

A Fotografia como Investigação do Ver

Gil Sibin — 4 de janeiro de 2014 — revisto e ampliado em 2026



Sem título, políptico — Leandro Moretti

No políptico de Leandro Moretti, composto por oito fotografias, a imagem de uma Kombi é fragmentada para depois ser novamente construída diante do olhar. O veículo permanece reconhecível, mas já não se apresenta como uma unidade estável. Está dividido, interrompido por linhas, deslocado entre uma fotografia e outra. É justamente nessa aparente simplicidade da operação que o trabalho começa a se tornar mais complexo: vemos uma Kombi, mas aquilo que efetivamente temos diante de nós são fragmentos fotográficos organizados de maneira a produzir a sensação de um objeto inteiro.

A obra coloca em dúvida uma das relações mais persistentes da fotografia: a confiança de que aquilo que está representado diante de nossos olhos corresponde diretamente ao que existiu diante da câmera. Sabemos que se trata de uma Kombi porque reunimos mentalmente suas partes. Reconhecemos as janelas, as rodas, a carroceria, o para-brisa, a forma alongada do veículo. O olhar preenche as interrupções e corrige pequenos desencontros. Mais do que receber a imagem, nós a construímos.

Talvez esteja aí o aspecto mais interessante do trabalho de Moretti. A fragmentação não destrói o objeto; revela o mecanismo pelo qual somos capazes de reconhecê-lo. A fotografia deixa de funcionar apenas como representação e passa a investigar o próprio ato de ver.

A conhecida provocação de René Magritte — a de que a imagem de um cachimbo não é um cachimbo — encontra aqui uma correspondência possível. A Kombi diante de nós também não é uma Kombi. É a imagem fotográfica de um veículo que, por sua vez, foi dividida, reorganizada e transformada em outra coisa. Roland Barthes ofereceria outra entrada: para ele, algo esteve necessariamente diante da câmera para que a fotografia existisse, um vestígio incontornável do referente. Moretti não rompe essa relação, mas interfere nela — o veículo existiu diante da câmera, mas sua presença chega até nós submetida a cortes que fazem a experiência da imagem deixar de depender apenas do que foi fotografado.

Há um precedente que ajuda a situar o gesto de Moretti num território mais amplo. Nos anos 1980, David Hockney passou a compor cenas inteiras a partir de dezenas de fotografias Polaroid dispostas em grade — os "joiners", como ele os chamava, herdeiros diretos da fragmentação cubista de Picasso e Braque. Hockney não queria apenas mostrar um objeto: queria mostrar como o olho realmente vê, percorrendo um espaço em múltiplos instantes sucessivos, nunca de uma vez só. O políptico de Moretti opera numa lógica parecida, ainda que com outro propósito: onde Hockney multiplicava pontos de vista para reconstruir a experiência viva do olhar, Moretti fragmenta um único ponto de vista, quebrando algo que originalmente seria contínuo.

O trabalho passa, então, a se desenvolver também nos intervalos.

As faixas claras que separam as fotografias poderiam ser percebidas apenas como divisões materiais entre uma imagem e outra. No conjunto, tornam-se parte importante da composição — interrompem a continuidade da carroceria, atravessam as janelas, separam rodas, portas e superfícies, criando pequenos vazios onde o veículo desaparece para reaparecer alguns centímetros adiante. É o observador quem atravessa cada uma dessas interrupções. Aquilo que parece ausência torna-se elemento ativo da obra: o vazio não está apenas entre as fotografias, participa da fotografia.

Esse procedimento aproxima o políptico de uma lógica de montagem. Desde que a fotografia passou a circular em sequências, séries e páginas editoriais, tornou-se evidente que o significado de uma imagem muda quando ela convive com outra. No trabalho de Moretti, essa condição fica ainda mais evidente porque cada fotografia parece depender das demais para que o objeto possa ser reconstruído — mas nenhuma delas restitui completamente aquilo que estaria fora da imagem. Há sempre alguma coisa que não coincide. Os cortes introduzem pequenas descontinuidades, diferenças de enquadramento, luminosidade, perspectiva. A Kombi que atravessa horizontalmente a obra parece contínua à primeira vista, mas essa continuidade é um acordo feito pelo olhar, não uma propriedade da imagem.

O políptico torna visível aquilo que normalmente esquecemos ao olhar uma fotografia: toda imagem resulta de uma escolha. Existe um ponto de vista, um enquadramento, uma distância, um momento de captura e, depois, uma seleção. Fotografar é sempre retirar alguma coisa de um campo maior. A fotografia corta. Moretti transforma esse corte, normalmente disfarçado pelas bordas da imagem, em assunto central do trabalho — em vez de uma única moldura delimitar o que podemos ver, várias molduras atravessam o mesmo objeto.

A própria Kombi acrescenta outra camada a essa investigação, e não por acaso. Poucos veículos têm no Brasil uma presença visual tão reconhecível: por décadas esteve associada a deslocamentos, trabalho, comércio, transporte escolar, mudanças, oficinas de bairro. Mas há um detalhe que dá a esse políptico um peso particular, quase involuntário: em 18 de dezembro de 2013, depois de 56 anos ininterruptos, a Volkswagen encerrou a produção da Kombi no Brasil — o último país do planeta que ainda a fabricava. Moretti fotografa esse veículo pouco mais de duas semanas depois. A Kombi despedaçada em oito quadros já não é apenas um ícone popular qualquer: é um objeto cuja linha de produção tinha acabado de ser desligada para sempre, fotografado quase no instante em que deixava de ser fabricado e passava a existir só como memória e sucata.

Reconhecemos a Kombi mesmo dividida porque já carregamos uma imagem anterior dela. O trabalho não depende só do que está diante de nossos olhos — depende também daquilo que já vimos. Perceber, nesse caso, significa também recordar. A imagem presente encontra imagens armazenadas na memória e, desse encontro, nasce o reconhecimento.

Existe ainda uma leitura possível pelo lado da serialidade, tema caro à arte do século XX. A Pop Art explorou a repetição de objetos e mercadorias para revelar como a sociedade industrial transforma coisas em formas visuais repetíveis. No políptico de Moretti, a serialidade não vem da repetição da mesma fotografia, mas da divisão de um único objeto numa sequência de imagens — o que cria uma aproximação sugestiva entre fotografia e objeto industrial. A Kombi foi produzida em série; sua imagem é submetida de novo a uma lógica modular, de grade, de módulo repetido.

A grade é importante. Ela cria ordem e, ao mesmo tempo, produz instabilidade: cada fotografia ocupa um lugar determinado, mas aquilo que aparece dentro dela quer ultrapassar seus limites. A carroceria não respeita completamente as divisões impostas pelo políptico. Há tensão entre a geometria da estrutura e a organicidade irregular de um objeto envelhecido, marcado pelo uso, pelas manchas, pela pintura desgastada.

Se a produção industrial fabrica objetos semelhantes entre si, o tempo trabalha na direção oposta: individualiza cada exemplar. Aquele veículo específico deixou de ser apenas uma unidade de uma série de milhões — sua superfície guarda uma história particular, e a fotografia registra essa passagem. Entre a repetição industrial e o desgaste singular existe uma tensão que atravessa discretamente a obra, ainda mais afiada agora que sabemos: não sairá mais nenhuma Kombi de nenhuma linha de montagem.

É nesse movimento que o trabalho de Leandro Moretti ultrapassa o retrato de um automóvel. A Kombi vira ponto de partida para uma investigação mais ampla sobre percepção, memória, enquadramento e construção da imagem. Ao percorrer o políptico, os olhos alternam entre partes e totalidade — aproximamo-nos para ver uma fotografia, afastamo-nos para reconstruir o conjunto, esquecemos as partes e voltamos a enxergar simplesmente uma Kombi.

Essa oscilação é, talvez, o verdadeiro acontecimento da obra. Moretti não pergunta apenas o que estamos vendo. Introduz uma questão anterior e mais difícil: de que maneira conseguimos ver aquilo que acreditamos estar vendo? A resposta nunca é dada de uma vez — acontece enquanto percorremos as imagens, atravessamos os vazios, tentamos reuni-las de novo.

Quanto mais evidente se torna a Kombi, mais percebemos que ela nunca está inteiramente diante de nós.

O que vemos é uma construção. E nós participamos dela.