

LEITURA CRÍTICA DE “AMAZÔNIA, O POVO DAS ÁGUAS”, DE PEDRO MARTINELLI

Beatriz Lefèvre



Introdução

Este ensaio traz uma leitura crítica do livro *Amazônia o povo das águas*, de Pedro Martinelli, publicado pela Editora Terra Virgem no ano 2000. O objetivo desta leitura é avaliar o livro enquanto objeto completo, que articula as linguagens verbal, fotográfica e gráfica na construção do seu sentido.

Ele é parte de um esforço mais amplo de pesquisa que visa a contribuir para o estabelecimento de um instrumental para análise crítica do livro de fotografia e para a criação de referências para a concepção e edição desse tipo de livro.

O livro de fotografia é um objeto que habita o universo dos livros — no qual se distingue por desafiar o predomínio secular da linguagem verbal —, assim como habita o mundo da fotografia, no qual geralmente é confundido com

as próprias imagens que dele fazem parte. Paradoxalmente, não encontramos fotografias nos livros de fotografia, mas reproduções destas, que tornam-se parte de um novo trabalho/produto. O livro é mais do que as imagens que contém: é um objeto com características próprias, que arranja textos e imagens em um projeto gráfico segundo objetivos específicos. As fotografias publicadas em livro deixam de ser imagens isoladas, para constituir-se em discurso articulado. Articulado às demais imagens, aos textos e ao projeto gráfico que compõem a publicação.

Três linguagens necessariamente dialogam no livro de fotografia: i) fotográfica; ii) verbal, nas mais diversas possibilidades de utilização que o livro de fotografia oferece; e iii) gráfica, aqui considerada como suporte físico (objeto) e desenho que acomodam fotografias e textos.

Editores e autores têm à sua frente um universo de opções de utilização destas linguagens para confeccionar o livro de acordo com suas intenções. O modo como as imagens são dispostas no livro, sua seqüência e arranjo nas páginas, é um aspecto básico da concepção do livro de fotografia. Em seqüência, ou arranjadas em uma mesma página, as fotografias podem se inserir em um contexto narrativo, em que se busca uma conexão entre as imagens, por exemplo, por meio do encadeamento de situações ou idéias. A narrativa pode ser temática, temporal ou espacial. A seqüência de imagens também pode ter como elemento unificador parâmetros técnicos e artísticos.

Além desse diálogo entre imagens, o livro acomoda um relacionamento estreito entre textos e imagens. A mensagem verbal, que em toda mídia é elemento importante de contextualização da fotografia, aparece no livro de cinco maneiras básicas: créditos autorais e editoriais; títulos (do livro e dos capítulos); legendas das imagens; textos de abertura e complementares (da orelha, da quarta-capa, agradecimentos, prefácio, introdução, apresentação, posfácio etc.); e textos principais.

O livro é um objeto rico para a análise das relações entre texto, imagem e projeto gráfico porque apresenta maior liberdade de configuração e intenções. Ele é menos dirigido a objetivos de comunicação preestabelecidos, como os

jornais e as revistas; não se prende a uma série; não tem projeto gráfico e linha editorial predeterminados; e cada livro se constrói em razão de motivos específicos, o que permite maior liberdade de criação.

Imagem e texto, quando associados, têm seus discursos fundidos numa mensagem necessariamente distinta da que ocorreria se houvesse só texto, só imagem, o mesmo texto com outras imagens ou as mesmas imagens com outros textos. A simbiose entre imagem e texto é de tal modo explorada nos meios de comunicação que mal nos damos conta de que são coisas distintas, que se relacionam e se transformam nesse relacionamento, gerando algo distinto do que eram originalmente.

“...no caso da disposição lado a lado do texto e da imagem, não se trata de uma mera adição de duas mensagens informativas diferentes. Uma nova interpretação holística da mensagem total pode ser derivada dessa disposição.” (Santaella e Nöth, 1998:55)

O mesmo pode ser dito do projeto gráfico (e sua execução, ou seja, a produção gráfica do livro): ele molda a simbiose entre texto e imagem constituindo-se no terceiro vetor da mensagem total. O projeto gráfico é específico para cada livro. Nele definem-se: formato e dimensão do livro, sua estrutura (itens que constam ou não, divisão em capítulos etc.), quantidade de páginas, capa, tipologia, existência (ou não) e tipo de interferências gráficas na leitura das imagens (linhas, numeração das páginas ou imagens etc.), disposição das imagens na página e dos textos em relação às imagens, tipo de papel, modos de impressão etc. O projeto gráfico do livro define a sua “cara” e o seu custo, além de influir significativamente no modo como interagem textos e imagens.

Em resumo, o livro é um suporte físico, composto de capa e cadernos, costurados ou colados, que acomoda uma mensagem expressa por meio de linguagens variadas. É um objeto de comunicação no qual necessariamente encontram-se as linguagens gráfica e textual. No caso dos livros de fotografias, a linguagem fotográfica não só aparece como é essencial para os objetivos da publicação.

Além de objeto de comunicação, o livro é ainda um produto industrial, cuja produção está sujeita a um orçamento e dentre seus objetivos estão os de ordem

comercial e/ou de marketing. Sua edição/produção envolve diversos profissionais, com especializações distintas: editor, fotógrafo, escritor, designer gráfico, além dos profissionais envolvidos na produção editorial e gráfica do livro. Todos têm seus próprios objetivos em relação à publicação e influenciam sua qualidade final.

Em meio a esse emaranhado de possibilidades, objetivos (de comunicação, comercial, de marketing etc.) e restrições de ordem financeiras, legais, organizacionais dentre outras, definem-se as opções editoriais, próprias do processo de elaboração do livro, e com elas delinea-se o sentido da comunicação, que é a sua essência.

Assim, embora as fotografias estejam no cerne da comunicação pretendida, elas são parte de um contexto mais abrangente dado pelo livro, construído segundo condições específicas e estratégias de comunicação próprias. As imagens não têm um discurso autônomo; três linguagens encontram-se no livro para dialogar, complementar-se e enriquecer-se. Tais ideais, no entanto, não se realizam pela simples justaposição ou compilação de elementos (gráficos, textuais e fotográficos), mas sim com base em opções adotadas na concepção do livro e no processo editorial, tendo em vista os objetivos da publicação. Em outros termos, no livro, assim como na fotografia, o editor/fotógrafo deve ter consciência dos elementos que o compõem e de como eles contribuem positiva ou negativamente para a idéia e a emoção que se pretende alcançar (Grill & Scanlon, 1998).

A estrutura dos livros segue padrões já bastante consagrados, embora tais padrões permitam ampla gama de variações. Em termos gerais o livro divide-se em duas partes: capa e miolo. Este, por sua vez, pode ser subdividido em outras três: abertura, parte principal e fechamento. Orientamos nossa leitura por essa divisão, mas a apresentação da análise privilegiou as questões que julgamos mais importantes para a compreensão da edição de *Amazônia*.

O livro

Amazônia - o povo das águas, do fotógrafo Pedro Martinelli, traz um ensaio fotográfico documental sobre o povo da Amazônia. Esse livro é fruto de um trabalho que vem sendo desenvolvido há 6 anos, mas que teve seu início há quase 30, quando Martinelli foi pela primeira vez à Amazônia e lá fotografou o contato com a tribo Panará, então chamada Kranhacãrore.

O livro atrai tanto pelo tema quanto pela história do fotógrafo, que largou carreira promissora em São Paulo para viver uma grande aventura na Amazônia, morando em um barco, absolutamente próximo àquela realidade tão cheia de vida quanto pouco conhecida e menos ainda experimentada pelos que não são de lá. Toda essa vivência calou fundo na vida do fotógrafo. Segundo Martinelli, as fotografias apresentadas são mais do que belas imagens; são o instrumento do seu engajamento político: *“Hoje sou menos fotógrafo e mais engajado politicamente na questão brasileira. A fotografia virou um instrumento para falar do Brasil e este livro não deve ser tratado como um livro de grandes fotos, mas sim de fotos que passam uma informação.”*

Assim como a declaração de Martinelli, o livro, por toda a divulgação que o cercou, pelo tema e pelo tipo de abordagem proposto pelas imagens (documental), promete não apenas informações sobre a Amazônia mas um engajado político com o tema. A Amazônia é hoje uma realidade ameaçada pela pobreza da sua população e pela depredação da sua natureza. Ao mesmo tempo, seu valor econômico e ambiental é cada vez mais reconhecido no país e internacionalmente. Palco de interesses tradicionais que não investem na população local e subtraem riquezas naturais irrecuperáveis, a Amazônia assiste também à proliferação de atividades ilícitas em seu território, como o tráfico de drogas, e por outro lado ao nascimento de movimentos e organizações que defendem os interesses da população e a natureza. A Amazônia é hoje um terreiro de batalhas onde enfrentam-se os mais variados adversários. Falar da Amazônia é de algum modo posicionar-se nesse terreiro.

Além de um tema apaixonante e de trazer em sua gênese a história de aventura do fotógrafo, o livro é fisicamente atraente: é um livro grande (29 cm x

24 cm), capa dura, 263 páginas impressas em duotone e quadricromia em papel Garda Matt 170 gr, um papel encorpado para esse tipo de publicação (o que deixa o livro um pouco pesado). Seu desenho clássico e ao mesmo tempo delicado é muito bonito e próprio para seu conteúdo sóbrio, de imagens documentais predominantemente em preto e branco, mas que na delicadeza dos detalhes capturados e das expressões retratadas guarda a força da sua comunicação.

O encantamento da primeira vista, no entanto, não se confirma após uma leitura crítica de *Amazônia*. Não por faltar qualidade às fotografias ou às informações sobre a Amazônia e sobre o fotógrafo, mas por problemas de concepção e edição que diluem e confundem seu sentido, minando assim seu potencial da comunicação. Esse livro, objeto síntese de uma história maior, não convence enquanto instrumento de engajamento político, faz uma exploração inadequada do personagem “fotógrafo” e não utiliza o potencial da interação entre imagens e textos para informar e emocionar. Além disso, *Amazônia* revela descuidos editoriais que não correspondem à expectativa de uma edição caprichada que o desenho e a qualidade gráfica do livro insinuem.

A análise que segue está organizada em quatro tópicos, de modo a aproveitar este caso específico para demarcar questões que dizem respeito mais amplamente à edição de livros de fotografia. Resumidamente abordaremos: (a) o espaço dedicado aos patrocinadores e o caráter destes; (b) a exploração inadequada do personagem “fotógrafo”; (c) a estrutura do livro e a interação deficiente entre imagens, narrativa imagética e textos; e (d) opções pontuais que retiram coesão e qualidade da edição.

Patrocínio

Os patrocinadores de *Amazônia* receberam generoso espaço de divulgação no livro: três páginas duplas na abertura. Não há imagens nessas páginas (há na folha de rosto e no final da abertura); parece que o fotógrafo sai de cena para que os patrocinadores se manifestem.

São quatro patrocinadores. O primeiro deles, a Ticket, fala em valorização de recursos humanos enquanto o livro de Martinelli fala do povo das águas: parecem realidades muito distantes.

O segundo e o terceiro patrocinadores, a construtora Schahin e a Atech (Fundação Aplicação de Tecnologias Críticas), são empresas associadas ao projeto Sivam. *“O Brasil agora se prepara para, como este caboclo, conhecer esta região: cuidar e olhar esta grande floresta através dos olhos, dos recursos estruturais e tecnológicos do Sivam, o Sistema Integrado de Vigilância da Amazônia”*, (s.p. Texto da Schain) ou *“Como integradora brasileira do Projeto Sivam, dedicada ao desenvolvimento e implementação de sistemas integrados de informações, acredita na definição, força e beleza das fotos de Pedro Martinelli, reflexo de uma paixão pelo seu trabalho e pela Amazônia.”* (s.p. Texto da Atech).

Não há nesses textos nenhuma menção à realidade amazônica, ao contrário, chega-se a ventilar certo ufanismo: *“Apesar da preocupação humana com a conservação ter de fato apenas algumas décadas, nossa floresta ainda está lá, imensa. Ainda imensa, patrimônio do Brasil e da humanidade”* (s.p. Texto da Schain). Encontram-se sim, nestes textos, manifestações a favor do caboclo da Amazônia e pelo salvamento da floresta e de valorização do trabalho de Martinelli, mas tais discursos soam vazios para quem conhece a tradição da atuação das construtoras e do governo em seus grandes projetos para a Amazônia (suspeitas de corrupção, priorização da tecnologia estrangeira, distanciamento da comunidade local etc), dos quais o Sivam não parece se diferenciar.

Finalmente o quarto patrocinador, a Companhia Força e Luz Cataguazes-Leopoldina, é uma empresa do setor elétrico que atua na região há muito tempo. Associada a governos que há décadas levam algum progresso para a região (energia elétrica no caso) sem, no entanto, levar desenvolvimento para sua população, essa empresa adota um tom brandamente crítico: *“seu trabalho nos faz refletir sobre um país que fala uma só língua, mas que tem dificuldades de comunicar-se entre si, de conhecer sua própria história, que finge não se reconhecer no espelho.”* (s.p.) Este último texto parece ter sido feito por quem

há mais tempo lida com a retórica das promoções culturais (as empresas estatais têm tradição no patrocínio da cultura e dos esportes nacionais).

Enfim, os patrocinadores do livro, seja pelo discurso, seja pela associação de idéias que suscitam, não dão substância política ao engajamento do livro com a realidade retratada.

Logo em seguida ao espaço dos patrocinadores, há uma página dupla que se destaca pela cor diferenciada (areia, como a capa). Ela traz um texto, “Mural de Amazônidas”, de Beto Ricardo, apresentado como companheiro de viagem de Pedro Martinelli e membro do Instituto Socioambiental. Nele, o autor fala de Pedro Martinelli, sua trajetória profissional e algumas características pessoais e assume um tom bem mais crítico do que o dos patrocinadores no que se refere ao tema: “...país que chega aos 500 anos e na virada do milênio como recordista mundial de depredação florestal e de ignorância sobre a sua diversidade socioambiental” (p.5).

Beto Ricardo afirma ainda que este livro mostrará uma realidade amazônica “que os paparazzi do exotismo e as fotos de satélite não detectam.” (p.5) Essa referência, aos paparazzi do exotismo — que pode ser entendida como uma crítica aos fotógrafos que mostram apenas a beleza e a raridade da Amazônia — e às fotos de satélite, contrasta com as afirmações dos patrocinadores, principalmente da Schahin, de tom ufanista e que enaltece o uso de alta tecnologia para o conhecimento da Amazônia.

A menção ao Instituto Socioambiental fica apenas como uma referência sobre o autor do texto, pois nada é dito sobre ele. Fica-se com a impressão de que é uma entidade comprometida com a população e a natureza da Amazônia, pelo tom crítico do texto e por tratar-se de uma ONG, tipo de organização que vem atuando positivamente em defesa dos direitos humanos e do meio ambiente, mas fica-se apenas com a impressão, pois o texto não fala da sua atuação; fala do Pedro Martinelli e Beto Ricardo coloca-se como seu companheiro de viagem mais do que como porta-voz do Instituto Socioambiental. Muitas das informações contidas neste texto serão repetidas à frente, em outro texto sobre o fotógrafo, enquanto a falta de informações sobre

o Instituto Socioambiental ou outras organizações e iniciativas que estejam em andamento na Amazônia em sintonia com o trabalho documental de Pedro Martinelli não nos é suprida em momento algum do livro.

É útil pensar em alternativas à edição realizada; ajudam a perceber como se poderia influenciar de modo distinto o sentido do livro. Neste caso, por exemplo, se o texto de Beto Ricardo falasse do Instituto Socioambiental, de organizações que estejam atuando na Amazônia e/ou de iniciativas que estejam sendo adotadas, das quais as fotografias de Pedro Martinelli fossem parte, a abertura ganharia novo aspecto e o livro novo significado. Mesmo com patrocinadores pouco (ou nada) engajados, o destaque de diagramação dado a esta página e a eventual presença de uma fotografia (reforçando a sua ligação com o fotógrafo, que não dispôs suas fotos junto aos patrocinadores) poderia conferir significado extra a essas informações. Mas não, nas 17 páginas que abrem este livro, predominam a voz dos patrocinadores, a história de Pedro Martinelli e o agradecimento do fotógrafo à mãe (que comentaremos à frente). Não se encontram nesse espaço elementos que agreguem comprometimento com o tema e com as causas da Amazônia.

Isso recoloca, no âmbito do livro de fotografia, uma questão antiga da fotografia documental: a influência do contexto sobre o conteúdo das imagens. Ao falar em contexto, não falamos apenas da influência do texto que acompanha as fotografias mas também da imagem e da associação de idéias que os patrocinadores e apoiadores que lhe dão suporte suscitam. Para o livro de fotografia documental essa questão é crucial, pois é uma publicação necessariamente cara, devido aos requerimentos técnicos (fotografias, papel e impressão de qualidade), que geralmente só se viabiliza com patrocínio.

Pedro Martinelli, nos agradecimentos que fez em texto que acompanhava a exposição realizada no MIS (São Paulo), afirmava: *“Aos patrocinadores por sua coragem. Livros com temas sociais costumam ser vistos como “difíceis” pelo mercado. Essas empresas mostraram acreditar que o registro objetivo e transparente da realidade tem poder transformador.”* Não será o contrário: imagens bem feitas podem ser utilizadas para dar uma fachada transformadora a empresas que nada pretendem transformar?

O personagem “fotógrafo”

Os livros de fotografia costumam dedicar algum espaço para falar do fotógrafo. Esse espaço, a dimensão e o tratamento que recebe, é variável e tem grande influência sobre o discurso do livro, pois traz informações sobre quem fez as imagens e responde pela autoria do livro. O espaço dedicado ao fotógrafo relaciona-se às especificidades da fotografia que introduz e aos objetivos da publicação. Citamos 4 exemplos para ilustrar esta relação.

No livro *Thomas Farkas, fotógrafo* o objetivo da publicação é apresentar uma retrospectiva do trabalho do fotógrafo e consagrar sua importância para a fotografia no Brasil. O seu nome dá título ao livro e os textos falam de sua vida pessoal, de sua trajetória profissional e seu envolvimento com a fotografia: um deles é escrito por seu filho João Farkas e o outro é um depoimento do próprio Thomas e constitui-se um documento importante para a história da fotografia no país. Nesse livro, o artista é celebrado e as fotografias são apresentadas enquanto obra.

Luzes da Cidade de Cristiano Mascaro é um livro sobre a cidade de São Paulo, mas a abordagem do fotógrafo é essencialmente artística. Ele está menos preocupado em fazer uma documentação da cidade do que em revelar modos alternativos de olhá-la. Os textos falam do fotógrafo, da sua atividade artística e ressaltam sua interpretação da cidade. Em nenhum momento do livro fala-se na questão documental ou se explicita uma preocupação específica com a cidade. O artista é destacado e a ênfase concentrada no seu ponto de vista sobre o tema retratado.

Em *Silent Book*, de Miguel Rio Branco, praticamente não há informações verbais. A abertura é extremamente enxuta, traz apenas o nome do livro (que já indica o seu caráter silencioso) e do fotógrafo; nenhum texto acompanha as imagens, nem mesmo legendas. As imagens sucedem-se em uma narrativa dramática ao longo de todo o livro, em silêncio. É uma narrativa que reúne temas variados mas que dialogam com base em sua força expressiva. Ao final, após encerrada a seqüência de imagens, há um currículo do fotógrafo, em páginas brancas, como uma luz após um longo percurso nas trevas (todas as páginas do

livro são pretas). É como se o drama tivesse terminado e ao final, “acesas as luzes”, entrasse o artista para receber os aplausos.

Finalmente, *Terra*, de Sebastião Salgado, é um livro de fotografias de caráter documental, com uma narrativa de imagens envolvente, beirando à ficção, e que utiliza textos poéticos e em prosa para contextualizar as imagens. Nesse livro prevalece o engajamento do autor com o tema não porque isto esteja dito em algum texto mas pelo modo como o livro é estruturado. Salgado não se apresenta como personagem do livro; ele só recebe o crédito da autoria das imagens e das legendas; não há mais nem uma menção a ele em toda a publicação; o livro é totalmente dedicado ao tema, aos Sem-Terra.

Em *Amazônia*, há muito espaço físico e um discurso eloqüente destinados à promoção da imagem do fotógrafo. Na quarta-capa, há um pequeno texto sobre o autor, acompanhado de uma fotografia; a dedicatória do livro, apresentada em uma grande página dupla branca, é a Dona Albina Antônia Martinelli, provavelmente mãe do fotógrafo, e o texto de Beto Ricardo, na abertura, é sobre Pedro Martinelli, do qual o autor foi “companheiro de viagem”. São detalhes que vão delineando uma imagem familiar do fotógrafo: a dedicatória à mãe, o companheiro de viagem, o apelido “Pedrão”, com o qual ficamos íntimos após a leitura do livro. Até no texto final (após as imagens), que fala dos temas fotografados por Martinelli, o fotógrafo se faz presente. O título deste texto é “As Obsessões de Pedrão”.

Além dessas referências ao fotógrafo, o texto de Leão Serva, que abre a parte principal do livro, é inteiramente voltado à construção da sua imagem. Já no título, “O Pescador de Almas da Amazônia”, Martinelli, como o próprio texto dirá à frente, é alçado à altura das divindades. Pedro é “*barbudo, tem os cabelos louros e compridos, como algumas representações do Cristo. Talvez seja demasiado comparar, mas não me sai da cabeça que ele também é um pescador de almas.*” (p.17).

Ao longo do texto, Martinelli terá sua imagem associada ainda às de Dom Quixote: “*Ele vive de fato como um Quixote atual, percorrendo os caminhos da Amazônia e revelando suas entranhas*” (p.17); e de um profeta: “*Profeta do*

paraíso perdido” (p.17) é o título do trecho final deste texto. E será descrito como um verdadeiro guerreiro: *“Pedrão participou da missão por ser um bravo. Seus colegas de O Globo e de toda a imprensa foram abandonando a operação um após o outro, por doença, cansaço, solidão e todas as dificuldades típicas de uma frente de contato. Não que fossem fracos (...). Paciente, persistente e resistente, Pedrão, aos 20 anos, agüentou os insetos, a pressão do jornal (demitiu-se para seguir na viagem), as malárias que contraiu, a solidão, o medo, enfim, todas as dificuldades da expedição. E foi premiado...meio desequilibrado e surpreso, ele pôde bater duas fotos da primeira aparição de um Kranhacãrore, antes que o índio sumisse de novo no mato. Uma foto saiu perfeita (...) um furo mundial... Pedrão virou um homem do mato, possuído pela alma dos índios para o resto da vida.”* (p.15).

Martinelli é apresentado como um super-homem, um salvador, e ao mesmo tempo um Dom Quixote ou um bom filho — que dedica o livro à mãe que reza por ele, acende velas e lhe cura as malárias — e amigo, o Pedrão. É uma apresentação que resvala entre o familiar e a exaltação, o que contrasta com a intenção de apresentar informações objetivas, salientar o caráter documental das imagens e propor uma discussão sobre o tema. *“...quero melhorar a qualidade da informação sobre esse indivíduo, sobre essa população; quero melhorar a qualidade da informação sobre essa gente que mora na Amazônia. É um livro para gerar discussão, para ver se as pessoas entendem que é necessário discutir sobre essas questões, que não basta baixar decretos, que não é só fazer leis.”* (p.12).

Martinelli declara suas intenções mas elas não se materializam no plano da expressão do livro. O distanciamento e inadequação do discurso dos patrocinadores e a exaltação do fotógrafo são dois exemplos que fragilizam o engajamento do livro com o tema, mas há outros.

Além de exaltar a figura do fotógrafo, esse texto de Leão Serva situa as imagens de Martinelli como algo distinto do próprio “meio” Fotografia. *“Fotografia é um gênero mudo... Mas esta é uma fotografia diferente, uma fotografia que fala. (...) As fotos de Pedro colocam a Amazônia em outro paradigma. Podemos gostar dela ou não como ela é, mas aqui ela aparece viva, não mumificada em*

seu momento romântico, puro, como se fosse um imenso museu. E essa outra cara é bem diferente da imagem congelada.” (pp.15 e 17).

O texto procura valorizar as imagens justamente negando o que a Fotografia tem de específico: o congelamento de um momento no espaço e no tempo, além de seu caráter silencioso. Além disso, afirma que elas se aproximam da realidade por excluir (ou quase) a cor: *“Fotografia é fotografia. O choque entre a Amazônia mitológica e a que existe de fato se dá aqui fotograficamente, pela apresentação desse mundo em preto e branco. Sai o verde mitológico, saem os índios pintados de urucum encarnado, não aparecem as danças do Quarup. Só de vez em quando há uma foto colorida, mas as cores são tão sutis que mesmo elas parecem pintadas de preto e branco.”* (p.17). O texto procura assim diferenciar as imagens de Martinelli das fotografias (geralmente coloridas) que pintam a Amazônia como um paraíso tropical, idealizado, embelezado. Mas ao pretender alçar as fotos de Martinelli a uma categoria diferente do próprio “meio” Fotografia e sugerir que em preto e branco a imagem está mais próxima da realidade do que em cores, o texto deriva para uma abordagem da fotografia vazia de conteúdo.

O que se obtém deste texto, em síntese, é um personagem místico que procura a objetividade da imagem e a encontra fazendo uma fotografia que é distinta da própria Fotografia. Na realidade, as imagens de Martinelli são fotografias documentais de caráter bastante tradicional; a objetividade perseguida é em certa medida ilusória, dado o caráter simultâneo de documento e representação que toda fotografia carrega; e, finalmente, o personagem, embora extremamente interessante, é um fotógrafo documentarista que como qualquer outro precisa estar muito próximo do seu objeto para viabilizar a documentação. O discurso apresentado é, portanto, inadequado para acompanhar imagens que pretendem reforçar sua ligação com a realidade e assim mobilizar a discussão sobre o tema.

Alternativamente, este texto poderia trazer uma mensagem clara e objetiva sobre as qualidades e potencialidades da fotografia documental e ressaltar com propriedade o papel do fotógrafo, que vive o momento fotografado e dessa vivência tira sua paixão e seu engajamento com o tema. O excessivo

espaço dado ao fotógrafo (neste texto e no livro como um todo) não é um erro em si. Essa opção justifica-se pela importância do personagem fotógrafo para a fotografia documental, particularmente quando envolve um esforço de vida tão significativo quanto o de Pedro Martinelli, mas o enfoque dado, que mistifica o personagem e faz afirmações vazias sobre Fotografia, é inadequado.

Não se pretende negar o valor das fotografias ou da experiência de vida de Martinelli, ao contrário, esta crítica visa justamente mostrar que a edição de um livro pode comprometer o conteúdo do material que lhe deu origem.

“Pedro Martinelli está cansado de falar de fotografia e de sua carreira. Se irrita com perguntas do tipo “como começou a fotografar” e diz que não se importa com o que as pessoas acham dele ou de sua vida solitária. Aos cinquenta anos de idade, o típico fotógrafo aventureiro que vive pelos rios da Amazônia em um barco chamado Taba, quer ser visto como um sujeito engajado.” Não é isso o que o livro transmite.

Edição

A parte principal de *Amazônia* traz, além do texto inicial (“O Pescador de Almas da Amazônia”), já comentado, mais três capítulos que compõem o conteúdo referente ao tema do livro. São eles: “As Fotografias”, “Mapa da Amazônia” e “As Obsessões de Pedrão”, texto de Leão Serva que fala dos temas fotografados.

Estes capítulos lançam mão de três recursos de comunicação para apresentar as informações e compor a narrativa do livro: imagens, textos e mapa. O texto final é dividido em subtemas: *“São temas escolhidos por serem típicos da cultura do homem amazônico, como a pesca do pirarucu; pela urgência, como as queimadas; pela perspectiva histórica, como o reencontro com os Kranhacãrore, quase trinta anos depois do contato; pela curiosidade antropológica, sobre como vivem as comunidades indígenas convertidas ao protestantismo no rio Içana; ou por serem exemplares da encruzilhada em que*

se encontra o “inferno verde” na era da globalização, como a exploração do paurosa, que paga com o risco de extinção o sucesso de sua fragrância.” (pp.249)

Este texto final, bastante objetivo e informativo, enriquece os relatos fotográficos de Martinelli, mas sua edição minimizou os efeitos que se poderia tirar da interação entre textos e imagens. Em primeiro lugar porque foi colocado no final, desconectado das imagens (até o mapa interpõe-se entre as imagens e esse texto final), em segundo, porque texto e imagens foram editados segundo lógicas distintas.

A organização das imagens ao longo do livro não é clara. Elas estão entremeadas por páginas de descanso (páginas em branco) e, embora haja certa unidade temática entre as imagens localizadas entre estas páginas, não há uma intencionalidade mais evidente que as defina enquanto seqüências temáticas, o que poderia ter sido feito pela associação mais direta com o texto que trata dos temas fotografados ou pela manutenção das narrativas temáticas desenvolvidas por Martinelli em seqüências completas. Não se depreende da leitura uma intencionalidade clara na organização das imagens e a falta de melhor delimitação das seqüências e articulação entre textos e imagens cria certo desconforto na leitura do livro.

Todas as fotografias são acompanhadas de legendas, diagramadas na mesma página da imagem. As legendas em geral apresentam duas partes diagramadas de modo distinto. Da primeira, em corpo menor e itálico, consta o local e a data em que a fotografia foi feita. Em seguida, em corpo maior e regular, há um pequeno texto no qual Martinelli conta algo sobre o que se vê na imagem. Essas legendas reduzem o poder projetivo das imagens e conduzem a interpretação do leitor na direção das informações textuais.

A disposição das legendas junto ao texto e sua extensão provoca uma leitura pausada das imagens, ou seja, privilegia o diálogo entre a imagem e sua legenda em vez do diálogo entre imagens. Essa opção causa estranhamento pelo fato de que a maior parte das imagens do livro insere-se em um relato fotográfico, cuja leitura fica truncada pela proximidade e extensão das legendas. Além da priorização da leitura imagem/legenda em um contexto narrativo em que

o encadeamento das imagens é evidente, a edição ainda seccionou as seqüências de imagens. Encontramos, por exemplo, parte do relato fotográfico sobre a produção de juta na página 28, entre as páginas 78 e 89 e depois nas páginas 157 a 161; o relato sobre a extração do pau-rosa inicia-se na página 91, interrompe-se na 99 e é retomado nas páginas 162 e 163, em imagens que mostram o processo de extração da essência do pau-rosa, já no meio urbano. A interrupção dos relatos parece seguir um critério espacial: as partes iniciais dos relatos passam-se no meio rural enquanto as partes finais no meio urbano. Esse critério, considerado apenas do ponto de vista da documentação fotográfica, não parece o mais adequado pois negligencia a força comunicativa da seqüência temática; se considerarmos ainda a organização do texto final, que privilegia a narrativa por temas, a inadequação da edição das imagens fica ainda mais evidente.

A edição revela, portanto, dois problemas: inadequação da edição das imagens e desarticulação destas em relação ao texto.

Alternativamente, a adoção de critérios de ordenação lógica que privilegiasse a linearidade da narrativa fotográfica por tema e a aproximação do texto e das imagens resultaria certamente num encadeamento narrativo mais vigoroso e informativo. O texto final poderia estar distribuído entre as legendas, de modo a encadear a narrativa textual em paralelo à conexão existente entre as imagens. O texto final “As obsessões de Pedrão” seria então dispensável. Desse modo, os pequenos blocos compostos de uma imagem e um pequeno texto teriam seu encadeamento reforçado, assim como seu efeito narrativo. Outra alternativa interessante seria colocar cada texto, respectivo a cada subtema, próximo (antes ou depois) da seqüência de imagens a que se refere, dispensando assim as legendas. Sem a interferência do texto, a leitura da seqüência narrativa das imagens seria privilegiada e a associação entre texto e imagem feita com base em dois grandes blocos: um de texto e outro composto pela seqüência de imagens sem interferência textual.

Detalhes

Amazônia é um livro caro e vistoso. Infelizmente pouca atenção parece ter sido dada à sua edição, o que se evidencia pela falta de coerência entre os discursos dos diversos agentes que se manifestam no livro, em outros termos, pela falta de unicidade de sentido entre os diversos textos e entre as imagens do livro. Mostramos isso ao discutir a questão do engajamento da publicação com o tema, o tratamento dado ao personagem “fotógrafo” e a organização de imagens e textos ao longo do livro. Estes são os problemas principais que fazem deste livro um príncipe sem alma, mas há outros, menos significativos, que se ocorressem isoladamente talvez não fossem significativos mas que no contexto deste livro concorrem para confirmar a falta de cuidado da edição e, mais do que isso, a falta de comprometimento da edição com o tema e de um conhecimento mais profundo de Fotografia.

Capa

O título, *Amazônia - o povo das águas*, que aparece em destaque na primeira capa, acompanhado do nome do autor e de uma fotografia, sintetiza o tema do livro ao explicitar o nome da região à qual se refere o ensaio fotográfico, especificar que se dará ênfase à população que vive nessa região e demarcar a importância da água para a vida dessas pessoas. É, portanto, um título enxuto, além de bonito, que consegue fazer referência a três aspectos do conteúdo do livro.

A fotografia da primeira capa mostra a chuva e a várzea de juta, mostra o canoieiro remando. É o povo das águas, afirmado no subtítulo do livro e sugerido na imagem. Essa fotografia, no entanto, lembra o movimento pictorialista, que marcou a estética fotográfica no início do século. Ela é pouco nítida, devido às condições meteorológicas, à granulação do filme e a seus elementos figurativos: céu, vegetação e água se misturam em tonalidades de cinza. A imagem é belíssima e sem dúvida esse deve ter sido um dos critérios para a sua escolha para a capa. Mas ela não reflete apropriadamente o conteúdo documental das imagens nem a intenção do fotógrafo de privilegiar a informação que trazem.

A escolha dessa imagem para a capa parece ter sido uma opção de embelezamento, seguindo talvez diretrizes de marketing que recomendam uma capa apropriada à atração dos consumidores e à venda do produto. Outras fotografias poderiam ter sido escolhidas para a capa de modo a cumprir as funções estética e informativa e simultaneamente ser atrativa para o leitor e mais representativa do conteúdo do livro. Encontrar soluções editoriais que respondam aos diversos objetivos e necessidades de uma publicação deve ser o norte da equipe que concebe e realiza o livro. Nesse sentido, a escolha da imagem da capa não foi completa.

Alternativamente (ver página 19), encontramos no livro três outras imagens que poderiam cumprir mais adequadamente as funções requeridas da imagem da capa. As três imagens são mais informativas do que a da capa na medida em que o referente se mostra de modo mais explícito. As três também dão maior ênfase à figura humana, que é o centro do ensaio apresentado no livro. Cada uma delas, no entanto, confere um tom específico para a capa: a primeira evoca um ar misterioso, a segunda um tom mais dramático e a terceira um enfoque mais alegre, provocado pelo sorriso no rosto do menino, por seu orgulho em carregar um peixe tão grande.

500 anos

Ainda na abertura, logo após o texto de Beto Ricardo, há uma página com uma fotografia, ocupando quase uma página dupla. Novamente (assim como na capa) vêem-se canoieiros em meio a uma paisagem de neblina que torna imprecisos os contornos de rio, céu e mata. A foto mantém o tom pictorialista da imagem da capa. Uma pergunta acompanha essa imagem: “Quem são os homens que há 500 anos habitam e defendem as margens dos rios da Amazônia?” A menção aos 500 gera dúvida: há 500 anos chegaram os portugueses ao Brasil, não os índios à Amazônia. Essa menção remete à comemoração dos 500 do descobrimento do Brasil, que foi muito controversa, principalmente no que toca aos índios. No primeiro texto da parte principal do livro, Pedro Martinelli explica que ele está documentando o caboclo, resultado

do encontro do índio com o colonizador branco e depois também com o negro. Nesse texto já não se fala em 500 anos mas sim em 400, o que faz mais sentido pois levou algum tempo para que colonizadores e negros chegassem à Amazônia e se miscigenassem. Além disso, no livro, o índio também está documentado, não apenas o caboclo. A referência aos 500 anos, além de imprecisa historicamente, é mais um elemento estranho em um livro engajado com as questões dos índios e da Amazônia.

Panará ou Kranhacãrore?

A maneira como os textos do livro se referem à tribo que Martinelli fotografou em 1973 e novamente nos anos 90 causa incômodo e também sugere pouco compromisso com os índios. Nos anos 70, na época do contato, a tribo foi nomeada pelos brancos “Kranhacãrore” por que os Txucarramãe, já contatados, assim se referiam a eles. Esse nome, no entanto, é considerado pejorativo pelos índios (os Txucarramãe eram uma tribo inimiga) que se autodenominam Panará. Mesmo sabendo dessa história (e contando-a no livro), Pedro Martinelli se refere a eles das duas maneiras em várias das legendas das suas fotografias. *“Essa é a primeira aparição de um índio Kranhacãrore, depois de quase três anos...”* (p.201) *“No Xingu, os índios Kranhacãrore se recuperaram.”* (p.216). *“Mulher Panará aguarda a partida para a nova aldeia...”* (p.218). Porque? Esse procedimento revela falta de rigor editorial, mas também falta de compromisso com a tribo Panará.

Repetição de textos

O rigor editorial é ainda menosprezado em *Amazônia* pela repetição de trechos do texto final “As Obsessões de Pedrão” nas legendas apresentadas ao lado das imagens.

A repetição de textos demonstra descuido da edição tanto porque os autores da legenda e do texto final são distintos (Martinelli e Serva,

respectivamente), como porque não se justifica repetir textos em uma publicação desse tipo. O leitor, ao deparar com um novo item, espera informações novas.

Mapa ou Raio X da Amazônia?

Segundo o sumário do livro, o capítulo “Mapa da Amazônia” inicia-se na página 245. Essa página, no entanto, traz o título “Raio X da Amazônia”. É um descuido grave para qualquer publicação.

O capítulo tem apenas uma página dupla, na qual traz um mapa da Amazônia, que mostra os principais pontos pelos quais o fotógrafo passou e cujas imagens estão apresentadas no livro. O mapa é apresentado para *“melhor compreensão das distâncias, do contexto geográfico e regional em que se encontra cada episódio ou área temática destacada pelo fotógrafo.”* (p.246). Se essa era a intenção que levou a incluir o mapa na edição, melhor do que deixá-lo no final da seqüência fotográfica, seccionando imagens e texto final, seria colocá-lo antes das fotografias, onde ficaria facilmente localizável pelo leitor, ou ainda nas guardas do livro, onde auxiliaria o leitor assim que ele abrisse o livro e seria de fácil consulta em qualquer momento da leitura.

Final truncado

Em meio às imagens, há uma seqüência que se destaca pela cor do papel (areia) e por vir acompanhada de um texto. Esse bloco, que se inicia na página 201, conta da expedição que estabeleceu o primeiro contato com a tribo dos índios Panará, em 1973, da qual participava Martinelli, e um pouco da história dessa tribo, que foi novamente fotografada nos anos 90 em situação completamente diferente. Esse destaque justifica-se pela peculiaridade da narrativa: é o único trecho do livro que compara fotos de dois períodos distintos. Não se justifica, no entanto, que ao final do livro apareça outro texto (item 3 do texto “As Obsessões de Pedrão”) sobre a mesma história, principalmente porque ela já fora mencionada no texto inicial “O Pescador de Almas da Amazônia” e no

texto de Beto Ricardo. Sobre este tema, há pois no livro grande dispersão e repetição de informações.

Após esse trecho, há um outro texto, “Um olhar no futuro” (página 225), em que Martinelli faz um apelo pelas crianças da Amazônia e as aponta como a solução para a região, desde que recebam educação e condições para permanecerem no local e se integrarem à economia de modo preservacionista. O texto é seguido de uma série de fotografias de crianças. Ele também se diferencia no contexto da seqüência de imagens pela presença do texto antecedendo uma seqüência fotográfica tematicamente bem definida, o que contribui para a falta de unidade formal do livro.

Esse trecho, a sua organização distinta e o tema que aborda, sugere o encerramento da seqüência de imagens com uma mensagem que remete ao futuro, à esperança, mas depois dele há ainda três fotografias, de um barco em meio a um temporal, outro na calmaria em meio à neblina e o último, um barco recreio, que para Martinelli é uma metáfora da condição Amazônica: *“Recreio desliza sobre as águas do rio Negro (...). Como uma metáfora da condição Amazônica, passada a chuva pesada (que costuma durar apenas 40 minutos), tudo volta a ficar “liso”, e o barco segue sua longa e lenta trajetória.”* (p.243) Essa pequena seqüência poderia ser o ponto final do capítulo “As Fotografias”, assim como a das crianças ou a dos índios Panará, mas colocadas uma após a outra, cada qual com uma estrutura formal diferente acabam truncando a comunicação em vez de criar a sensação de encerramento de um discurso, que seria próprio para este final de capítulo.

Conclusão

Os livros de fotografia não são apenas suportes para a veiculação de imagens fotográficas; são obras únicas que articulam linguagens diversas, dentre elas a fotográfica de forma privilegiada, em um suporte cujas características físicas e formais são próprias do universo editorial. Acreditar que basta a qualidade das fotografias e que seu conteúdo, a emoção que transmite

e as informações que veicula, independem do contexto em que se encontram é um grande equívoco.

Amazônia é um bom exemplo disso. Vimos neste ensaio diversos aspectos, de concepção, estruturais e detalhes, que podem minar a unidade de sentido do livro, prejudicando a comunicação das imagens. Vimos que as intenções do fotógrafo, o autor, devem ser reconstruídas no espaço do livro; não basta que estejam patenteadas nas imagens, pois o contexto em que estão inseridas é determinante de seu sentido.

Levar a cabo esta leitura crítica não foi fácil, pois nascida de uma expectativa favorável em relação ao livro, acabou conduzindo a uma impressão final negativa. Do ponto de vista da pesquisa, no entanto, esta leitura foi bastante útil. Em primeiro lugar, por evidenciar dois aspectos que devem constituir parte de um instrumental para análise e concepção de livros de fotografia: a importância dos patrocinadores para a definição da personalidade do livro e o tratamento dado ao personagem “fotógrafo” no âmbito da publicação. Em segundo, por ressaltar a relevância da pesquisa que estamos realizando, pois os problemas encontrados neste livro resultam claramente de um processo editorial desarticulado e da falta de consideração dos diversos aspectos envolvidos na construção do sentido em livros de fotografia.

As possibilidades que se apresentam para a elaboração de um livro de fotografia são infinitas. Basicamente porque não há regras definitivas para isso, tanto do ponto de vista físico — dimensões, tipo de papel, tipo de encadernamento e modo como é impresso — e formal — distribuição de informações - textos e imagens - na capa, na abertura, na parte principal e no fechamento do livro —, quanto do ponto de vista semântico — mensagem que se veicula e de como as distintas linguagens presentes no livro articulam-se em torno desta mensagem. O leque de possibilidades que se coloca a serviço dos distintos objetivos pelos quais se concebe e publica um livro de fotografias (engajamento político com o tema, de comunicação, de caráter cultural, comercial, de marketing, de preservação das imagens, de divulgação profissional etc.) concretiza-se no processo editorial que lhe dá vida. Nesse processo, interagem profissionais variados, cujos trabalhos exigem grande dose

de criatividade e/ou domínio técnico, e é preciso que eles atuem em sintonia, norteados pelos mesmos conceitos, os que definem a publicação. Em outros termos, a coordenação do processo de trabalho e a sintonia de objetivos devem estar muito bem afinadas para que o resultado seja um livro em que todos os elementos constitutivos dialoguem em harmonia entre si e se complementem tendo em vista os objetivos da publicação.

Se o livro resulta de um projeto editorial coerente, projeto gráfico, textos e imagens se complementam e se reforçam com vistas a um determinado objetivo de comunicação e a leitura completa do livro oferece uma mensagem fortalecida. Amazônia, após uma leitura dedicada, aparece como um príncipe sem alma: um material nobre, uma aparência bela, mas sem um conceito que defina sua personalidade.



Bibliografia

ARAÚJO, Emanuel. **A Construção do livro**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira/Pró-Memória Instituto Nacional do Livro. 1986.

FARKAS, Thomas. **Thomas Farkas, fotógrafo**. São Paulo: DBA. 1999.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial. 1999.

LEFÈVRE, Beatriz. **O livro de fotografia**. São Paulo: Monografia final do curso de pós-graduação lato-sensu do Centro de Comunicações e Artes do Senac. 2000.

MASCARO, Cristiano. **Luzes da Cidade**. São Paulo: DBA. 1996.

RIO BRANCO, Miguel. **Silent Book**. São Paulo: Cosac&Naify. 1997.

SALGADO, Sebastião. **Terra**. São Paulo: Cia. das Letras. 1997.

SANTAELLA, Lúcia e NÖTH. **Imagem - Cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras. 1997