem, a respeito da representação em imagem, realidade e verdade, sejam desnudadas. Coqueiro faz isso realçando justamente o inverso: ele mente para o seu público. Não de maneira leviana, para enganar, mas para que possamos questionar o quão tênue é a linha entre a realidade e a ficção em imagens, e como as fotografias sempre vão trafegar neste limbo.

Considerações finais

Objetivamos, ao longo deste trabalho, proporcionar uma compreensão acerca do caráter fotográfico enquanto instrumento narrativo na criação de obras ficcionais, especialmente as vinculadas às noções de imagens sequenciadas. Para suprir essa necessidade, buscamos entender a trajetória da fotografia ao longo dos anos, na qual diferentes suportes comunicativos permitiram não só que as fotografias alcançassem novas usabilidades, mas que também alterassem perspectivas relacionadas quanto às possibilidades criativas para se utilizá-las. Consequentemente, a noção de que as fotografias atuam como ferramentas para construções narrativas é uma das mais importantes na elaboração desse trabalho, no qual também entendemos como o caráter

documental que foi creditado à fotografia não é o único que ela poderá assumir, visto que sua manipulação, a fim de forjar verdades, é correntemente utilizada. Desse modo, podemos pensar que:

Assim como as demais fontes de informação históricas, as fotografias não podem ser aceitas imediatamente como espelhos fiéis dos fatos. Assim como os demais documentos elas são plenas de ambigüidades, portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, calculadas, que aguardam pela competente decifração. (KOSSOY, 1999, p. 22)

Portanto, por mais que ao longo dos anos tenhamos sido acostumados a pensar a fotografia como um instrumento que representa a realidade em que vivemos e que atua como um testemunho da *verdade*, é importante entender que fotografias possuem realidades próprias e que “verdades” são construídas a partir disso. Assim, ao ter contato com qualquer tipo de produção fotográfica, faz-se mais prudente ter em conta um ditado italiano que diz “*se non è vero, è ben trovato*”, que em tradução livre quer dizer que: “se não é verdade, é bem pensado”. Fundamentalmente, “No contexto da cultura da mídia, os conceitos de verdade e falsidade perderam qualquer validade. Tudo é verdadeiro e falso ao mesmo tempo” (FONTCUBERTA, 2010, p. 118). Tomando então como referência dois tipos de produções que se utilizam de imagens como elemento de base, temos a possibilidade de observar como em ambas a fotografia é empregada para se criar e contar ficções. Mesmo que separadas por um intervalo de vários anos, a Fotonovela e o projeto de Paulo Coqueiro olham para a fotografia e encontram um meio para se construir e estruturar narrativas. E mesmo com as diferenças existentes entre cada uma, a Arte Sequencial ainda é o fundamento de ambas, fornecendo uma identidade narrativa construída por meio das imagens.

Em síntese, temos um percurso feito sobre a fotografia e seu uso no contexto da Arte Sequencial, que se apresenta como um campo em que diferentes produções imagéticas estão firmadas enquanto utilização de suas características para a criação de narrativas. Entendendo desde a influência que o caráter imagético das fotografias provoca sobre diferentes possibilidades criativas referentes à sua utilização, observamos as imagens atuando como um elemento chave dentre os objetos discutidos. Dessa forma, embora não tenhamos percorrido todas as trilhas possíveis com relação à temática discutida, entendemos que nossa pesquisa poderá ser útil àqueles que pretendem seguir com pesquisas sobre as narratividades atreladas não somente a fotografia, mas,

sobretudo, ao campo da Arte Sequencial, permitindo, assim, uma ampliação quanto ao *estado da arte* neste campo de conhecimento.

REFERÊNCIAS

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

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

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas**. São Paulo: Devir, 2008.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas**. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2010.

HABERT, Angeluccia Bernardes. **Fotonovela e indústria cultural**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1999.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

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