

UM BANHO DE SOL - ANÁLISE DE UMA FOTOGRAFIA DE EDWARD WESTON: NUDE, 1936

Lúcio Camargo *

Esta é uma imagem simples, de poucos elementos: a modelo, a porta, o cobertor. Apesar de ser uma fotografia de nu, não é erótica ou sensual mas, ainda assim, me parece ser algo mais do que um simples exercício de composição.



O braço direito apresenta uma espessura não natural. Isso se deve a uma sombra no braço da modelo que desce desde o ombro direito até um pouco abaixo do cotovelo. Depois de identificada, essa sombra provoca o meu olhar, dando-me mais a impressão de se tratar de uma fotografia da própria sombra em vez da fotografia de um nu. Ela preenche toda a fotografia.

Posso interpretá-la de diversas formas, como, por exemplo, um elemento cuja intenção é imprimir uma sensação de surrealismo na fotografia, por fazer com que o braço fique muito mais fino do que é na realidade. Mas, como único elemento a promover esse surrealismo, essa justificativa parece muito fraca.

Por outro lado, ao imaginar a composição sem a sombra no braço, percebo que ele parece ser mais curto que o esquerdo. A sombra poderia ter a intenção, então, de fazer com que os dois braços tenham o mesmo comprimento, corrigindo assim, a falha na perspectiva. Mas esta explicação também deve ser

* Lúcio Camargo é fotógrafo, printer e aluno do programa de Pós-graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp.

descartada, já que o braço direito acabou ficando muito mais fino que o esquerdo.

Poderia ter a sombra, então, o objetivo de fazer com que o olhar do observador caminhe pela fotografia, criando uma distração que tire um pouco a atenção da nudez da modelo? Segundo essa hipótese, o olhar se dividiria entre a modelo e a sombra. Esta explicação cai por terra ao descobrir que consigo fixar o olhar na sombra.

Outra idéia que me ocorre é a da sombra como o elemento que revela a nudez: um pouco antes do momento registrado na fotografia, a sombra cobria totalmente a modelo; com o passar do tempo, ela se desloca para o lado esquerdo da cena e, no momento em que a fotografia foi feita, a sombra, quase totalmente fora de campo, desvela a nudez da modelo. Esta suposição tem mais dificuldade em se manter porque trata-se de uma sombra pequena. A sensação de que ela foi esquecida naquele canto é mais forte.

Posso supor ainda que o objetivo da sombra seja inspirar uma discussão sobre a beleza interior, que o essencial do ser humano está no íntimo e não na beleza física. Neste caso, partiríamos para a pura especulação, discorrendo sobre um assunto qualquer e que está além da dimensão da fotografia, utilizando-a apenas como ilustração.

Proponho, então, que deixemos essa sombra um pouco de lado e que examinemos os outros elementos para, desta forma, encontrar alguma pista que nos coloque no caminho certo. Proponho ainda, utilizarmos o conceito de Raúl Beceyro de que na fotografia em si mesma, e não em outro campo do conhecimento humano, estão os elementos necessários para analisá-la. (Beceyro, 1980: passim).

Iniciemos esta análise por uma descrição detalhada da fotografia antes de examinar mais profundamente os elementos que a compõem. A modelo está sentada no batente de uma porta de madeira. A iluminação é natural e intensa. A luz bate diretamente sobre a modelo, chapada, vinda de trás da posição que o fotógrafo ocupa, um pouco inclinada de cima para baixo e as sombras densas indicam ou o meio da manhã ou o meio da tarde.

A força que esta fotografia possui é resultado da simplicidade proporcionada pela presença de poucos elementos. É uma composição que valoriza a forma e o padrão, particularmente na repetição de figuras geométricas e nas altas e baixas luzes bem definidas, que estão mais de acordo com idéias modernistas do que com idéias surrealistas. A composição é feita com uma sucessão e uma superposição de elipses e triângulos. A elipse da cabeça curvada está ligada à elipse dos ombros e braços e à elipse do joelho apoiado nas mãos unidas. Note que o cabelo está preso com grampos, acentuando a forma de elipse. Os braços envolvem o triângulo formado pelas pernas e há um segundo triângulo de sombra, pequeno e pesado, no centro da figura.

Todo o corpo da modelo se assemelha a um grande triângulo apoiado nos eixos que caracterizam o espaço tridimensional formado pela porta aberta e pelo batente. Cada uma das três únicas linhas desta fotografia saem de cada um dos vértices do triângulo formado pela modelo. A composição é estável.

Feita esta descrição, chegamos a uma primeira hipótese: a fotografia foi cuidadosamente construída. E na construção dessa composição foi priorizada a forma, mesmo que isso representasse desconforto para a modelo. A sombra do braço, no entanto, continua sem uma função clara e específica na descrição da fotografia que acabo de propor. Façamos, então, uma análise que se detenha nos elementos apontados nos parágrafos anteriores.

Se considerarmos a disposição das pernas da modelo, teremos a impressão de que a posição é desconfortável, e causa uma certa tensão na fotografia. Esta idéia logo perde força quando incluímos os braços que abraçam suavemente as pernas e a cabeça inclinada e apoiada no joelho. No conjunto, a modelo parece descontraída e à vontade na sua pose.

A parte mais expressiva da modelo é a cabeça. A forma como ela está apoiada evoca mais naturalidade do que qualquer outra parte de seu corpo. Esta cabeça está com o cabelo meticulosamente repartido, enrolado e preso com grampos. A princípio podemos imaginar que isto se deve a um pedido do fotógrafo com o objetivo de realçar a forma de elipse e valorizar a composição.

Mas um arranjo de cabelo tão bem preparado transmite mais a sensação de que, na verdade, foi o contrário: o cabelo preso é que foi um dos motivos para o fotógrafo querer fazer a fotografia, não a consequência. Em outras palavras, o cabelo já estava preso quando o fotógrafo decidiu fazer a fotografia. Essa idéia é reforçada pelo cobertor diligentemente disposto no chão, embaixo da modelo. O que significa todo este cuidado no arranjo dos elementos da fotografia? Teria tido o fotógrafo todo esse esmero na produção? Eu, como fotógrafo que sou, não teria. Numa fotografia realizada por mim, o cabelo não estaria tão bem penteado e o cobertor estaria jogado, desarrumado, sugerindo casualidade.

Mais parece que tudo foi arranjado para um banho de sol: o cabelo preso, o cobertor esticado, a pose e, finalmente, a foto. Partindo unicamente dos elementos existentes na fotografia, concluo que a primeira hipótese, de uma fotografia construída, não se mantém. A conclusão a que chego é que a fotografia foi casual. Contudo, ainda permanece o mistério da sombra.

Sugiro, então, uma outra estratégia: procuremos pistas em informações exteriores à fotografia, ou seja, nas informações sobre o fotógrafo e sobre o conjunto do seu trabalho. Esta fotografia foi tirada em 1936 por Edward Weston. A câmera utilizada era de grande formato, provavelmente uma 8x10. Naquela época evitava-se retratar uma mulher nua mostrando o rosto. Era importante manter o anonimato da modelo. Por isso, muito provavelmente, a inclinação da cabeça da modelo na fotografia *Nude, 1936*. De fato, a maior parte das fotografias de Weston ou são de detalhes do corpo em composições criativas ou mostram o corpo inteiro mas escondendo, de alguma forma, o rosto e a identidade da modelo. Em alguns casos, somente Weston sabia a identidade da modelo que ele fotografara.

Esta fotografia faz parte da segunda fase do trabalho de Weston, na qual os tons são trabalhados cuidadosamente e o foco é crítico; todos os planos da fotografia estão em foco. A atenção do observador recai sobre a modelo porque o cenário é neutro: um cobertor esticado no chão, uma porta ao lado e um fundo negro - resultado da falta de iluminação no interior da casa.

Edward Weston é considerado um pioneiro e um dos representantes mais sólidos da "fotografia direta" americana. Num primeiro período, suas fotografias eram inspiradas no pictorialismo, utilizando-se mais da lente focal difusa. Depois das fotografias industriais da Armco Steelworks, que marcam a virada em sua carreira, suas fotos passaram a ser precisas, pormenorizadas e extremamente nítidas.

"Apresentação em vez de interpretação" era uma das citações preferidas de Weston. Para ele, a apresentação significava a tentativa de ilustrar "as coisas por si próprias", de mostrar a sua essência. Em 1932, Edward Weston, Ansel Adams, Imogen Cunningham e outros fotógrafos fundaram o grupo f-64, que se transformaria num importante fórum da "fotografia direta". Os integrantes desse grupo valorizavam uma grande profundidade de campo e o maior nível possível de detalhamento. Para tanto, exploravam os primeiros planos e os temas individuais.

A modelo desta fotografia é Charis Wilson, filha de Harry Leon Wilson, um romancista popular na década de 1920. Charis viria a ser a segunda esposa de Weston, em 1938, dois anos depois de posar para esta fotografia, apesar de já morarem juntos desde 1934. Os dois se casaram durante uma viagem de dois anos pela Califórnia e estados vizinhos, patrocinada pelo fundo da John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Weston foi o primeiro fotógrafo agraciado com este fundo. Charis era poetisa e ajudava Weston, não somente na hora de fotografar mas também dirigindo para ele e revisando vários textos que ele publicava.

No mesmo período da fotografia analisada, Weston fez uma série de imagens de nu nas dunas da praia próxima de sua casa. Nessas fotografias a iluminação é chapada e dura, criando uma sombra fina e densa que envolve toda a modelo. A sombra no ombro da modelo poderia ser uma tentativa no mesmo sentido, mas, naquelas fotos, a sombra está nas dunas e não na modelo.

Vejo-me novamente num beco sem saída: essas novas informações sobre o fotógrafo e seu trabalho também não me ajudam a entender a sombra no braço da modelo. Foi neste momento que deparei com o livro *Edward Weston*

Nudes, de 1977, que traz várias imagens de nus de Weston acompanhadas de lembranças de Charis Wilson. Ela descreve seu relacionamento com Edward, como se conheceram e como foram morar juntos, em 1934, na casa do Canyon de Santa Mônica, nos Estados Unidos, onde foi feita a fotografia em questão. Neste livro, a casa é descrita como tendo dois quartos no piso superior e uma área de estar em forma de L no piso inferior, onde estavam também uma cozinha e uma área de serviço convertida em quarto escuro.

A melhor característica da casa, segundo Charis, era um grande deque descoberto no piso superior que oferecia um ótimo espaço para banhos de sol. Edward tomava banhos de sol em qualquer oportunidade e Charis costumava acompanhá-lo, apesar de sua tolerância ao sol ser bem menor que a dele. Ela nos conta como foi feita a fotografia:

"[...] eu estava sentada no batente da porta com o quarto em sombra atrás de mim. À tarde a luz tem uma intensidade particular. Quando eu inclinei minha cabeça para desviar o olhar, Edward disse: 'não se mexa'. Ele nunca esteve contente com a sombra no braço direito e eu nunca estive contente com o cabelo repartido e os grampos. Mas quando eu vejo a fotografia inesperadamente, eu me lembro mais vividamente Edward examinando a foto com uma lente de aumento para decidir se os poucos pelos pubianos visíveis o proibiriam de enviá-la pelo correio." (Wilson Apud Aperture Foundation, 1977: 12).¹

Esta descrição confirma a conclusão a que tinha chegado anteriormente sobre a casualidade em que a fotografia foi feita. Mas a sombra e seu significado permanecem um mistério. Qual teria sido a intenção do fotógrafo ao mantê-la na composição? Bastaria um pequeno movimento da modelo para a direita, e a sombra sumiria completamente. Poderíamos concluir, portanto, que manter a sombra foi uma escolha deliberada do fotógrafo.

Beceyro, no seu livro *Ensayos sobre fotografía*, aponta elementos centrais nas fotografias que ele analisa, como na fotografia de Henri Cartier-Bresson, *Paris, les provisions le dimanche matin, rue Mouffetard*. Ele afirma ainda que esses elementos centrais são escolhas deliberadas do fotógrafo. Em outras

¹ "[...] I sat in the bedroom doorway with the room in a shadow behind me. Even then the light was almost overpoweringly bright. When I ducked my head to avoid looking into it, Edward said, 'Just keep it that way.' He was never happy with the shadow on the right arm, and I was never happy with the crooked hair part and the bobby pins. But when I see the picture unexpectedly, I remember most vividly Edward examining the print with a magnifying glass to decide if the few visible pubic hairs would prevent him from shipping it through the mails."

palavras, a escolha do enquadramento faz parte da intenção do fotógrafo para com a fotografia. A análise de Beceyro pode fornecer novos elementos que justifiquem a sombra na fotografia *Nude*, 1936.

Na análise da fotografia de Cartier-Bresson, Beceyro aponta três “erros” ou, ainda, três escolhas deliberadas, sobre as quais gira a estrutura da fotografia. A primeira dessas escolhas se refere à altura da câmera em relação ao assunto principal, o menino que carrega as garrafas; a segunda se refere ao horizonte oblíquo e, finalmente, a terceira, ao pé cortado.

Beceyro entende que, ao fazer essas escolhas, Cartier-Bresson nos fala da fugacidade de um instante que pode ser captado unicamente se não se perde nem sequer a fração de segundo necessária para baixar a câmera e nem mesmo para ajustá-la na horizontal. O tempo requerido para corrigir esses elementos teria, ao mesmo tempo, destruído a imagem.

O tema da fotografia de Cartier-Bresson é, portanto, o tempo. O tempo que não existe na fotografia como um elemento constitutivo da imagem. Tudo o que se consegue com a fotografia é congelar o tempo, num intervalo tanto menor quanto mais potente o aparato técnico utilizado.

Mas o elemento da terceira escolha deliberada do fotógrafo denuncia na realidade que o fotógrafo chegou atrasado. Um instante antes e ele teria conseguido incluir o pé direito do menino. É, em outras palavras, o registro do fracasso do fotógrafo.



Beceyro conclui que esta fotografia representa a busca de todo fotógrafo, a descrição de suas intenções e a constatação de seu fracasso. Uma derrota inevitável, a qual acredita ser a intenção consciente do trabalho de Cartier-Bresson apresentado no livro *Les Européens* de 1955. Paradoxalmente, Cartier-

Bresson se utiliza desse fracasso para edificar uma vitória: suas próprias fotografias.

Em todas as análises que Beceyro faz em seu livro, ele aponta que as escolhas são deliberadas. Fazem parte da intenção do fotógrafo e são cuidadosamente executadas. Temos agora, na fotografia *Nude, 1936*, um elemento que não foi cuidadosamente elaborado pelo fotógrafo, como vimos pela declaração de Charis Wilson, já que Weston nunca esteve contente com a sombra no braço direito.

Aparentemente, a sombra está solta na fotografia, ao acaso; parece não cumprir uma função específica ou cumpre mal a função a que se propunha originalmente. Não deixa de ser, entretanto, uma grande fotografia e a sombra tem uma contribuição importante neste sentido, visto que provocou, neste observador, o desejo de decifrá-la.

Por que, em vez de decifrá-la, não a aceito como elemento que participa passivamente da composição? A resposta pode ser dada por Flusser em seu livro *Filosofia da caixa preta*. Para o autor, "fotografias [...] transcodificam conceitos em superfícies. Decifrá-las é descobrir o que os conceitos significam". A dificuldade nesse intento é que nas fotografias "se amalgamam duas intenções codificadoras: a do fotógrafo e a do aparelho." (Flusser, 1985: 49) Descobrir qual dessas duas intenções se sobrepõe à outra é o que me motiva a compreender esta sombra. Vamos examinar ainda mais cuidadosamente os elementos de que dispomos.

Uma composição aparentemente rígida, mas que se revelou casual. Uma sombra no braço direito da modelo que me provoca e pede uma interpretação que a situe na fotografia, mas não consigo alcançar este significado. Mesmo Weston nunca esteve contente com ela. Por que, então, ele a manteve na composição?

A sombra poderia ter sido retirada da fotografia apenas pedindo à modelo que se afastasse um pouco para a direita. Isso não foi feito. A fotografia poderia ter ficado escondida na gaveta ou, ainda, ter ido para o lixo. Isso também não foi feito. A fotografia existe. Também não podemos afirmar que o fotógrafo não

tenha visto a sombra, pois sabemos que Weston, assim como seus companheiros do grupo f/64, eram particularmente atentos aos detalhes de composição. Weston poderia optar por uma alternativa que também não aconteceu: ele poderia ter refeito a fotografia.

Refazendo a fotografia ele poderia se livrar da sombra mas teria perdido a espontaneidade daquele momento. A espontaneidade faz parte desta fotografia. E este era, enfim, o elemento que faltava. A fotografia fala, portanto, de espontaneidade. Talvez ele até mesmo tenha refeito a fotografia, mas, se esse foi o caso, a segunda não deve ter ficado tão boa quanto a primeira. E agora, ao observar com cuidado as fotografias de nus de Edward Weston, percebo que uma grande parte delas transmite alguma espontaneidade. Weston não gostava de interferir na pose de suas modelos. Elas ficavam totalmente à vontade e a maioria das composições era resultado da naturalidade das próprias modelos.

Da análise desta fotografia de Edward Weston, tiro duas conclusões: a primeira, que a intencionalidade do fotógrafo é muito mais uma característica que se constrói com a edição do vasto material acumulado ao longo do tempo do que com o ato primeiro, e muitas vezes intuitivo, de fotografar. E, a segunda, que informações externas à fotografia, desde que não superem a intenção da própria imagem, podem levar a uma compreensão mais completa da imagem. De fato, foi justamente uma informação externa, a de que Weston nunca gostou da sombra na fotografia, que me conduziu a uma interpretação que considero satisfatória de *Nude, 1936*.

Bibliografia

APERTURE FOUNDATION, Inc. **Edward Weston**; texto de R. H. Cravens. New York: Aperture Foundation, Cologne: Könemann Verlags GmbH, 1997. (Aperture Masters of Photography).

_____. **Edward Weston**: his life and photographs. New York: Aperture, 1979.

_____. **Edward Weston Nudes**: his photographs accompanied by excerpts from the Daybooks & letters. Remembrance by Charis Wilson. New York: Aperture, 1977.

BECEYRO, Raúl. **Ensayos sobre fotografía**. Editorial Arte y Libros, 1980.

BIEGER-THIELEMANN, Marianne. Edward Weston. In: MIßELBECK, Reinhold. **Fotografia do século XX**: Museum Ludwig de Colónia. Köln: Taschen, 1998. p. 730-735.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

NEWHALL, Nancy. Edward Weston. In: **From Adams to Stieglitz**: pioneers of modern photography. New York: Aperture, 1999. (Writers and artists on photography). p. 78-86.