

Luiza Martin da Rosa

**JORNALISMO E INTUIÇÃO:
UMA RELAÇÃO PELA FOTOGRAFIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Jornalismo.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Daisi Irmgard Vogel.

Área de Concentração: Jornalismo.

**Florianópolis
2013**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Rosa, Luiza Martin da
Jornalismo e intuição : uma relação pela fotografia /
Luiza Martin da Rosa ; orientadora, Daisi Irmgard Vogel -
Florianópolis, SC, 2013.
152 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Jornalismo.

Inclui referências

1. Jornalismo. 2. Jornalismo. 3. Intuição. 4.
Fotografia. 5. Singular. I. Vogel, Daisi Irmgard. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Jornalismo. III. Título.

**JORNALISMO E INTUIÇÃO:
UMA RELAÇÃO PELA FOTOGRAFIA**


Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de "mestre.", e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 16 de agosto de 2013.



Prof. Rogério Christófoletti, Dr.
Coordenador do Curso

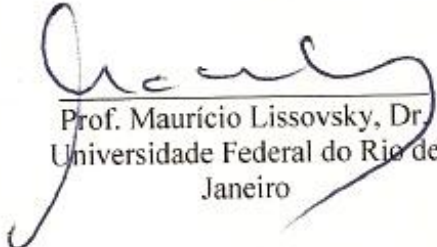
Banca Examinadora:



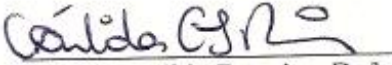
Prof.ª Dáisi Irmgard Vogel, Dr.ª
Orientadora
Universidade Federal de Santa
Catarina



Prof.ª Gislene Silva, Dr.ª
Universidade Federal de Santa
Catarina



Prof. Maurício Lissovsky, Dr.
Universidade Federal do Rio de
Janeiro



Prof.ª Cárilda Emerim, Dr.ª
Universidade Federal de Santa
Catarina

Ao senhor que encar
guachupinas, quatimundéis e a Dótinna

AGRADECIMENTOS

Agradeço à vida, pela descoberta de novos caminhos, pela sua raridade e pelos momentos ainda mais intensos que poderei viver.

À minha família que “escreveu” o trabalho comigo. Mãe Cristina, vó Marilda, pai Israel, mano David, e (tia) Quitty, a “filha” canina da vovó. Não faltou nem dedo nem pata de ninguém.

À orientadora Daisi Irmgard Vogel pela liberdade e confiança. Sou grata por toda troca e aprendizado nas orientações, nas aulas, nos corredores da universidade, no estágio de docência.

Aos professores Gislene Silva, Bernardo Kucinski, Eduardo Meditsch e Jorge Ijuim, pelo aprendizado durante as aulas. À Gislene e ao Eduardo, um agradecimento especial em retribuição ao apoio “extra classe”.

À Cárilda Emerim e Marina Moros que participaram da banca de qualificação, contribuindo para o aprimoramento da pesquisa.

À Glória Amaral pela acolhida generosa na “minha” primeira casa em Florianópolis.

Às primas e amigas mais lindas: Itiana Jung e Maiara Freitas.

Ao ombro amigo da futura antropóloga Ariele Cardoso.

Ao amigo Andriolli Costa pelo apoio e pela generosidade.

A Guilherme Guerreiro Neto pela lição: nosso lugar é onde estão nossos sonhos. Não esquecerei mais deles.

Ao Programa de Pós Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em que tive oportunidade de materializar ideias.

Ao Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), pela bolsa de estudos concedida, que me possibilitou dedicação integral à pesquisa.

“É o que me interessa”
(Lenine e Dudu falcão)

“(…)

A lógica do vento
O caos do pensamento
A paz na solidão
A órbita do tempo
A pausa do retrato
A voz da intuição
A curva do universo
A fórmula do acaso
O alcance da promessa
O salto do desejo
O agora e o infinito
Só o que me interessa”

RESUMO

No contato com as práticas fotográficas e jornalísticas cresceu a suspeita de que a intuição está presente em ambas. O fotógrafo Henri Cartier-Bresson confirma a suposição de que é por intuição que se captura a composição do instante fotográfico. Considera-se que a imagem fotográfica não apresenta o intuitivo, mas indícios de sua existência. Portanto, começa-se a investigar o objeto de pesquisa: o rastro intuitivo na fotografia jornalística. Procura-se saber como encontrar tal rastro na superfície da imagem. Um dos objetivos, o de identificar procedimentos de encontro de vestígios da intuição na fotografia jornalística, é contemplado pelo próprio método. Portanto, segue-se por caminhos metodológicos próprios, a partir de três categorias de análise: síntese, singular e metáfora. A elaboração dessa tríade é uma interpretação da ideia de intuição em Henri Bergson. Tais categorias são observadas em seis imagens de fotógrafos e meios jornalísticos diferentes. O jornalismo é uma forma de conhecimento do singular, segundo Adelmo Genro Filho. Tendo isso em mente, é possível tentar cumprir outro objetivo: compreender a relação entre a presença da intuição no jornalismo e na fotografia.

Palavras-chave: Jornalismo. Intuição. Fotografia. Singular. Rastro.

ABSTRACT

In contact with journalistic and photographic practices, it was grown the suspicion that intuition makes itself present in both of them. The photographer Henri Cartier-Bresson confirms the supposition that the capture and composition of the photographic instant is made by intuition. It is considered that intuition is not presented in photography; however, photography still shows evidences of its existence. Therefore, begins the research, based on the intuitive trace in the journalistic photography. This research aims to know how to find that trace in the image. One of the objectives, that intends to identify procedures of finding intuition vestiges in the journalistic photography, is contemplated by the methodology. This way, the research follows its own methods, beginning with three analytic categories: synthesis, singular, and metaphor. Those categories were generated as an interpretation of the intuition idea created by Henri Bergson. The categories are observed through six images made by different photographers and published in several journalistic periodics. Journalism is a knowledge of the singular, as says Adelmo Genro Filho. With that in mind, it is possible to accomplish another objective: to comprehend the relation between the presence of intuition in journalism and photography.

Keywords: Journalism. Intuition. Photography. Singular. Trace.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Foto de Luke Duggleby, in Revista National Geographic Brasil, janeiro de 2012.....	44
Figura 2 – Foto de Massoud Hossaini, in www.folha.com.br/ilustrada , 16 de abril de 2012.....	52
Figura 3 – Foto de Marcos de Paula, in jornal O Estado de S. Paulo, 23 de setembro de 2012.....	60
Figura 4 – Foto de Patrik Mercier, in Revista Piauí, 7 de outubro de 2012.....	72
Figura 5 – Foto de Tiago Queiroz, in http://blogs.estadao.com.br , 10 de janeiro de 2012.....	82
Figura 6 – Foto de Jonathan Bachman, in http://noticias.terra.com.br , 28 de agosto de 2012.....	96
Figura 7 – Montagem “cópia contato”	116

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
-------------------------	----

PREÂMBULO

No caminho do rastro intuitivo.....	29
-------------------------------------	----

1. DESCONTÍNUO E SINGULAR NA FOTOGRAFIA E NO JORNALISMO.....

1.1. A sobrevivência do descontínuo na fotografia.....	44
1.2. A fotografia diante do acontecimento jornalístico.....	52
1.3. O singular como elo entre fotografia e jornalismo.....	60

2. JORNALISMO E CONHECIMENTO INTUITIVO.....

2.1. O conhecimento jornalístico comparado à ciência e à intuição bergsoniana.....	72
2.2. Faro jornalístico: entre intuição, inteligência e cultura profissional.....	82
2.3. O Flâneur e o conhecimento intuitivo.....	96

3. SOBRE A TAREFA DE DAR MOVIMENTO AO IMÓVEL...109

3.1. Síntese: como a intuição opera o conhecimento.....	114
3.2. Singular: que tipo de conhecimento a intuição gera.....	123
3.3. Metáfora: como a intuição expressa conhecimento.....	129
3.4. O movimento e a hierarquização temporal da intuição.....	135

CONSIDERAÇÕES.....

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS	145
-----------------------------	-----

INTRODUÇÃO

Há intuição no jornalismo? Sim, está presente em qualquer tempo e espaço percorrido pela consciência humana. É possível afirmar que existe algo de intuitivo nas práticas jornalísticas somente olhando esse fenômeno, sem saber, necessariamente, como. Assim, estou diante de uma suspeita que precisa ser investigada.

Observando as formas de manifestação do jornalismo, a que mais me provoca essa sensação de presença do intuitivo é a fotografia. A experiência de ruptura do instante envolve uma escolha, sobre a qual atuam várias “forças”. A intuição é uma delas e se mantém latente na imagem. Isso não é só impressão minha, Henri Cartier-Bresson já dizia que para capturar “a composição” era preciso intuição, porque o fotógrafo lida com o movimento (s.d.). Neste ponto, Cartier-Bresson e o filósofo Henri Bergson iniciam uma “conversa”.

Está no âmago do pensamento bergsoniano a ideia da essência dos objetos ser conhecida no tempo, que é duração. O movimento apresenta aquilo que dura. Para Bergson, a intuição é a única forma de conhecimento capaz de alcançar a essência movente das coisas. Ela “está aí (...), embora vaga e sobretudo descontínua. É uma lâmpada quase apagada, que só se reanima de longe em longe, por alguns instantes apenas”. (BERGSON, 2005, 290). Por esses lampejos intuitivos, tão descontínuos quanto a fotografia, o movimento é compreendido e não espacializado através do esforço da inteligência. De certa maneira, a fotografia transforma o tempo em espaço, na medida em que seu recorte não captura a continuidade de que é feita a duração. O instante descontínuo que ela captura não é percebido pela consciência sem a interferência dela. O instantâneo, por ser indiscernível à consciência, é, portanto, inconsciente.

Walter Benjamin esclarece que a fotografia, quando traz à tona o instante, apresenta algo que consciência humana é incapaz de perceber. “A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente” (BENJAMIN, 1993, 94). Se não fala ao olhar, enquanto sentido da percepção, não fala à consciência. Por lidar com o inconsciente ótico, a fotografia pode trazer à tona pistas de um conhecimento intuitivo presente no ato fotográfico. Isso porque, a intuição flerta com o inconsciente, embora seja uma forma de conhecimento em que a própria consciência coincide com o objeto.

A fotografia foi vista até agora em sentido amplo, mas o que impele a investigar o intuitivo na imagem fotográfica jornalística é a relação pelo singular. A intuição conhece as coisas pelo viés da singularidade. Por sua vez, o jornalismo, para Adelmo Genro Filho (2007, 2012), é uma forma de conhecimento que se cristaliza no singular. Portanto, podem-se considerar fotografias jornalísticas aquelas apresentadas pelo viés da singularidade. “Aliás, o que o jornalismo busca é uma forma de conhecimento que não dissolva a ‘sensação da experiência imediata’, mas que se expresse através dela” (GENRO FILHO, 2012, 207). A imagem fotográfica pode ser para o jornalismo uma forma de expressão da percepção do acontecimento, pois o apresenta mantendo uma fidelidade (limitada) em relação às suas características visuais, o que causa a impressão de que a percepção imediata se preserva.

No jornalismo, a intuição está relacionada à idéia de faro. Eis uma forma de conhecer o mundo, selecionando o que pode ser notícia. Intrigante é o modo como é feita essa seleção. Trata-se de um processo, no qual reconheço um impulso semelhante ao que leva o fotógrafo à captura de determinados aspectos em detrimento de outros. O jornalista precisa perceber o noticiável. Mas, é possível reconhecer a notícia? Ricardo Noblat responderia: “Quando você estiver diante de uma, saberá. É isso o que costuma acontecer. Se vocês levam jeito para o ofício, saberão distinguir entre o que é notícia e o que não é” (2008, 35). Não me contento com essa explicação, mas acredito que o jornalismo tenha uma relação com o gerúndio: se aprende a fazer, fazendo.

A intuição está presente nesse reconhecimento da diferença de natureza entre o que é acontecimento noticioso e as demais coisas do mundo. Percebo com mais clareza resquícios do intuitivo nas imagens fotográficas jornalísticas. Se suspeito que a intuição esteja presente nas escolhas feitas pelos jornalistas, faz-se necessário trazer à luz da consciência o modo como o intuitivo se apresenta. Tarefa para qual a fotografia jornalística contribui.

Reconhecer a intuição no jornalismo é uma forma de constatar a subjetividade existente nessa prática profissional. Trata-se aqui a subjetividade não necessariamente como a opinião, mas como escolhas dos sujeitos. Há algo de tácito nesse conhecimento. O modo de operação dos jornalistas é difícil de ser evidenciado e universalizado, pois cada um se apropria e cria métodos de apuração, formas peculiares de conhecimento do mundo.

Teóricos que pensam o jornalismo tentam identificar o que o jornalista “tem” que lhe permite reconhecer notícias onde outros sequer

enxergam acontecimentos. Sabe-se “(...) que a notícia é tão imprescindível quanto os acontecimentos e, portanto não pode ser limitada a esquemas analíticos, visto que é fruto de capacidades exclusivamente subjetivas (o “faro” para notícia, “jornalista se nasce”) (...)” (WOLF, 2005, 197). Portanto, na concepção de Mauro Wolf, aquilo que permite ao jornalista reconhecer o noticiável é o “faro”.

Para Nelson Traquina, dentre os vários saberes de um jornalista, existe o saber de reconhecimento:

O “saber de reconhecimento” é a capacidade de reconhecer quais são os acontecimentos que possuem valor como notícia; aqui o jornalista mobiliza os critérios de noticiabilidade, um conjunto de valores-notícia, tais como a notoriedade, o conflito, a proximidade geográfica (...), o seu “faro para a notícia”, a sua “perspicácia noticiosa” (...) (2005b, 42)

Nesse sentido, o faro aparece, via de regra, atrelado a critérios de noticiabilidade. Mas o interesse desta pesquisa nesse conceito surge quando, a partir do campo, se reconhece a relação entre faro e intuição. O repórter, segundo Nilson Lage, não é somente um “agente inteligente”, ele “Além de processar dados com autonomia, habilidade e reatividade, modela para si mesmo a realidade, com base no que constrói em sua matéria. Pode-se chamar isso de intuição, faro ou percepção” (2011, 27-28). No momento em que faro e intuição aparecem como sinônimos, surge a necessidade de pensar sobre tais ideias e distingui-las.

Wolf, Noblat, Traquina e Lage, pesquisadores do jornalismo, abordam questões, que tocam direta ou indiretamente a temática do intuitivo. Apropriações feitas do pensamento de Bergson contribuem para o esclarecimento do que seria tal faro, Assim como olhar para a fotografia jornalística permite compreender a presença da intuição. Feitos esses esclarecimentos, cabe pensar em como a intuição é visível na imagem, retomando o raciocínio a partir das diferenças entre instante e tempo contínuo.

Ao aproximar o bergsonismo da fotografia, é tensionada a ideia de continuidade intrínseca ao tempo. O instante foge à consciência devido à sua natureza breve. Por meio da fotografia, posso imaginar essa fugacidade e percebo a instantaneidade do presente. Pense numa fotografia com longo tempo de exposição (em comparação ao

instantâneo) de 30 segundos. Nessa exposição, o objeto será apresentado com contornos borrados. Um instante se sobrepondo à sombra do outro. Por que quando percebemos o movimento a olho nu não vemos tal sobreposição? Por que não existe o instante? Pelo contrário: não vemos a sobreposição porque a memória fundadora da duração, do tempo em fluxo, é perseguida pelo esquecimento. O fato de esquecer o momento precedente com todos os aspectos que o constituem dá à consciência uma percepção instantânea do movimento. O presente é instantâneo, principalmente quando compreendido dessa forma, visualmente. Se pela memória percebemos o tempo durar, pelo esquecimento entendemos a fugacidade do instante.

Quando o tempo contínuo se ausenta na fotografia, deixa para trás vestígios de sua continuidade, inscrevendo na aparência fotográfica um rastro. “A noção de rastro postula que coisa e imagem estejam, ao mesmo tempo, ligadas pela força de um contato físico, e separadas por uma incisão franca e brutal” (ROUILLÉ, 2009, 76). Resistem no aspecto resquícios do ato que lhe deu origem, impressões do tempo contínuo que se ausentou no recorte do instante. Se o ato fotográfico pode ser compreendido como duração, a pausa do instantâneo, como já vimos, não dura e não seria por si só a essência da fotografia. Mas deveria ser negado o vestígio do tempo que dura na matéria que se torna a imagem fotográfica? Para Bergson, não poderíamos “(...) admitir a priori o absurdo de que o movimento coincida com o imóvel” (BERGSON, 2011, 16). Nesse sentido a duração não corresponderia à imagem fotográfica. Concordo com tal assertiva, a qual admite ainda que na superfície da foto esteja apresentada a espacialização do tempo. Quando penso sobre o resultado do ato fotográfico, encontro o espaço, a matéria, e não o movimento. No entanto, o próprio ato que é duração concebe a espacialização e não poderia dar luz a esse aspecto sem deixar vestígios de seu movimento. O instante não é duração, mas depõe sobre a existência dela enquanto vestígio. Portanto, a intuição na fotografia resistiria enquanto rastro.

A sobrevivência do intuitivo na fotografia jornalística instiga a reflexão sobre a presença da intuição no jornalismo. O jornalista usa algo além da própria inteligência quando está diante dos acontecimentos. Pensando o jornalismo como forma de conhecimento do singular (GENRO FILHO, 2012), considera-se o jornalista um sujeito que produz conhecimento a partir de suas próprias referências e percepções. Por isso se está diante de dualidades – intuição e inteligência, subjetividade e objetividade – que se completam mutuamente na produção do conhecimento. Assim como Bergson,

Rudolf Arnheim reconhece o relação existente entre inteligência e intuição (cada a um a seu modo).

A mente humana dispõe de dois processos cognitivos: a percepção intuitiva e a análise intelectual. (...) A intuição é privilegiada para a percepção da estrutura global das configurações. A análise intelectual se presta à abstração do caráter das entidades e eventos a partir de contextos específicos, e os define “como tais”. A intuição e o intelecto não operam separadamente, mas em quase todos os casos, necessitam de operação mútua. (ARNHEIM, 1989, 29)

Inteligência e intuição estão imbricadas no conhecimento. A intuição está entre o ato e a imagem, na espera que gesta o instantâneo. Este nasce de uma decisão, que não compete somente ao conhecimento lógico, tecido na consciência. É por um movimento que tende ao inconsciente que se reconhece o instante. “Enfim, se o instinto e a inteligência envolvem, ambos, conhecimentos, o conhecimento é mais atuado e inconsciente no caso do instinto, mais pensado e consciente no caso da inteligência” (BERGSON, 2005, 158). Sabendo disso, acredito que na fotografia e no jornalismo, a intuição se aproxima do instinto, pois seus caminhos são desconhecidos na medida em que não estamos conscientes de como se desenham.

Mesmo questionando o espaço restrito da fotografia no pensamento bergsoniano, no qual ela remete à espacialização temporal e nada pode dizer sobre o tempo, o desenvolvimento teórico e metódico da intuição é, para esta pesquisa, o diferencial do bergsonismo. A intuição é pensada em outros Campos, como a psicologia, mas na filosofia de Bergson ela encontra seu desenvolvimento enquanto método, ou seja, os caminhos que percorre em busca do conhecimento são objetiváveis. A partir dessa objetivação, consegue-se perceber seu movimento, sendo possível tentar repeti-lo ou reconhece-lo no processo de conhecimento das coisas, que não é somente inteligente, mas também intuitivo.

Toda essa explanação conduz à reflexão sobre um modo de trazer à luz da consciência o intuitivo. Acreditando que a intuição deixa vestígios, elaborei o objeto de estudo: **o rastro intuitivo na fotografia jornalística**. A questão problema que se avizinha ao objeto versa sobre a possível constatação da presença do intuitivo na bidimensionalidade da foto: **como encontrar o rastro intuitivo na superfície da imagem**

fotográfica jornalística? A resposta para esse questionamento será elaborada através do próprio caminho da pesquisa, dos procedimentos metodológicos. Portanto, um objetivo da pesquisa, a ser aprofundado no terceiro capítulo, consiste em **identificar procedimentos de encontro de vestígios da intuição na superfície da imagem fotográfica**. Pela “descoberta” ou elaboração do rastro intuitivo na fotografia jornalística, posso trabalhar em função de outro objetivo, o de **compreender a relação entre a presença da intuição no jornalismo e na fotografia**. Os subsídios para entendimento dessa relação são desenvolvidos nos dois primeiros capítulos.

Observo, então, o rastro intuitivo em imagens fotográficas publicadas em meios jornalísticos. Adiantando um pouco a discussão, compreendo por imagens fotográficas jornalísticas aquelas que são convocadas pela singularidade em relação ao acontecimento a que fazem referência. Olho para revistas, jornais e sites jornalísticos observando essa afinidade pelo singular. Este foi o primeiro critério de seleção das fotografias. O segundo consistiu na relação que estabelecem com as ideias discutidas em cada subtítulo. As fotografias imaginam a reflexão e ditam os caminhos do pensamento.

O número de imagens e a diversidade dos meios das quais são provenientes também foi estrategicamente pensado para abarcar, em certa medida, a diversidade e proporcionar a profundidade no mergulho realizado nas fotografias.

Obtener provecho de una imagen es un proceso que afecta a todas las dimensiones de la inteligencia y en él, hay que incluir además la sabiduría emocional para convertir la dialéctica en rendimiento vital, en síntesis holística, globalizadora, de la comprensión de la imagen como emanación de la experiencia y del propio sentido del mundo. El factor principal por el que un experto comprende mejor una imagen es porque le ha dedicado más tiempo. (BAEZA, 2007, 171)

Quanto mais tempo for dedicado a uma fotografia, mais se poderá conhece-la. A escolha de um número reduzido de imagens foi feita porque desejava ter mais tempo para pensar sobre elas. Portanto, o corpus da pesquisa é restrito a seis fotografias, que tem, cada uma, o tempo de um subtítulo para serem analisadas. Subtítulos que seriam

somente teóricos, caso as imagens não discutissem o conteúdo que abordam.

O trabalho se estrutura em três capítulos, precedidos de um preâmbulo que esclarece diretrizes metodológicas ou orientações para o percurso. Nos primeiros dois capítulos inicio a análise das seis imagens fotográficas, cada uma delas está relacionada a um subtítulo. No terceiro, as fotografias são reorganizadas de forma que começam a estabelecer relações entre si, pois são pensadas como conjunto. Essas duas formas distintas de manejo das imagens contribuíram para a compreensão mais ampla de como o rastro intuitivo está presente na imagem fotográfica jornalística.

No preâmbulo, elaboro a intuição, inspirada em Bergson, mas levando em conta a identificação do modo processual de seu desenvolvimento. Pela minha interpretação, a intuição acontece no tempo e pode ser compreendida em três “instâncias”: a da operação de sua forma de conhecer, a do produto de seu conhecimento e a da sua forma de expressão. O que defino como síntese, singular e metáfora, respectivamente. Por um movimento de síntese é gerado o singular, que se expressa através da metáfora. Essa tríade corresponde às categorias da pesquisa. Assim começo a trilhar o caminho de encontro do rastro intuitivo. Nos dois primeiros capítulos, as categorias serão “pinçadas” em cada imagem fotográfica. No terceiro, busco dar movimento a elas, já que a intuição só acontece no tempo.

No primeiro capítulo a fotografia de Luke Duggleby (figura 1), dos monges em dia de celebração a um sermão de Buda, Dia de “Magah Puja”, incita reflexão sobre o tempo. Na oposição entre Henri Bergson e Gaston Bachelard e suas concepções de tempo – contínuo e descontínuo, respectivamente – encontro referenciais para pensar a relação que a fotografia estabelece com o tempo quando captura o instante. Através da imagem fotográfica entro em contato com um tempo que foge à consciência. A partir dessas discussões desenvolvo o subtítulo 1.1, “A sobrevivência do descontínuo na fotografia”.

Assim como a fotografia, o acontecimento causa uma ruptura na continuidade. O que possibilita afirmar que o ato fotográfico também acontece. A partir do que pensa Jacques Derrida (2012), considero o acontecimento singular e disruptivo. Na apropriação da nomenclatura de Louis Queré, reconheço o jornalismo como “acontecimento-objeto”, baseado em um “acontecimento existencial”. A fotografia capturaria um aspecto singular do acontecimento, construindo-o visualmente na bidimensionalidade. A própria intuição, numa leitura bergsoniana, é afeita à compreensão da singularidade. Por isso, no subtítulo 1.2, a

imagem da menina em Cabul (figura 2), de Massoud Hossaini, contribui para a discussão sobre “A fotografia diante do acontecimento jornalístico”.

Após refletir sobre o tempo e o acontecimento em relação à fotografia, me detenho na afinidade entre ela e o jornalismo. Encarar o jornalismo, em conformidade com o que sugere Genro Filho em sua teoria, como “forma de conhecimento social cristalizada no singular” (2007, 2012), contribuiu para o reconhecimento da afinidade entre jornalismo, intuição e fotografia. Portanto, no subtítulo 1.3, que fecha o primeiro capítulo, trabalho “O singular como elo entre fotografia e jornalismo”. Na imagem fotográfica do renascimento do centro do Rio de Janeiro (figura 3), de Marcos de Paula, compreendo como o jornalismo singulariza a fotografia, que, por si só, já expressa a singularidade do instante.

A evidenciação do ponto de convergência entre jornalismo, intuição e fotografia no subtítulo 1.3 abre caminho para explorar o jornalismo como forma de conhecimento. O segundo capítulo começa com a reflexão sobre a forma de conhecimento do jornalismo. No subtítulo 2.1, o toureiro-pirata (figura 4), de Patrik Mercier, traz a reflexão sobre a cegueira que impede o conhecimento. Nesse sentido, trato das variações entre modos de conhecer o mundo. Robert Park e Eduardo Meditsch exploram as diferenças entre o jornalismo e a ciência. Entendendo o modo jornalístico de conhecimento, procuro compara-lo com o da intuição bergsoniana, que mostra caminhos de conscientização sobre a existência do intuitivo nas práticas jornalísticas – como a fotografia. Portanto, trata-se do “Conhecimento jornalístico comparado ao da ciência e da intuição bergsoniana”.

Ao pensar a intuição relacionada ao jornalismo, não poderia negligenciar o fato de que ela é mencionada como sinônimo de faro jornalístico. No subtítulo 2.2, reuni autores que mencionam esse modo exclusivo do jornalista de conhecer o mundo. Junto subsídios das mais variadas fontes com a finalidade de fomentar a reflexão sobre o faro jornalístico. Simultaneamente à discussão do faro, analiso a fotografia de Tiago Queiroz (figura 5), em que o sujeito integra os escombros. A intuição bergsoniana, enquanto método filosófico, orienta a reflexão sobre o faro, mostrando que se ele está “entre inteligência, intuição e cultura profissional”, contudo, não é sinônimo de intuição.

Pra encerrar o segundo capítulo, evidencio qual modo de estar no mundo favorece a manifestação do intuitivo. Assim, chego ao subtítulo 2.3, nomeado “O *flâneur* e o conhecimento intuitivo”. O sujeito que flana, personagem do século XVIII e XIX, na descrição de

Walter Benjamin, reúne características que propiciam a fuga do “ritmo da necessidade”, do qual fala Bergson. A intuição é essa própria fuga. O *flâneur* vive no fluxo das coisas, desprende-se de qualquer obrigação que o retire desse gozo do ócio. Essa postura favorece a experiência na qual o diferente emerge. Atualizando essa figura, percebemos que ela reaparece em lampejos na fotografia, como, por exemplo, a de Jonathan Bachman (figura 6), que captura um aspecto diferente do que se espera da passagem de um furacão. A fotografia surpreende, assim como o *flâneur* se deixa surpreender com a rua. Como diria João do Rio, flunar “é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lóbrego, para deixar de lá ir, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem cujo riso de amor causa inveja” (2008, 31-32).

Distribuir as fotografias pelos primeiros capítulos significa amadurecer a teorização no terceiro, no qual se pretende responder, de fato, à questão problema. O problema de pesquisa deve ser trabalhado no último capítulo, no qual o método da pesquisa se torna mais claro e o percurso mais evidente. Como lido com o empírico desde o início da reflexão, considere necessário antecipar as perspectivas metodológicas, por isso fiz um preâmbulo que orienta o caminho.

A “grande missão” do preâmbulo é operacionalizar o conceito de intuição. Assim se inicia a resposta da questão problema, que só tem um “desfecho” no terceiro capítulo. Nessa última etapa do trabalho as seis fotografias são colocadas em conjunto. A tentativa é a de retomar o movimento, recriando-o pela imaginação. François Soulages contribui para a elaboração de uma estratégia de retorno do movimento na fotografia, através de noção de “fotograficidade”. A partir da interpretação deste conceito, fiz uma montagem com as fotografias, baseada no “modelo” da cópia contato, em que o corpus da pesquisa é organizado em recortes, cronologicamente. É a partir de Friedrich Nietzsche que penso com menos ingenuidade sobre a intuição e seu alcance: ela não nos oferece a essência do objeto, sua verdade, mas metáforas sobre ele. São esse dois autores que contribuem para a imaginação do movimento.

Quando se acredita na presença do intuitivo na fotografia, percebe-se que o gesto do fotógrafo não é apenas técnico, conforme argumenta Vilém Flusser.

A manipulação do aparelho é gesto técnico, isto é, gesto. O aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de

poder transcodificá-la em imagens. Em fotografia, não pode haver ingenuidade. Nem mesmo turistas ou crianças fotografam ingenuamente (...) Fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas. (1985, 19)

Quando relaciono fotografia e intuição, considero o gesto de fotografar mais amplo do que apenas técnico. A intuição é o que foge a qualquer tipo de programação, o próprio gesto intuitivo, consiste em uma forma de liberdade, porque, “(...) *liberdade é jogar contra o aparelho*” (FLUSSER, 1985, 41, grifo do autor). Para Flusser, a câmera vem programada, ou seja, o que é possível dizer através dela já está escrito em conceitos previamente dados. O ato intuitivo não significa jogo contra o aparelho no sentido de alteração de seu programa, mas de sobrevivência do rastro da intuição que não se rende às regras programadas. Encontrar esse rastro significa reconhecer o humano na fotografia.

Ao final, verifico que uma das formas de conscientização sobre prática fotográfica é o caminho trilhado rumo ao rastro intuitivo. Início esse caminho a seguir, no preâmbulo, em que o processo intuitivo revela três categorias: síntese, singular e metáfora.

PREÂMBULO

NO CAMINHO DO RASTRO INTUITIVO

O trabalho andar  por caminhos próprios, sem filia o a uma metodologia específica. Não existem percursos já trilhados que levem ao rastro intuitivo. Pelo raciocínio lógico, ao empregar a no o de rastro, deveria ser trabalhada a semiótica. No entanto, a pesquisa segue a contra-regra. “A ‘contra-regra’ (...) aconselha-nos a introduzir e elaborar hipóteses que não se ajustam a teorias firmadas ou a fatos bem estabelecidos. Aconselha-nos a proceder contra-indutivamente” (FEYERABEND, 1977, 39, grifo do autor). Quando abordo o intuitivo, entro num terreno de inseguranças, em que teorias consolidadas limitam a abordagem do problema e acabam “engessando” o objeto.

Os que tomam do rico material da história, sem a preocupa o de empobrec -lo para agradar a seus baixos instintos, a seu anseio de segurança intelectual (que se manifesta como desejo de clareza, precisão, ‘objetividade’, ‘verdade’), esses v em claro que só há um princípio que pode ser defendido em todas as circunstâncias e em todos os estágios do desenvolvimento humano. É o princípio: tudo vale. (FEYERABEND, 1977, 34)

O princípio do “tudo vale” traz o “respiro”, a fluidez, necessária para lidar com o intuitivo. A intui o é, justamente, o que acontece no imediato, ou seja, é um conhecimento que se faz conhecendo. Seria possível uma análise de tal forma de conhecimento sabendo previamente seus caminhos? Seguindo pela contra-indu o, imagino o intuitivo para ve-lo nos objetos, nas imagens fotográficas jornalísticas. “Necessitamos de um mundo imaginário para descobrir os traços do mundo real que supomos habitar (e que, talvez, em realidade não passe de outro mundo imaginário)” (FEYERABEND, 1977, 42–43). Sei que esse “mundo imaginário” é um complexo formado tanto pela experiência com o intuitivo quanto pela elabora o teórica. Complexo que é preciso sintetizar respondendo à pergunta: que características da intui o podem ser conhecidas e evidenciadas enquanto rastro em imagens fotográficas jornalísticas? Eis uma pergunta de apoio   questão problema: como encontrar o rastro intuitivo na superfície da imagem fotográfica jornalística? As características ou categorias respondem à pergunta.

Nesse preâmbulo metodológico começo traçar o caminho que pode levar ao rastro intuitivo. Esse texto deve ser compreendido como uma parte “desmembrada” do terceiro capítulo, no qual se torna possível a elaboração “completa” do método. As imagens fotográficas contribuem para que sejam construídas as ideias ao longo de toda a pesquisa. Separo essa reflexão e a antecipo porque a análise das fotografias inicia no primeiro capítulo. Nesse caso, o leitor precisa estar avisado sobre como as categorias da pesquisa são elaboradas. Elas tem origem na diferenciação entre intuição enquanto teoria e intuição metódica em Bergson. O primeiro movimento visa à compreensão da fotografia a partir do método intuitivo. Assim, num segundo momento, percebo que a intuição presente na fotografia se aproxima muito mais da impressão que origina tal método, antes de ser elaborada metodicamente.

A fotografia jornalística é um dos objetos em que se pode perceber rastros de um “pensamento” intuitivo, de um pensamento não refletido, mas vivido conscientemente. Quando o instante se torna factível na fotografia, pode-se crer em um tipo de conhecimento imediato, breve, anterior ao raciocínio e à codificação pela linguagem. A captura do instantâneo torna possível evidenciar o intuitivo. O instante fotográfico se constitui como um traço da linguagem fotojornalística, observável, embora nem sempre comprovável, em imagens publicadas nos meios de comunicação jornalísticos.

Saindo da redação pautado ou flanando, o fotógrafo vê e imagina o que vê durante a captura de momentos. No presente, ele projeta o acontecimento, como se pudesse “prever” o desenrolar, e captura sem saber ao certo o que conseguiu reter daquilo que via e imaginava. O resultado do ato fotográfico será sempre o único acesso possível a esse momento que se tornou ausente. O reconhecimento do fotografável no caos é algo da ordem do imediato: mesmo que a espera pelo momento se prolongue, que o raciocínio se estenda, a decisão se consuma quando a relação fotógrafo-objeto se torna “direta”; no momento em que “o que vemos [é] o que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998).

A noção de “inconsciente óptico” em Walter Benjamin (1993) coloca em evidência a capacidade de a fotografia instantânea apresentar traços que não são percebidos a olho nu, sem a câmera. A fotografia alcança uma visualidade que permaneceria inconsciente, já que imperceptível. Quando ela toca o inconsciente desconfio que possa estar próxima das naturezas intuitiva e instintiva, as quais permitem compreender os objetos do mundo. Por essa característica instantânea da

imagem fotográfica jornalística o sujeito se aproxima a intuição. Embora o intuitivo esteja presente em outras ações dos sujeitos, a fotografia é o objeto escolhido para evidenciar seus padrões, porque o ato fotográfico que gesta o instantâneo demanda decisões rápidas em contato imediato, com os acontecimentos – se muito se pensa sem decidir, perde-se o instante procurado.

A imagem fotográfica jornalística será o meio de encontro do rastro da intuição. A partir do corpus de seis fotografias pinçadas de meios de comunicação jornalísticos, pretendo reconhecer e conhecer características que remetam ao intuitivo. O interesse se estabelece na superfície da foto e no que a aparência pode dizer sobre a existência de uma intuição que se esvaiu. Diferentemente de outros estudos, em que informações do contexto são essenciais para o entendimento de uma fotografia, o intento dessa pesquisa consiste em verificar na foto e pela foto o rastro intuitivo: o que se quer é o traçado de uma conduta visual da intuição pré-existente, ou seja, a identificação de quais são as características visíveis do intuitivo, para assim responder como é possível encontrar vestígios da intuição na superfície da imagem fotográfica jornalística.

Sabendo que busco encontrar traços remanescentes do intuitivo, poderia recorrer ao método da intuição do filósofo Henri Bergson. Mas a intuição metódica parece inadequada à reflexão da superfície fotográfica, embora possa contribuir para a compreensão do lugar do intuitivo na fotografia. Tal método encontra a “essência” do objeto no movimento. No entanto, a característica movente do ato fotográfico se esvai na bidimensionalidade da imagem, assim como o tempo enquanto duração.

Philippe Dubois entende a imagem fotográfica como “imagem-ato absoluta, inseparável de sua situação referencial” (1993, 79). Nesse sentido, a fotografia indica a existência de algo, referindo-se à realidade, impossibilitando o esquecimento de que o movimento pré-existe, num ato, à bidimensionalidade fotográfica. Ação e paralização formam o objeto sem que dele façam parte em seus modos originais: se temos a foto, não possuímos o ato original (e vice-versa). Por essa impossibilidade de reter o movimento em sua totalidade, o uso da intuição enquanto método de análise da imagem fotográfica não é possível, embora nos permita pensar a respeito de tudo aquilo que tem movimento em si mesmo, como o próprio fotografar. Portanto, a partir do método intuitivo é pensado o ato fotográfico, porque a intuição metódica não consegue analisar a imagem, ou aquilo que não tem

movimento por si só: a análise opera sobre o imóvel e a intuição sobre a mobilidade (BERGSON, 2006b).

Percebo que a intuição está presente na fotografia e que pode ser evidenciada a partir de seu rastro na imagem fotográfica. O que permite pensar desse modo consiste no entendimento do ato fotográfico a partir do método intuitivo, que tem como condição primeira a contemplação dos objetos em movimento. Nesse sentido, de compreensão da ação fotográfica, tal método se torna adequado. É preciso a experiência de observação dos objetos para que neles seja reconhecido – além da superfície, da aparência da matéria – aquilo que os anima, que os move. Para Bergson, existe uma diferença de natureza entre matéria e tempo: posso dizer, em palavras próprias, que o tempo é alteração e matéria permanência – não que a matéria permaneça inalterada, mas ela apenas varia em quantidade e não qualitativamente, como o tempo. A partir desse modelo da dualidade matéria-tempo, Bergson mira seus próprios objetos e reconhece na capacidade de alteração, da coisa se diferenciar de si mesma, o movimento que caracteriza o essencial. A essência é temporal, de um tempo que é duração; obra da memória e da consciência.

O papel teórico da consciência na percepção exterior, dizíamos nós, seria o de ligar entre si, pelo fio contínuo da memória, visões instantâneas do real. Mas, na verdade, não há jamais instantâneo para nós. Naquilo que chamamos por esse nome existe já um trabalho de nossa memória, e conseqüentemente de nossa consciência, que prolonga uns nos outros, de maneira a captá-los numa intuição relativamente simples, momentos tão numerosos quanto os de um tempo indefinidamente divisível. (BERGSON, 2010, 73)

Somente pela consciência não consigo ver o instante. Parece não ser possível separar a imediatividade instantânea através da percepção. Até que olho para uma fotografia. A máquina mostra a visibilidade do instante. É preciso aprender a lidar com o instantâneo, pois a fotografia se expressa através dele. É através do embate temporal que o instante fotográfico causa “desconforto” ao bergsonismo, pois imagina um tempo que não é duração.

A fotografia coloca divisões inúmeras nesse tempo uno pela memória. A partir desta, a imagem fotográfica forma diferentes tempos

daquele que a originou. Esse momento original jamais será recuperado em sua completude e, por que não dizer, na sua essência. Mesmo que o método intuitivo pretenda encontrar a essência dos objetos, ela parece inalcançável a qualquer esforço do conhecimento. Tudo que se tem dos objetos são metáforas, jamais se alcança a “verdade” (NIETZSCHE, 1983)

Gilles Deleuze defende a intuição enquanto método, ressaltando o rigor com que se desenvolve. “A intuição não é um sentimento nem uma inspiração, uma simpatia confusa, mas um método elaborado, e mesmo um dos mais elaborados métodos da filosofia” (DELEUZE, 1999, 7). Para além das impressões, a metodologia intuitiva demanda que se cumpram procedimentos. Primeiramente é preciso formular corretamente os problemas e entende-los a partir do misto que se decompõe no tempo e no espaço. Assim, os objetos são analisados enquanto mistos impuros, encontrando neles, a diferença de natureza entre o que se altera qualitativamente (tempo) e o que se diferencia quantitativamente (espaço). Primeiramente, “(...) tem-se um dualismo reflexivo, que provém da decomposição de um misto impuro (...)”, no segundo momento, “tem-se o dualismo genético, saído da diferenciação de um Simples ou de um Puro: ele forma o último momento do método, aquele que reencontra, finalmente, o ponto de partida em um novo plano” (DELEUZE, 1999, 77). O próprio Bergson considera que, a partir da apreensão do objeto pela intuição, passa-se para dois conceitos contrários – definidos pela distinção entre características temporais e espaciais –, compreendidos primeiramente na oposição, para num segundo momento se reconciliarem (BERGSON, 2006b).

Qual é a “essência” da fotografia? Posso tentar responder essa pergunta através do método intuitivo. Por intuição compreendo que a imagem fotográfica é um misto composto pela bidimensionalidade imagética e pela ação de captura do instante. Pensando a imagem fotográfica a partir do misto me deparo com a cisão entre imagem e ato. A própria gênese da fotografia apresenta a diferença de natureza do misto, ou os contrários que se deve distinguir num primeiro momento. A “imagem-ato” (DUBOIS, 1993) é o próprio misto reflexivo. A intuição, enquanto forma de apreensão, evidencia a diferença de natureza, que na concepção de Dubois é distinguida por um hífen. O ato acontece no tempo, já a imagem fotográfica não teria mais movimento próprio, não poderia mais acontecer. “Em sua própria essência a fotografia é mista, pois articula o irreversível e o inacabável” (SOULAGES, 2010, 140). Não podemos mais reverter o tempo rumo ao ato fotográfico, resta-nos a foto e seu potencial infinito de variar através de edições, de cortes e de

reapropriações. A imagem fotográfica não tem movimento próprio, depende da vitalidade do observador.

Pelo que Bergson deixa transparecer sobre seu método, posso assumir que existe, sim, a intuição como apreensão, uma intuição de ordem perceptiva e que busca seu complemento na elaboração de procedimentos metódicos, pelas vias da inteligência. Podemos ler, a partir de Bergson, a intuição como forma de percepção aguçada.

(...) assim que percebemos intuitivamente o verdadeiro, nossa inteligência emenda-se, corrige-se, formula intelectualmente o seu erro. Ela recebeu a sugestão; ela fornece o controle. Como o mergulhador vai tatear no fundo das águas a carcaça que o aviador assinalou do alto dos ares, assim a inteligência imersa no meio conceitual irá verificar ponto por ponto, por contato, analiticamente, o que havia sido objeto de uma visão sintética e supra-intelectual. (BERGSON, 2006, 70)

O próprio Bergson tem aversão à ideia da intuição como sensação, pois ela é muito mais elaborada em seu pensamento do que uma simples impressão. Mas, de fato, tal simplicidade aparece anteriormente à ordenação do método. Após o momento em que se percebe intuitivamente, passa-se a raciocinar sobre o que é observado. Por isso, entendo “(...) que a intuição em Bergson não é apenas um método racional e preciso da filosofia, mas também uma faculdade irracional de conhecimento” (COELHO, 1998/1999, 152). E, quando me refiro à presença do rastro intuitivo na fotografia jornalística, é para essa faculdade irracional do conhecimento que estou apontando. Este é o recorte operado no conceito de intuição. Quanto ao método intuitivo, considero que ele contribui para a percepção do lugar da intuição no misto imagem-ato.

A intuição que está presente na fotografia habita a “espera” pelo instante a ser capturado na duração. “É na forma de esperar que a duração veio finalmente integrar-se ao instantâneo. Reúnem-se na expectativa tanto um simples pôr-se à espera, como um dar-se a ver o aspecto” (LISSOVSKY, 2008, 58). Nessa expectativa, nesse modo de esperar em que se observa e captura o objeto, a intuição “simples” está presente. A duração do ato fotográfico é a espera, a partir da qual o tempo se torna instante. Dentre a duração infinita o fotógrafo reconhece o momento que deseja e precisa capturar.

(...) se a câmara disparou no momento decisivo, o fotógrafo fixou instintivamente uma composição geométrica sem a qual a fotografia estaria desprovida tanto de forma como de vida.

A composição deve ser uma das preocupações constantes, mas no momento de fotografar ela só pode sair da intuição do fotógrafo, pois o que queremos é capturar o momento fugidio, e todas as inter-relações em jogo acham-se em movimento. (CARTIER-BRESSON, s.d., 7-8)

Intuição e inteligência se complementam e estão presentes mutuamente no ato fotográfico. No entanto, a captura do fugaz demanda o empenho da sensibilidade, do consciente que rumo ao inconsciente, do intuitivo. A intuição rompe a espera, a duração do ato fotográfico. Tentaremos verificar, mesmo em imagens que não atendam ao padrão de composição geométrica e de captura do “momento decisivo”, o rastro do intuitivo. Não considero que a intuição, que é movimento, coincida com a fotografia imóvel, mas afirmo que o ato intuitivo deixa rastros na aparência da imagem fotográfica.

É preciso ter consciência de como o intuitivo pode se manifestar visualmente, apesar de estarmos “(...) mais familiarizados com o intelecto, pela boa razão de que as operações intelectuais tendem a consistir de cadeias de inferências lógicas cujos elos são com frequência observáveis à luz da consciência (...)” (ARNHEIM, 1989, 15). A dificuldade de entendimento sobre o intuitivo leva a caminhos e compreensões nebulosas. Rudolph Arnheim conclui que “É muito menos fácil compreender a intuição porque a conhecemos basicamente através de suas realizações, ao passo que o seu modo de operação tende a esquivar-se da consciência”, e isso leva alguns ao entendimento de que “Ela é como um dom que não vem de lugar algum, e, portanto, tem sido às vezes atribuído à inspiração humana, ou, mais recentemente, ao instinto inato” (ARNHEIM, 1989, 15).

No bergsonismo, a intuição se afasta do instinto: “A intuição, apesar de superar a inteligência no conhecimento da vida, não se teria desprendido do instinto se não fosse a própria inteligência que levou ao aparecimento e à sobrevivência da espécie humana” (ROSSETTI, 2004, 47). Esse entendimento evidencia a possibilidade de pensar um método filosófico que coincida com essa capacidade intuitiva de conhecimento, nem inteligente nem instintiva – porque a inteligência não seria capaz de

pensar o movimento, apenas a aparência das coisas; já o instinto não seria conhecido por ser da ordem do inconsciente. “Dessa comparação entre instinto e inteligência, é importante destacar que: o instinto conhece a vida por dentro, todavia permanece como conhecimento inconsciente; na inteligência, a consciência é desperta, porém, seu conhecimento aparece na exterioridade da forma” (ROSSETTI, 2004, 46).

Assim como Bergson, que operacionalizou um método embasado na intuição, busco modos de entender como encontrar o rastro do intuitivo presente na imagem fotográfica jornalística. Muitos diriam que o intuitivo, na medida em que não se presta a conceituar, também não deveria ser conceituado. Acredito no contrário. Mas, para compreender o intuitivo na fotografia e no jornalismo, é preciso pensar a intuição a partir de caminhos próprios, derivados do bergsonismo. Além disso, a definição do conceito de intuição contribui para a operacionalização da análise e pode ser elaborada a partir do que é possível conhecer sobre o rastro intuitivo.

Para que se possa identificar os rastros do intuitivo, é preciso compreender o que seria essa intuição, quais são suas características. Já sabemos que ela é uma forma de conhecimento. “Intuição é conhecimento imediato, isto significa que o ato de conhecer acontece de forma direta, sem mediações”. (ROSSETTI, 2007, 2). Expressar o conhecimento intuitivo, que é sempre oriundo do movimento é uma tarefa inadequada aos conceitos e a qualquer palavra ou definição dura e generalizante. Por isso se reconhece na metáfora um modo de expressão do intuitivo: “Esta fluidez imagética pode ser dada pela metáfora, quando não se cristaliza num significado unívoco, mas sugere uma visão que nos põe em contato com aquilo que está além do aspecto múltiplo das várias imagens” (ROSSETTI, 2007, 12).

Pelo conhecimento intuitivo, as múltiplas forças, características (e etc.) que compõem o movimento de um determinado objeto são conhecidas simultaneamente, sem análise ou decomposição. “A intuição pura, exterior ou interna, é a de uma continuidade indivisa. Nós a fracionamos em elementos justapostos, que correspondem, aqui a palavras distintas, ali a objetos independentes”. (BERGSON, 2010, 214). O intuitivo opera o conhecimento por meio da síntese e chega ao singular do objeto. O ideal da filosofia seria talhar “para o objeto, um conceito apropriado apenas a esse objeto, conceito do qual mal se pode ainda dizer que seja um conceito, uma vez que se aplica apenas a essa única coisa” (BERGSON, 2006b, 203-204).

Antes de evidenciar em Bergson as características da intuição que podem ser observadas como vestígio na imagem, leio que

Intuição, portanto, significa primeiro consciência, mas consciência imediata, visão que mal se distingue do objeto visto, conhecimento que é contato e mesmo coincidência. É, em segundo lugar, consciência alargada, premendo contra os bordos de um inconsciente que cede e que resiste, que se rende e que se retoma: através de alternâncias rápidas de obscuridade e de luz, faz-nos constatar que o inconsciente está aí, contra a estrita lógica (...) (BERGSON, 2006b, 29)

Com base na ideia de que intuição é “consciência imediata”, raciocino que a intuição conhece algo singular, pois “coincide” com o próprio objeto. Esse singular, por ser próprio somente de uma única coisa, demanda a criação de “novos” sentidos que tentem dar conta de sua existência, sentidos criados pela metáfora. Tanto o singular percebido quanto sua expressão metafórica são apreendidos de maneira sintética, pois a intuição, enquanto “consciência imediata”, coincide com o movimento, que é duração indivisa. Tendo destrinchado a intuição em Bergson, prossigo encontrando palavras próprias para expressa-la numa reapropriação.

A intuição pressupõe empatia em relação ao objeto, correspondendo a um entendimento direto e imediato. Tal conhecimento, na sua imediatez, corresponde ao fluxo da consciência – enquanto fluxo da percepção do objeto – e depende da elaboração racional por um sentido que o torne compartilhável. Fora da filosofia, o intuitivo se aproxima do instinto. Pela conscientização de sua manifestação, ele se torna próximo da inteligência. Em resumo, a intuição é um conhecimento **sintético** que revela um aspecto **singular** de um objeto, sendo tal aspecto exprimível pela **metáfora**, na medida em que a imagem metafórica se apresenta em movimento, fluidamente.

Esta elaboração do intuitivo nos permite pensar a intuição em três instâncias: síntese, singular e metáfora. Eis categorias de análise das imagens neste trabalho. Elas correspondem a três “momentos” de uma abordagem processual da intuição: o modo como opera o conhecimento (síntese); que conhecimento gera (o do singular); e como expressa tal conhecimento (pela imagem metafórica). Portanto, a intuição está abarcada no seu ato, no seu produto e na sua expressão – no ato que já é

passado, no presente do produto que é a imagem fotográfica e no futuro, em sua expressão.

Tenho uma ideia prévia do que significam tais instâncias. O contato com as imagens, ou seja, com o empírico, deve servir como orientação no entendimento dos significados peculiares que essas categorias possam ter a partir da busca pelo rastro intuitivo na fotografia jornalística. A síntese é a visão do todo, uma contemplação em que todos os elementos são percebidos em sincronia; o singular é irrepetível e único; já a metáfora é uma forma de criar novas imagens, a partir de palavras pré-existentes, na tentativa de abarcar o que é singular do objeto.

As três categorias, como já vimos, estarão presentes ao longo do trabalho. A elaboração dessa tríade é o primeiro passo rumo ao entendimento do problema de pesquisa, do qual somente se terá uma visão mais clara no terceiro capítulo. Mas, antes de adentrarmos nos capítulos, é necessário esclarecer outras escolhas metodológicas.

Se o que almejo encontrar está presente na superfície da imagem fotográfica, “o nome” do fotógrafo é secundário, pois procuro resquícios do intuitivo na fotografia sem a intenção de perguntar diretamente ao sujeito se a intuição esteve presente no ato e sem a obrigação também de procurar informações em sua obra fotográfica. Não creio que o contexto deva ser “desprezado” na análise das imagens fotográficas. Aliás, é impossível que um pouco dele não transpareça no processo analítico. Mas, nesse trabalho, não busco respostas no contexto. A pesquisa de informações complementares poderia nos ser útil, como foi para Georges Didi-Huberman, em seu livro que discute a ocorrência do holocausto, “Imágenes pese a todo” (Imagens apesar de tudo, em tradução livre). Didi-Huberman analisa quatro fotografias na tentativa de atestar a existência do massacre em Auschwitz, em 1944. Para isso reúne informações que ajudam a imaginar tal acontecimento.

Al tratar de <<leer>> las cuatro fotografías de agosto de 1944, desde luego hemos debido generar – al coincidir recuerdos (...) conocimientos topográficos (...) testimonios contemporáneos (...) o retrospectivos (...) de los miembros del *Sonderkommando* – una especie de montaje interpretativo que, por muy ajustado que sea, conservará siempre su fragilidad inherente de <<momento crítico>>. (DIDI-HUBERMAN, 2004, 137, grifos do autor)

A montagem interpretativa mostrou sua eficácia na obra de Didi-Huberman, mas não seria o método mais apropriado para pensar uma o objeto de pesquisa. Interessa saber como a imagem bidimensional pode depor sobre o rastro intuitivo. No máximo considero os textos que acompanham cada fotografia (legendas, notícias, títulos), não como informação crucial para pensar o problema, mas como manifestação inevitável e necessária – pois no jornalismo a imagem fotográfica está sempre rodeada pelo texto escrito – ao objeto fotografado. “É difícil definir exatamente como as palavras modificaram a imagem, mas é indubitável que elas o fizeram” (BERGER, 1999, 30). Por essa modificação provocada pela proximidade com a “âncora” textual, é difícil para o sujeito que contempla uma fotografia nos periódicos jornalísticos ter o olhar “puramente” dedicado à imagem fotográfica. Não busco pureza alguma. Não pesquisar o contexto, não significa desconhece-lo por completo, ele se impõe como parte da “coisa”.

Nesse trabalho, também não é seguido o caminho da iconografia, que almeja reconstituir o processo que originou a foto. “Através da análise iconográfica buscamos detectar seus ELEMENTOS CONSTITUTIVOS (fotógrafo, assunto, tecnologia) e sua COORDENADAS DE SITUAÇÃO (espaço, tempo)” (KOSSOY, 2007, 46, grifos do autor). Esse processo analítico é completado pela determinação dos elementos que compõem o conteúdo ou o assunto da imagem.

É intrigante constatar como a semiótica se tornou importante no entendimento da fotografia. A realidade é entendida como referente e a fotografia considerada, mais comumente, um índice. Quando aqui menciono a “imagem-ato” (DUBOIS, 1993), subentendo já a referencialidade e a capacidade de indicar a existência de algo, o “isso foi” que caracteriza o índice. “A semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido” (SANTAELLA, 1994, 2). A fotografia pode ser considerada uma linguagem. O que não nos obriga a pensa-la a partir das categorias da semiótica. Escolho, consciente das limitações dessa escolha, pensar a partir de categorias próprias da pesquisa: síntese, singular e metáfora.

Nem sempre percebemos todos os elementos que enquadrados através da câmera fotográfica. Nem sempre estamos conscientes do resultado. E se pensarmos que, ao elevar a máquina aos olhos e clicar, o instante que vemos é puro breu, talvez nos arrisquemos a dizer que não percebemos nada naquele momento. E muitas vezes, reconhecemos

objetos na superfície da imagem fotográfica, os quais sequer tínhamos visto durante o ato de fotografar. Os olhos estavam abertos, mas o conhecimento atuado direcionava a consciência a determinados elementos, enquanto outros permaneciam à sombra. Resiste algo de inconsciente nos detalhes.

A partir da arte, conheci o um método do detalhe, cujo objetivo consiste em analisar obras, geralmente pinturas, a partir das quais se pode evidenciar o inconsciente estético.

Mas esse método do detalhe, por sua vez, pode ser praticado de duas maneiras que correspondem às duas grandes formas do inconsciente estético. De um lado, há o modelo do rastro que fala, no qual se lê a inscrição sedimentada de uma história. Num texto famoso, Carlo Ginzburg mostrou como, através do “método Morelli”, a interpretação freudiana se inscrevia no grande paradigma indiciário que procura reconstruir um processo a partir de seus rastros e sinais. Mas há também o outro modelo, que vê no detalhe “insignificante” não mais o rastro que permite reconstruir um processo, mas a marca direta de uma verdade inarticulável, que se imprime na superfície da obra e desarma toda a lógica da história bem-composta, de composição racional dos elementos. (RANCIÈRE, 2009, 58)

Longe de filiar a pesquisa a uma ou outra prática do método do detalhe, percebo semelhanças com as duas vertentes: tento observar o rastro, mas não quero reconstruir o processo tal qual foi; escolho o corpus da pesquisa pelo desarme de uma ideia primária sobre cada foto, mas desconfio da possível chegada ao reconhecimento de uma “marca direta” do intuitivo.

Não posso esquecer que para o empreendimento da tarefa de demonstrar como o rastro intuitivo está presente na imagem fotográfica jornalística, necessitamos não só de conceitos norteadores – síntese, singular e imagem metafórica – é preciso imaginação, “(...) esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento — nos mostra o modo pelo qual o outrora encontra, aí, o nosso Agora para se libertarem constelações ricas de futuro” (...) (DIDI-HUBERMAN, 2011. p 61). Assim como Didi-Huberman, que elaborou uma montagem para

imaginar a tragédia de Auschwitz, pretendemos também imaginar. “Para saber hay que imaginarse” (DIDI-HUBERMAN, 2004, 17).

1. DESCONTÍNUO E SINGULAR NA FOTOGRAFIA E NO JORNALISMO

O início da reflexão parte da temática do tempo na fotografia. Colocando em diálogos duas perspectivas contrárias sobre o tempo: o instante e a duração. Portanto, adentramos no pensamento de Henri Bergson para compreender a perspectiva temporal da duração, contrapondo-o a Gaston Bachelard, que faz a crítica dessa visão do tempo que dura. Para Bachelard, o tempo é sucessão de instantes. Percebo que a fotografia joga com esses dois tempos, o contínuo e o descontínuo, na medida em que a partir da continuidade gera um descontínuo singular.

Jornalismo, acontecimento e fotografia tem uma familiaridade com o descontínuo. Nas palavras de Jacques Derrida, o acontecimento é “disruptivo” (2012), ou seja, se revela pela descontinuidade. Por ser a matéria-prima do jornalismo e da fotografia jornalística, o acontecimento acaba impregnando-os de sua singularidade. Desenhando-se o acontecimento jornalístico e fotográfico a partir da nomenclatura de Louis Queré, considera-se que ambos constroem o “acontecimento-objeto” proveniente da singularidade do “acontecimento existencial”. Sobretudo o acontecimento se caracteriza pela mudança, pelo movimento de ruptura, nesse sentido sugero a intuição como reconhecimento dessa mudança, como gozo da diferença de natureza estabelecida entre continuidade e descontinuidade. Tendo como base essa reflexão, é preciso pensar sobre o que o fotógrafo necessita para capturar acontecimentos. Jorge Pedro Sousa responde: de intuição (entre outras coisas).

No terceiro momento desse capítulo, entendo, através da visão de Adelmo Genro Filho, que jornalismo é conhecimento cristalizado no singular. Essa característica torna as práticas jornalísticas familiares à intuição. Do ponto de vista de Henri Bergson, o conhecimento intuitivo almeja o que é singular, não espera das coisas o conceito. Se a fotografia, como se vê no segundo momento desse capítulo, expressa singularidades, encontra-se o singular como ponto de convergência da articulação entre ela, o jornalismo e a intuição.

1.1. A sobrevivência do descontínuo na fotografia



**Figura 1 – Monges tailandeses. Fotografia Luke Duggleby.
Revista National Geographic Brasil, edição de janeiro de 2012**

A metáfora do infinito. Da continuidade, da homogeneidade. É isso que entendo ao ler a legenda e olhar a imagem (figura 1). Até que se noto um dos homens olhar o *voyeur* e sua câmera; até que outros homens se juntem a ele parecendo mirar o observador; até que, em meio às infinitas chamas, percebo uma tocha com menos luz, quase apagada; até que a fraqueza da chama forme um buraco; vejo somente continuidade. Nos detalhes o fluxo desmonta e a metáfora muda. Agora, metáfora do fim, do limite intransponível da morte pelo enquadramento do acontecido. Quando o sujeito que olha o observador é percebido, outros elementos parecem também “fora do lugar”, juntando-se a ele em coro, numa toada contra o óbvio.

Poder tomar a fotografia que olho como imagem que tensiona o pensamento, indica que é plausível pensar na metaforicidade da imagem fotográfica. Para além do referente, a foto permite imaginar metaforicamente; fala-se a partir dela sobre aquilo que nunca se pensou

que ela diria. Assim, a imagem fotográfica retoma o movimento que se ausentou na sua origem, mostrando ser não apenas a aparência de um referente paralisado, mas caminho para memória, imaginação, criação e para a tentativa de contato com a fotografia, pelo que ela apresenta além do referente. Eis a forma como a imagem fotográfica se expressa, independentemente da referencialidade.

As fotografias não estão presas aos seus respectivos contextos, elas falam para fora do seu tempo imediato e pela visualidade aparente, aguçam as metáforas. Aqui está proposto um olhar anacrônico voltado às imagens fotográficas. Elas se apresentam à análise sem que estejam presas ao contexto histórico imediato, formando sentido num tempo distendido, em que o simbólico se reagrupa, de modo não apenas sincrônico. Assim, opera-se com uma concepção alternada do tempo.

A metáfora da obediência, da humildade, da fé, da devoção, da disciplina. As leituras são as mais diversas, diferentes da descrição factual que a legenda proporciona: “Espalhados por toda a praça de um templo, aparentemente até o infinito, milhares de monges são ordenados em cerimônia no Dia de Magha Puja, uma data sagrada para os budistas, que comemoram um importante sermão pronunciado por Buda”. A descrição restringe o entendimento da imagem à informação sobre o objeto fotografado, de forma que os homens ou sujeitos são reconhecidos pelos papéis que desempenham: são monges. A existência de tal momento se torna motivada pela factualidade do acontecimento, atualizado quando a revista convoca essa imagem para suas páginas. Existe algo na tentativa de abordagem dos acontecimentos que permanece latente até que se deseje colocá-lo em evidência: trata-se da presença do intuitivo. De algum modo ele habita a imagem dos “monges”.

Por mais específica que seja a descrição, ela nunca alcançará o objeto nem entregará a intuição do repórter fotográfico; podemos apenas encontrar, pela imagem, características do conhecimento intuitivo, jamais a intuição do sujeito: vemos apenas o rastro, a evidência de que o intuitivo existiu – e no caso específico dessa imagem, olhamos para a metáfora do(s) tempo(s). É possível estar próximo de tal intuição na medida em que compartilhamos algo do mundo: se entendo a fotografia, posso compreender a intuição do outro por semelhança em relação à minha.

Há duas formas contrárias de ver o tempo, que se completam: o contínuo e o descontínuo. Ao confronta-las, ambas provam-se válidas. Isso porque, a consciência no presente vivido não consegue distinguir o instante, que se percebe no fluxo, na duração, na continuidade. No

entanto, não percebe-lo não significa que inexistam instantes naquilo que dura. “A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida em que avança” (BERGSON, 2011, 47). No tempo presente o porvir é “roído” pelo que passou. Na medida em que não se pode determinar quando começa e inicia o presente, ele é percebido não como um instante pontual. Para a consciência na ação presente da vida, o tempo dura e o instante crucial só pode ser capturado externamente a essa vivência. Portanto, encontra-se na fotografia um modo de distinguir o instante.

Quando o instantâneo assimila-se à experiência fotográfica como parte de sua “natureza”, lega aos fotógrafos uma vertiginosa distância, a distância de um tempo que antes habitava o ato fotográfico. (...) quando a técnica do instantâneo se naturaliza, o ato de fotografar torna-se prática de um ausentar-se do tempo, de um refluir do tempo para fora da imagem. (LISSOVSKY, 2008, 40)

Com o instante, o tempo da exposição se reduz ao mais ínfimo dos tempos. Um tempo que a consciência não assimila e que não chamaríamos nem de tempo caso nos restringíssemos às concepções bergsonianas. O ato de escolher um aspecto instantâneo causa uma ruptura na continuidade temporal, retomada num refluir a partir da fotografia. Por aspecto compreende-se “Esse vestígio, esse traço deixado pelo tempo quando bate em retirada” (LISSOVSKY, 2008, 60). É nele que está presente o rastro intuitivo.

No aspecto da fotografia existe a síntese. Há dois modos de compreender essa síntese fotográfica. O fato de a imagem fotográfica se expressar sincronicamente faz com que ela seja a síntese dos elementos que apresenta. Essa é uma característica inerente a toda imagem fotográfica. Ao passo que o diacrônico se desenvolve no tempo linear em sucessão, o sincrônico sintetiza seu sentido na simultaneidade – no caso da fotografia, na simultaneidade do instante. O ato fotográfico opera uma escolha no espaço e no tempo, oferecendo uma apresentação singular do instante que culmina na síntese da espera. A síntese, nesse sentido, se assemelha à conclusão da espera, cuja visualidade apresentada é a expressão de algo do objeto. Esta é a categoria mais “difícil” de analisar a partir da bidimensionalidade da imagem fotográfica, pois para conhecer a síntese é preciso deduzir aquilo que

antecede e precede o momento fotografado, informações das quais dispomos limitadamente, informações temporais, contextuais.

É fato (constatado pela legenda e informações complementares, inevitavelmente cruciais) que a foto dos monges apresenta o auge do que aconteceu, se consideramos que o declínio é o momento em que os sujeitos reunidos começam a se ausentar da praça. O auge é, portanto, fluido e diferente para cada acontecimento e tema fotografável. Imaginando o momento da captura e os movimentos possíveis na cerimônia do Dia de Magha Puja retratada, entende-se que a síntese pode ter várias descrições em diversas fotografias. De algum modo podemos julgar – sem entrar nos méritos do julgamento – que determinadas fotografias, pela composição dos elementos, não apresentam simplesmente uma síntese, mas a captura do “momento decisivo”, do equilíbrio criado entre os objetos (CARTIER-BRESSON, s.d.).

O enquadramento do equilíbrio entre os elementos compõe a ideia do momento decisivo, de um instante em que a síntese aparece como o “ideal”. Esse seria um outro modo de compreensão da síntese na fotografia. Nos meios de comunicação jornalísticos tal enquadramento pode ser modificado durante a edição, assim como outras características da fotografia. Somente se pode falar sobre o enquadramento que é apresentado na fotografia da cerimônia em comemoração ao sermão de Buda sabendo que ele foi alterado para caber em duas páginas de uma revista. A comparação da foto de Luke Duggleby na publicação da revista National Geographic brasileira e na versão espanhola da mesma revista para internet¹ evidencia uma pequena alteração de enquadramento em que mais detalhes (à direita) são mostrados na foto divulgada na *web*. A noção de equilíbrio entre os elementos também se modifica quando comparadas ambas as fotos, pois se percebe um vazio no canto inferior esquerdo da imagem da internet, em que não há texto escrito dentro dela. A própria legenda ajuda a compor o equilíbrio visual. Apesar do buraco, existe a simetria criada pelas tochas, um modo

¹ A fotografia de Luke Duggleby está disponível no site da Revista National Geographic Espanha, no seguinte link:
http://www.nationalgeographic.com.es/2011/12/23/congregacion_monjes_estividad_magha_puja_thailandia.html

equilibrado de apresentar os elementos: (de baixo pra cima) uma tocha central, a seguir duas enfileiradas na horizontal, depois três, e as “colunas” se estendem “ao infinito” do enquadramento. É a criação de um eixo central que gera o equilíbrio visual – o buraco, nessa lógica, pouco importa. Portanto, a síntese pode apresentar o auge do equilíbrio entre os elementos que compõem o acontecimento: a celebração dos monges tailandeses. No entanto, tal fotografia pode não ser um exemplar da captura de um “momento decisivo” de Cartier-Bresson, que exprime o equilíbrio dos elementos no auge do movimento. É na própria existência da foto, enquanto objeto a ser olhado numa sincronia imediata e fruto de uma espera, que se vê presente a síntese.

Existe um tempo que a consciência não “vê”, mesmo que a única coisa que se possa afirmar sobre esse tempo seja a porção de espaço bidimensional de uma fotografia. Usufruo da fotografia dos monges para imaginar esse “tempo” singular. Olhando para tal foto percebo um conjunto de sujeitos, cujas características se universalizam na palavra monge. Um conjunto de monges, que formam linhas contínuas rumo a um infinito imaginado para além das bordas do enquadramento. Ao fixar o olhar em um deles, estou diante de um sujeito singular, que contribui para a imaginação do instante singular dentro de um tempo universal, cuja continuidade abarca as singularidades.

Visto pela fotografia, o instante é fragmento de um tempo inconsciente. Dessa maneira, a imagem fotográfica apresenta o descontínuo à consciência. Ela coloca o sujeito diante de um tempo tão curto que foge à “acuidade perceptiva” (LISSOVSKY, 2008), de forma que não pode percebê-lo. Não se conseguiria, somente à luz da consciência, vislumbrar o instantâneo. Um instante sozinho não forma uma lembrança: “(...) o instante que acaba de soar, não poderemos conservar com sua individualidade, como um ser completo. É necessária a memória de muitos instantes para fazer uma lembrança completa” (BACHELARD, 2012, 17). Não se goza naturalmente de instantes, mas de um conjunto deles. Mesmo que aquilo que dura seja concebido como justaposição de fragmentos instantâneos quando se aceita o tempo descontínuo, para a consciência ele dura e flui em progressão. Essa impressão de fluxo Gaston Bachelard denomina hábito.

Como ocasiões são meras sombras de condições, toda a força permanece no seio dos instantes que fazem renascer o ser e retomam a tarefa encetada. Uma novidade essencial que passa por liberdade

manifesta-se nesses recomeços, é assim que o hábito, pela renovação do tempo descontínuo pode tornar-se um progresso em toda a acepção do termo. (BACHELARD, 2012, 76)

O hábito é o amálgama dos instantes, aquilo que os une, dando a perceber um fluxo temporal. Assim, Bachelard resolve conceitualmente o problema do progresso temporal em sua crítica ao bergsonismo, sendo a ideia de progresso algo teoricamente aceitável apenas enquanto hábito do ser. Para Bergson, a possibilidade do espaço entre instantes, ligados pelo hábito segundo Bachelard, remete à ausência de tempo.

Haverá que se considerar um momento do desenrolar do universo, isto é, um instantâneo que existiria independentemente de qualquer consciência, e, em seguida, tentar evocar conjuntamente um outro momento tão próximo quanto possível daquele e fazer entrar assim um mínimo de tempo no mundo, sem deixar passar com ele o mais leve lampejo de memória. Verão que isso é impossível. Sem memória elementar que ligue os dois instantes entre si, haverá tão-somente um outro dos dois, um instante único por conseguinte, nada de antes e depois, nada de sucessão, nada de tempo. (BERGSON, 2006a, 57)

É possível constatar que memória e hábito — para as concepções de tempo contínuo e descontínuo, respectivamente — são responsáveis por estabelecer o tempo como progresso. Por mais convincente que seja o argumento teórico da descontinuidade, o tempo aparece contínuo quando não nos esforçamos para percebê-lo com certo distanciamento. Um distanciamento que a fotografia proporcionou no momento em que tornou possível a captura do instante, um instante ínfimo, que escapa à consciência e resiste no aspecto apresentado pela imagem fotográfica, não mais no tempo. Walter Benjamin identificou esse inconsciente ótico: “A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente” (BENJAMIN, 1993, 94).

Fotografando, o instante se torna tangível. A fotografia revela o que está latente no tempo. “Os fotógrafos são, primeiro, viajantes,

explica Denis Roche: como insetos em deslocamento com seus grandes olhos sensíveis à luz. Eles formam uma [...] “tropa de vaga-lumes avisados”” (DIDI-HUBERMAN, 2011, 48). Eles olham o tempo, pelo lado de fora dele. Estão à procura do instante desconhecido, permitindo desprende-lo do fluxo contínuo, que “reflui” (LISSOVSKY, 2008) a partir da fotografia.

Cada imagem fotográfica é um lampejo na trajetória intermitente do sujeito que fotografa. Fotógrafos, quando possuem uma proximidade distanciada do tempo presente podem ser considerados contemporâneos. O tempo presente é aquele em que o sujeito ordena o caos, em que o caos parece uma linha pela qual se segue rumo ao futuro. No entanto, o sujeito contemporâneo se distancia dessa ilusão para enxergar o esforço de dar continuidade à natureza descontínua do tempo e dos acontecimentos; como se o tempo fosse um tricô cujas linhas compostas de nós consecutivos fossem feitas numa ponta e desfeitas na outra: as carreiras que aparecem construídas evocam o presente, enquanto o fio desmanchado encarna o passado e o novelo intacto gesta o porvir. O contemporâneo vê as obscuridades, mesmo quando elas se apresentam na clareza da ordem de um tempo presente que se reveste de continuidade.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. (AGAMBEM, 2009, 59)

Por mais que o fotógrafo arrebate o instante, no momento em que o contempla na imagem fotográfica, o instantâneo é percebido como algo do outrora. O passado é repleto de instantes, por isso, aquele que enxerga seu próprio tempo, se vê afastado da sensação de fluxo temporal. “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural” (AGAMBEM, 2009, 58). O contemporâneo constata os limites da experiência temporal.

Somos prisioneiros cativos de nossos corpos, não que sejamos seus escravos, mas tal fato condiciona nossa percepção do tempo. Estamos sempre dentro de um perspectivismo, sendo “que sempre vemos as coisas, que sempre interpretamos as coisas de certo ponto de

vista, segundo um interesse, recortando um esquema de visão organizado, hierarquizado (DERRIDA, 2012, 73)”. Enquanto vivemos o atual, percebemos um tempo em progresso, contínuo. No entanto, ao contemplar o passado nos deparamos com o caos, que ganha sentido nas imagens atualizadas no agora.

Quando algo artificial — nesse caso a fotografia — se coloca entre o sujeito e a sua percepção do tempo enquanto agora vivido, pode-se vislumbrar uma concepção temporal descontínua. O descontínuo não se entrega à percepção imediata e consciente. Vimos que ele se desnuda num olhar ao passado e que a lembrança, na concepção do descontínuo temporal, é formada por instantes em conjunto, não fazendo sentido como instante singular. Já no tempo presente, a fotografia é intermitência na duração, sendo como os vaga-lumes que evocam a resistência intermitente “à máquina opressora” (DIDI-HUBERMAN, 2011). Portanto, pensar o tempo em continuidade se torna válido, caso sejam considerados a experiência não mediada, o contato não mediado entre sujeito consciente e tempo; assim como também é plausível conceber a descontinuidade temporal, possível quando o sujeito se vale de artifícios em busca do instante, que ele somente contempla como passado. Nesse sentido, as concepções de tempo contínuo e de descontínuo parecem conciliáveis: tese e antítese. Em meio à impressão de continuidade, a fotografia faz resistir o descontínuo, que é a própria substância da qual ela é feita: o instante singular.

Tudo que vive no presente mais agudo tem a sina, a dádiva, o destino, de ser singular. É o caso do instante. Se a fotografia nos permite perceber aparências dessa exígua fração de tempo, apresenta também o singular. O olhar que nos olha na foto dos monges, a chama fraca, as outras chamas fortes inclinadas, possivelmente pelo vento, nos expõem a singularidade do momento. Estendendo-me instantes rumo ao passado ou ao futuro, veria outra aparência do irrepetível fugaz. Assim, tal fotografia torna visível a singularidade, pelas características únicas daquele instante.

Sentados no chão, com as mãos unidas, enfileirados, virados de frente para uma chama, uns de costas para os outros, lado a lado, as tochas simetricamente dispostas a cada dois quadrados de piso, as vestes da mesma cor deixando um ombro à mostra, as cabeças raspadas são características gerais, comuns a todos os sujeitos. O espaço que cada um deles ocupa, com as esteiras ou toalhas sobre a qual sentam formam um contexto particular. O modo como ocupam tal espaço e pertencem a esse grupo com características universais os singulariza; as cores de pele, que parecem iguais, são, na verdade, matizes singulares de um tom que se

homogeneiza na fotografia, tornando-se próprio dela, observável de tal maneira somente nela. A luz captada pela câmera de Dugleby é singular.

1.2. A fotografia diante do acontecimento jornalístico



*Figura 2 – Menina chorando em Cabul. Fotógrafo Massoud Hossaini.
www.folha.uol.com.br/ilustrada, 16 de abril de 2012*

Fotografa-se para salvar o acontecimento do tempo que passa. Dentre milhares de ocorrências, apenas algumas se tornarão merecedoras de serem fotografadas e enquadradas na categoria de fotografias noticiosas. Nesse sentido, “(...) quando se fala de fotojornalismo fala-se de fotos de acontecimentos ou problemáticas de “interesse jornalístico” (ou seja, que têm suficiente valor noticioso para interessarem ao grande público) (...)” (SOUSA, 2011, 13-14). O ataque suicida em Cabul, que vitimou frequentadores de um templo xiita em 6 de dezembro de 2011, é um exemplo de acontecimento relevante, contado pelo jornalismo e pela fotografia.

Pode-se pensar o acontecimento a partir de várias perspectivas. Neste trabalho, é ressaltada a relação do tempo com aquilo que

acontece, além de se focalizar o que acontece pelo jornalismo e pela fotografia. “O acontecimento é capturado no tempo e pelo tempo (em sua dimensão temporal e de ruptura) e construído (dotando-se – e adequando-se – de sentidos e nomeações) pelo jornalismo” (BERGER; TAVARES, 2010, 130). Vimos o tempo em continuidade, sobre a qual o acontecimento se apresenta como ruptura, descontinuidade.

É um hábito notar que os acontecimentos causam rupturas no tempo, caso se perceba o tempo enquanto continuidade. Portanto, a “natureza” do que acontece, assim como a da fotografia, é descontínua: “(...) o acontecimento é o que vem de fora, o que surge, o que acontece, o que se produz, o excepcional que se desconecta da duração” (QUÉRÉ, 2012, 21). Não podemos conceber um tempo em que existam “vazios” entre um acontecer e outro. Esse espaço de continuidade é preenchido com nossa vivência. O acontecimento se apresenta descontínuo ao se desprender da “duração”, que é tempo em fluxo e continuidade. A impressão que remanesce consiste no entendimento de que a descontinuidade própria do acontecimento só pode existir sob um fundo de continuidade. Nesse sentido, o acontecer seria entendido como estrangeiro ao tempo, não como característica do próprio tempo. O temporal não se estabeleceria na descontinuidade. No entanto, o olhar para o passado traz a impressão contundente de sequências alternadas de descontínuos marcados por acontecimentos. E o presente, de onde se olha o passado, vai até onde os acontecimentos se estendem com a aparência de linearidade. Quando se concebe o tempo como linear, liso e contínuo, está-se diante uma projeção da própria ideia da forma do tempo presente, a qual se projetaria para futuro e passado.

Num sentido mais amplo do que o jornalístico, o acontecimento é a própria matéria-prima do tempo. Será que a fotografia pode sintetizar um acontecimento? Olhemos para a imagem da menina de verde (figura 2), do sangue, dos corpos estendidos, revirados. Não veremos mais o que revirou a cena e a vida daquelas pessoas. Passou no tempo. Observamos apenas um instante de sua reverberação. A síntese do acontecimento deveria ser capaz de reunir todos os momentos que o compõem. Em sua complexidade, aquilo que acontece escapa à fotografia e foge de todas as tentativas de reconstrução (jornalísticas ou não); jamais se entrega por completo. Sua completude se dá apenas no presente da ocorrência.

Mesmo não abarcando a totalidade do acontecimento, podemos evidenciar a síntese de um momento singular do sofrimento diante da morte. Essa fotografia captura a expressão máxima do horror, do medo, da incompreensão. A síntese dessa imagem é o questionamento da

insanidade humana que encontra no ataque, no terror e na morte caminhos de destruição.

“O acontecimento, como usualmente compreendido no pensamento jornalístico, estaria fora do texto, ficando, portanto, na relação entre os fatos e suas consequências diretas sobre a vida em determinada sociedade” (PONTES; SILVA, 2012, 52). Mas o lado de fora não é seu único lugar. Há dois modos são possíveis de compreensão dos acontecimentos, e eles não são necessariamente internos ou externos ao texto.

A principal distinção que podemos fazer é a seguinte: os acontecimentos como mudanças contingentes que se produzem concretamente no nosso entorno, portanto, os acontecimentos existenciais, e os acontecimentos como objetos (objetos de consciência, de pensamento, de discurso, de investigação e de julgamento) (QUÉRÉ, 2012, 24)

Partindo dessa perspectiva, tanto o texto noticioso quanto a fotografia jornalística se enquadram na ideia de acontecimento-objeto. “Os acontecimentos-objetos são substitutos ideacionais e discursivos de acontecimentos existenciais; eles não podem restituir a qualidade e o impacto existenciais destes últimos (...)” (QUÉRÉ, 2012, 38). A imagem fotográfica e o texto não conseguem apresentar o acontecimento mantendo sua vitalidade original: a experiência se recria a partir dos parâmetros das novas formas que assume. Não que a fotografia jornalística e o texto noticioso não causem nenhum impacto, mas sua potência de interferência é reduzida em comparação com a experiência do sujeito que testemunha o acontecimento – contagiamo-nos pela dor da menina de Cabul, mas jamais viveremos a experiência dela.

Reconheço a paralisação no “auge” do movimento na expressão da menina de verde. Ela é como um imã para o olhar. Sua presença é contundente e decisiva para imaginarmos a síntese desse momento. O fotógrafo captura a tensão da boca aberta ao extremo do grito, dos braços estendidos, das mãos espalmadas, dos ombros projetados para frente, das pernas esticadas, num gesto em que todo o corpo da sobrevivente parece retesado. Assim, no auge da tensão, ele fotografa o aspecto mais agudo da dor. E esse sofrimento – que não é somente reverberação de um acontecimento, mas o modo de acontecer da dor como experiência para a menina – passa a acontecer novamente,

diferentemente, na imagem fotográfica, na medida em que ela contagia o observador e provoca nele a empatia – talvez sendo um exemplo de como a fotografia permite compartilhar experiências.

Mais do que um retrato do acontecimento, essa fotografia faz uma grande pergunta à humanidade. A menina estende os braços e parece gritar: Por que, por que esse morticínio? E na latência da pergunta encontramos a metafóricidade da imagem fotográfica, que extrapola qualquer sentido estritamente usual, factual da fotografia. Metáfora do porquê, do sofrimento, da morte, da guerra.

Há quem considere que, embora o acontecimento esteja atrelado à experiência, não precisa afetar sujeitos para acontecer. “Ele se passa no domínio da experiência e se realiza – ou não – a partir de seu poder de afetação na ação dos sujeitos, de sua capacidade de interferência no quadro da normalidade e das expectativas previstas no desenrolar do cotidiano de um povo” (FRANÇA, 2012, 45). Coisas “acontecem” sem que ninguém tome conhecimento, como se nunca tivessem existido. Diante dessa possibilidade alguns consideram que se não há afecção, não há acontecimento; outros afirmam que ele existe independentemente de afetar ou não os sujeitos. Ao se fazer referência ao acontecimento jornalístico, é preciso considerar a necessidade de os sujeitos serem tocados. Faz-se jornalismo para alguém. Não há acontecimento jornalístico sem um sujeito que seja afetado. No entanto, não podemos ficar reféns do “mito pan-óptico” (ALSINA, 2009) de que o jornalismo tudo vê.

“Os acontecimentos são aquilo mesmo que conforma nossa experiência. Acontecimentos revelam o tecido vivo da vida social. Eles não apenas fazem falar; eles colocam questões, revelam aspectos, abrem possibilidades” (FRANÇA, 2012, 48). A história se faz a partir de acontecimentos, das possibilidades que eles instauram, capazes de redirecionar o futuro. E na história, eles podem ser não somente singulares, como no jornalismo, mas universais.

Para Walter Benjamin, os sujeitos estão “Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (1993, 115). Apesar dos diversos meios disponíveis para o compartilhamento, a experiência passou para segundo plano. A informação se tornou mais importante. O que se vê na maioria dos jornais e nas suas fotografias jornalísticas é a informação. Perdeu-se a noção de experiência.

Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em

provérbios; de forma prolixa; com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos. Diante da lareira, contadas a pais e netos. (BENJAMIN, 1993. p 114)

Quando o jornalismo se forja pelo contrário da prolixidade, da loquacidade e do ensinamento proverbial, se afasta do compartilhamento da experiência. O jornalismo é conhecimento que se expressa mais pela informação do que pela experiência. A autoridade jornalística também não é a da velhice. No entanto, a experiência existe, embora se tenha desaprendido a compartilhá-la. Quando sinto o sofrimento expressado pela menina de Cabul, estou em contato com a experiência da dor, com o horror; sou afetada, me emociono. Só assim o acontecimento continua a reverberar: na medida em que produz não somente narrativas, mas experiência a partir das mais diversas formas de relatos. Não é possível afirmar que a fotografia e o jornalismo deem conta de transmiti-la. O que é problemático, na medida em que são lugares por meio dos quais se compartilham acontecimentos. “O jornalismo mostra-se como o próprio lugar em que o acontecimento transforma-se em texto” (PONTES; SILVA, 2012, 52), mas ele não é apenas relato.

Os acontecimentos não são, em primeiro lugar, representações, mas mudanças existenciais aprendidas sob o aspecto de seu happening e experimentadas simultaneamente sob o prisma de suas qualidades imediatas e de seu condicionamento externo. E a experiência do acontecimento é uma experiência de tais mudanças, combinando as dimensões do afeto, do conhecimento e da prática. (QUÉRÉ, 2012, 37)

Afirmar que os acontecimentos são mudanças apreendidas no seu acontecer e que a experiência do que acontece é a experiência da mudança, é atestar a afinidade com a alteração da duração, sobre a qual teoriza Bergson. Para o filósofo, o método filosófico adequado para apreender a duração no seu alterar, na sua mudança é a intuição. Embora não se concorde que o tempo seja apenas linearidade e fluxo contínuo, concorda-se que se apresenta em constante alteração. Portanto, pode-se considerar que a intuição (não só a metódica) seria uma forma compatível com a tentativa de compreender o acontecimento. Entre o método da intuição e a intuição simples, mais próxima do instinto, existe

uma elaboração intelectual, um modo diferente de se desenvolver no tempo: enquanto uma pretende alcançar a essência dos objetos (metódica), a outra (simples) se manifesta nas mais diversas ocasiões, como no caso da fotografia, e pode ser elaborada das mais variadas formas. A intuição que dá origem a algo se diferencia pelo modo a partir do qual é elaborada, ou seja, pela forma de se intelectualizar.

Os fotojornalistas devem "reunir intuição e sentido de oportunidade quer para determinarem se uma situação (...) é de potencial interesse fotojornalístico, quer para a avaliarem eticamente, quer ainda para a representarem fotograficamente" (SOUSA, 2002, 10). A intuição é necessária à construção fotográfica do acontecimento. O fotógrafo carrega consigo uma série de características que permitem a abordagem intuitiva do acontecimento: "Sensibilidade, capacidade de avaliar as situações e de pensar na melhor forma de fotografar, instinto, rapidez de reflexos e curiosidade são traços pessoais que qualquer fotojornalista deve possuir (...)” (SOUSA, 2002, 9).

Pela surpresa, pela imprevisibilidade do acontecimento, precisamos de uma forma de conhecimento imediata, que tente compreender sua manifestação, por isso recorremos à intuição.

Um acontecimento é o que vem; a vinda do outro como acontecimento só é um acontecimento digno desse nome, isto é, um acontecimento disruptivo, inaugural, singular, na medida em que precisamente não o vemos vir. Um acontecimento que antecipamos, que vemos vir, que pré-vemos, não é acontecimento: em todo caso, é um acontecimento cuja acontecimentalidade é neutralizada, precisamente, amortecida, detida pela antecipação. (...) a experiência do acontecimento é uma experiência passiva, rumo à qual, e eu diria contra a qual, acontece o que não se vê vir, e que é saída totalmente do imprevisível, não pode ser predito; é próprio do conceito de acontecimento que ele venha sobre nós de maneira absolutamente surpreendente, inesperadamente” (DERRIDA, 2012, 70).

Percebe-se que o acontecimento é externo aos sujeitos e que vai até eles. O que significa que se assume uma posição passiva diante dele: ele não é procurado, mas ao acontecer afeta os sujeitos e os envolve em

sua reverberação. Como Jacques Derrida afirma, o acontecimento não é previsto.

O acontecimento se apresenta de forma imprevisível e única. Para Miquel Alsina, ele significa algo improvável e singular, que se destaca da norma, por isso “entende-se o acontecimento como algo anormal ou desviado” (ALSINA, 2009, 139). Enquanto a previsão do acontecimento o enfraquece na concepção de Derrida, na visão de Alsina, para o jornalismo “(...) existem acontecimentos absolutamente previsíveis: a visita de uma autoridade, a entrega de um prêmio, os casamentos das personalidades, etc” (2009, 139). Aquilo que é previsível pode ser construído como notícia, mas não é o que caracteriza um acontecimento típico. Por esse motivo, alguns autores admitem a idéia de pseudo-acontecimento. “O pseudo-acontecimento seria aquele que a imprensa provoca, quando cria situações artificiais para ter o que contar (...)”. (PONTES e SILVA, 2012,54)

Para usar a nomenclatura de Louis Queré, o acontecimento jornalístico é do tipo “objeto”, enquanto sua matéria-prima é o acontecimento existencial. Ambos evocam a singularidade e pela característica da disruptividade se familiarizam com o descontínuo fotográfico. Na fotografia de Massoud Hossaini, vemos capturado um aspecto singular de um acontecimento, do inesperado: o ataque suicida a um templo xiita em Cabul. A informação textual singulariza a imagem fotográfica, localiza-a no espaço, explicita o que motivou tal destruição. Mas não somente pelo texto podemos compreender a singularidade do momento. As vestimentas da menina de verde, principalmente, embora não apontem diretamente para Cabul, remetem ao oriente médio. As pessoas, se observadas de perto, se tornam corpos estendidos no chão na medida em que reconhecemos a morte pelo sangue, pela fuligem nas vestes e cabelos, pelo choro desesperado das mulheres e da menina, pela paralisação dos corpos. Racionalmente, nunca teremos certeza, somente olhar para a fotografia, de que a paralisação dos corpos é a consumação da morte. Ela se expressa como sensação através da imagem. Podemos tentar expor sua evidência pelo desespero dos vivos diante da inércia dos mortos, mas nenhuma explicação é tão clara quanto olhar simplesmente a imagem.

Mesmo que o texto informe sobre a singularidade do acontecimento, a característica mais importante da fotografia do ataque suicida é a possibilidade que o fotógrafo tem de compartilhar sua experiência, seu olhar para o ataque, de fazer sentir, de “tocar” o observador através da captura de um aspecto singular do sofrimento, da morte, do desespero. O entendimento da singularidade do acontecimento

a partir do texto não ofusca a compreensão do que é singular na e pela imagem fotográfica. O irrepetível está apresentado em cada vida ceifada e sobrevivida, no grito, no choro, no desespero. Estamos diante de um modo único de apresentação das mil faces que podem ter a tragédia, o sofrimento, a violência, a falta de esperança.

Nada garante que o fotógrafo consiga capturar acontecimentos e que a experiência destes seja sempre compartilhável. Aliás, a própria experiência do acontecimento é mediada pela câmera fotográfica. Depois do disparo o fotógrafo conhece o instante, ao qual ele jamais terá acesso em sua forma original – a não ser que fotografe sem olhar pelo aparelho e se abdique do próprio olhar fotográfico. De qualquer forma, o dispositivo é sempre detentor de poder nessa relação com o sujeito. Giorgio Agambem define um sujeito no embate com os dispositivos: “Chamo de sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos” (AGAMBEM, 2009, 41). Se o sujeito é o que resta, o que se poderia dizer sobre sua experiência nesse embate com o dispositivo?

“(…) chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.” (AGAMBEM, 2009, 40)

Partindo desse conceito de Agambem, a câmera fotográfica integra o grupo dos dispositivos. A imagem fotográfica é o que resulta do embate entre o fotógrafo e a câmera. A experiência que se pode ter a partir de uma fotografia fica latente e condicionada ao formato: ela é compartilhada dentre as limitações do fotográfico. “Contudo, em todos os sentidos, a ambição máxima do fotojornalismo parece continuar a corresponder à mais antiga vocação da fotografia: dar testemunho” (SOUSA, 2011, 18). O fotojornalista, inegavelmente, está sempre diante daquilo que fotografa e, em momentos raros, como o da fotografia da menina de Cabul, consegue transmitir não somente estímulos visuais, mas tocar o observador, fazendo reverberar o acontecimento na experiência fotográfica.

1.3. O singular como elo entre fotografia e jornalismo



Figura 3 – Renasce o centro do Rio. Fotógrafo Marcos de Paula. Jornal O Estado de S. Paulo, edição impressa de 23 de setembro de 2012

Observando a história do jornalismo e da fotografia, é perceptível que ambos sempre tiveram uma relação estreita que resultou em um gênero fotográfico e jornalístico específico: o fotojornalismo. Assim como a fotografia, o jornalismo nasce no século XIX, portanto, da modernidade. O fenômeno jornalístico, como o conhecemos, é uma manifestação recente. Essa é uma das visões que Jorge Pedro Sousa

considera sobre a origem do jornalismo, embora não seja àquela a que se filia.

O fenômeno jornalístico nasce no século XIX devido quer ao aparecimento de dispositivos técnicos, designadamente impressoras e rotativas, que permitiam a massificação dos jornais, que à invenção de dispositivos auxiliares que facultam a transmissão da informação à distância (como o telégrafo e os cabos submarinos) e a obtenção mecânica de imagens – as máquinas fotográficas. (SOUSA, 2008, 13)

O crescimento industrial tornou possível a existência de fotografias nos jornais, revistas, livros, pois “(...) junto com as máquinas de produção de bens materiais, também surgiram, máquinas de produção de bens simbólicos, (...) como a fotografia, a prensa mecânica e o cinema (...) principalmente ao jornal, a fotografia aliou-se com seu potencial de documentação dos fatos noticiados” (SANTAELLA, 2005, 11). A imagem fotográfica atestava a existência do acontecimento relatado nas reportagens e notícias, o que alimentou o discurso da objetividade jornalística. Eis um dos argumentos que afirmaram a importância do jornalismo para os sujeitos modernos.

O mesmo argumento da objetividade ganhou corpo no fotojornalismo: “(...) os ‘fotojornalistas’ do século XIX começavam já a ambicionar substituir-se ao leitor, sob mandato, na leitura visual do mundo. Para se legitimarem, fizeram despontar uma retórica fotográfica da “objectividade”, obtendo imagens sem censura nem trucagens” (SOUSA, 2008, 13). O fato de ser entendida como registro isento e objetivo cria um elo entre fotografia e jornalismo. “Nascida num ambiente positivista, a fotografia já foi encarada quase unicamente como o registro visual da verdade” (SOUSA, 2002, 48). Por isso, a fotografia inspirou a ciência, a filosofia e outras disciplinas.

(...) é no século XIX, em que o positivismo é reinante, que todo o esforço intelectual tanto na ciência como na filosofia como ainda, mais tarde, na sociologia e outras disciplinas, ambiciona atingir a perfeição de um novo invento, invento esse que parecia ser o espelho há muito desejado, cujas imagens eram reproduzíveis, cuja autoridade

era incontestável – a máquina fotográfica.
(TRAQUINA, 2005a, 51)

Nesse ambiente positivista também se desenvolveram o jornalismo e suas práticas. “O fotojornalismo começou quando alguns fotógrafos começaram a apontar a máquina fotográfica para acontecimentos, com o intuito de registrar e mostrar. As primeiras fotografias tiradas com esse intuito datam do início da década de quarenta, século XIX” (SOUSA, 2008,48). Mas somente no século XX “O fotojornalismo transformava-se em profissão e configurava-se como carreira” (SOUSA, 2008, 73)

A confluência fotografia-jornalismo contribui para a delimitação de ambos mutuamente no cenário histórico. “A coincidência dos meios de comunicação com os meios de produção de arte foi tornando as relações entre ambas, comunicações e artes, cada vez mais intrincadas” (SANTAELLA, 2005, 13). A máquina fotográfica, enquanto meio de produção da arte, encontrou a prensa e as práticas jornalísticas. A complexidade dessa relação provoca a reflexão sobre o que é o fotojornalismo. Ele deve ser pensado a partir do que se considera ser o jornalismo, da “especificidade” jornalística. Estamos diante de uma via de mão dupla em que a fotografia ajuda a pensar o jornalismo e o jornalismo recebe a contribuição da fotografia para evidenciar o que o especifica.

Se no século XIX “O realismo fotográfico tornou-se (...) o farol orientador da prática jornalística” (TRAQUINA 2005a, 52), no XXI tanto a fotografia quanto o jornalismo, passaram a ter questionada a característica antes incontestável da objetividade. “A foto é muito mais um produto que questiona o visível do que um objeto que o dá” (SOULAGES, 2010, 105). Além disso, “A fotografia está ao lado do artificial e não do real” (SOULAGES, 2010, 77), não consegue apreender o referente, ou seja, a realidade. Nesse sentido, a objetividade se torna um desejo das produções jornalísticas e fotográficas: está no horizonte orientando as práticas e nunca chega a ser uma conquista.

Na fotografia em que se observa o centro do Rio de Janeiro, vemos uma silhueta no reflexo das janelas espelhadas que vai de encontro a toda essa ideia de objetividade, imparcialidade, impessoalidade construída historicamente, que o jornalismo aprendeu com o positivismo. Trata-se de um detalhe singular: é a sombra do fotógrafo. De braços esticados para cima, segurando a câmera com as duas mãos, deixando a alça, que deveria estar no pescoço, caída, ele se fotografa em meio ao “acontecimento” do qual captura uma aparência.

Será que os editores e ele mesmo perceberam? Esta foi foto de capa do jornal, evidentemente, “contaminada” pelo sujeito.

Quando o detalhe do fotógrafo refletido na imagem subverte uma regra do “jogo”, a mudança de como o jornalismo vê suas próprias práticas e de como elas podem ser vistas se torna tangível. Tem-se admitido cada vez mais o lugar da subjetividade no jornalismo. Lapsos ou não, a presença da imagem-sombra do fotógrafo metaforiza a presença constante, que começa a ser admitida, do subjetivo.

A complexidade das mudanças pelas quais passa o jornalismo envolve tanto admitir o subjetivo, quanto incorporar novas práticas, tecnologias, à profissão. Se a criação da prensa e da máquina fotográfica foram responsáveis por alavancar a imprensa e, com ela, o jornalismo e a fotografia, as novas tecnologias tem tornado as práticas fotojornalísticas menos específicas.

As novas tecnologias fazem convergir a captação de imagens em movimento com a captação de imagens fixas: um único repórter de imagem pode fornecer registros visuais para jornais e revistas, para a televisão, para os meios on-line, etc.; este facto contribuiu para a perda de especificidade do fotojornalismo (SOUSA, 2002, 31)

Chegamos ao extremo de não saber quem faz ou não fotojornalismo; quem é ou não fotojornalista. Os jornalistas multitarefas são, não somente repórteres, mas editores e também fotojornalistas. Fazer a fotografia jornalística não é mais exclusividade de um profissional que se dedique somente a essa tarefa. Qualquer sujeito pode produzir fotografias com características jornalísticas. Basta um celular para que acontecimentos sejam apresentados visualmente. Assim, o cidadão também passa a construir testemunhos sobre o que acontece, e a tarefa de noticiar se torna mais coletiva com a participação desse público atuante. No entanto, mesmo que o fotojornalismo pareça ter perdido parte de sua especificidade, ela continua latente nos produtos do público atuante, do jornalista multitarefas. Se é possível reconhecer o jornalístico nas mais diversas imagens, sejam elas produzidas ou não pelo fotojornalista, o que é específico desse objeto permanece vivo. O esforço desse trabalho consiste em conhece-lo e elabora-lo teoricamente.

Na tarefa da reflexão sobre o fotojornalismo, convém redobrar os cuidados quanto à tendência de traçar conceitos tautológicos, que expliquem a especificidade de tal objeto por suas características

jornalísticas: seria como dizer que a fotografia jornalística registra acontecimentos jornalísticos. Também definir a especificidade da fotografia jornalística pela ideia de “acontecimentos noticiáveis” remete a uma imprecisão, a uma infinidade de momentos, pois, sem definir que acontecimentos são esses, a especificidade jornalística acaba indefinida. Existem características comuns nas manifestações fotográficas e escritas do jornalismo e é preciso elucidá-las.

A busca pelo conceito do fotojornalismo tem resultado bem-sucedido quando parte de dentro do jornalismo, respondendo que fenômeno é esse que também se manifesta na fotografia. Não basta olhar para a imagem fotográfica e dizer que ela é noticiosa ou jornalística, é preciso admitir um significado para o jornalismo. Ele pode ser entendido enquanto produto, a imagem fotográfica, e também enquanto profissão. Nesse sentido, Jorge Pedro Sousa admite duas abordagens:

No sentido lato, entendo por fotojornalismo a atividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou “ilustrativas” para a imprensa ou outros projetos editoriais ligados à produção de informação de atualidade. (...) Assim, num sentido lato podemos usar a designação fotojornalismo para denominar também o fotodocumentarismo e algumas foto-ilustrativas que se publicam na imprensa, (...)

No sentido estrito, entendo atividade que pode visar informar, contextualizar, oferecer conhecimento através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico. Este interesse pode variar de um para outro órgão de comunicação social e não tem necessariamente a ver com os critérios de noticiabilidade dominantes (SOUSA, 2000, 12)

Buscando a especificidade na comparação dessas duas definições sobre o mesmo objeto, aquilo que está presente no sentido estrito, não admissível no lato, seria sua capacidade de contextualização, de oferecer conhecimento e tratar de conteúdos noticiosos. No entanto, tais características, contextualização e o conhecimento, não se poderiam considerar exclusivas do fotojornalismo, na medida em que estão presentes também nas fotos documentais, admitidas somente em sentido lato. Resta o interesse jornalístico como característica exclusiva do fotojornalismo na concepção restrita, o que implicaria não ver o

jornalismo nas outras imagens do sentido lato e que também podem ser consideradas jornalísticas. Ao invés de esclarecedora, a definição do mesmo objeto em dois sentidos, um maior outro menor, leva a contrasensos e à incompreensão do fenômeno. Apontar para as imagens fotográficas e dizer que algumas são mais jornalísticas que outras é contestável, pois seria como se houvesse um sistema de classificação que enquadrasse tais imagens como mais próximas ou mais afastadas do ponto referencial que é o jornalismo.

A divisão feita para que se possa considerar o fotojornalismo ou a especificidade fotojornalística a partir do sentido estrito acaba por ignorar o potencial interpretativo, documental, ilustrativo que toda fotografia pode ter. Antes de pensar que uma foto é jornalística, faz-se necessário compreender que ela faz parte de um lugar mais amplo, que é o da própria fotografia. Uma imagem fotográfica pode ser jornalística e ao mesmo tempo considerada artística. Por isso, para entender o que caracteriza o fotojornalismo, é necessário compreender o jornalismo, estando ciente da fluidez com que as imagens escapam de nossas definições. A classificação do fotojornalismo nos sentidos lato e estrito “funcionaria” melhor para abarcar o fenômeno fotojornalístico caso ambos fossem reunidos. Quando a especificidade de um fenômeno não nos parece clara, é preciso lidar com ele de forma mais ampla – neste caso, mais aberta até que o sentido lato.

Diferentemente da classificação de Sousa, Pepe Baeza considera o fotojornalismo uma das formas que pode ter o fotodocumentalismo: “El fotoperiodismo es una de las formas que puede adoptar el documentalismo. La fotografía documental se basa en su compromiso con la realidad y los estilos que adopte o los canales de difusión que utilice son factores secundarios (...)” (BAEZA, 2007, 45). Portanto, existe a relação entre o documental e o jornalístico, partindo da função referencial. No reconhecimento da referencialidade, Baeza coloca algo que Sousa não menciona quando estabelece as duas formas de classificação do fotojornalismo.

A informação é a característica que está presente tanto na definição de Baesa quanto em Sousa. Nas palavras do primeiro, a imagem fotojornalística está vinculada a “(...) valores de información, actualidad y noticia; es también la que recoge hechos de relevancia desde una perspectiva social, política, económica y demás, asimilables por las clasificaciones habituales de la prensa a través de sus secciones” (BAEZA, 2007, 36). No sentido lato e estrito, na concepção de Sousa, a informação é característica e objetivo. Portanto, o teor informativo poderia ser a especificidade do fotojornalismo.

Dentre os mais diversos tipos de fotografia presentes nos meios jornalísticos é preciso distinguir as imagens. Num primeiro contato, sabe-se diferenciar o que é próprio do jornalismo. A impressão é a de que reconhecemos o jornalístico, mas não conseguimos explicá-lo. Baeza cria categorias para as imagens dos meios de comunicação jornalísticos, de modo que o fotojornalismo estaria no subgrupo da “fotografia de prensa” (fotografia de imprensa), ao lado da fotoilustração.

Nos centramos así en las imágenes que planifica y produce o compra y publica la prensa como contenido propio; es el conjunto de estas imágenes al que podemos atribuir el término FOTOGRAFÍA DE PRENSA. Está a su vez estaría constituida por dos grupos e imágenes: el FOTOPERIODISMO y la FOTOILUSTRACIÓN. (BAEZA, 2007, 36, grifos do autor)

As fotografias de imprensa abarcam o fotojornalismo e a fotoilustração. Mas nos meios de comunicação jornalísticos existem também as imagens publicitárias. Estas se diferem do jornalismo por serem fundamentadas na intenção de persuadir o público e não de informar. Já fotoilustração é “(...) toda imagen fotográfica, sea compuesta de fotografías (en collage y fotomontaje, electrónicos o convencionales) o de fotografía combinada con otros elementos gráficos, que cumpla la función clásica de ilustración” (BAEZA, 2007, 39). Portanto, o fotojornalismo poderia ser encontrado não só reconhecendo as características informativas, atuais e noticiosas, mas eliminando as fotos publicitárias e as ilustrativas.

Não se procura adotar uma dessas duas perspectivas de Sousa ou Baeza, mas problematizar os fundamentos do fotojornalismo. É necessária uma visão mais ampla que as de lato e estrito senso. Perspectiva mais ampla é encontrada em Baeza, no entanto ainda podemos nos aprofundar no que é específico da foto jornalística.

Para pensar a especificidade do fotojornalismo, é preciso entender qual ou o que seria tal coisa no jornalismo. “O fotojornalismo é uma faceta do jornalismo (...)” (SOUSA, 2011, 4). Não saber o que é essencial no jornalismo, leva à incompreensão dos outros fenômenos que tentam se definir a partir dele. Contudo, chamam-se determinadas imagens de fotojornalismo e essa mesma palavra define uma profissão.

O fotojornalismo inclui a função profissional, de longa tradição histórica; e um tipo de imagem canalizada em função dos valores de informação, atualidade, relevância política/social/cultural. O fotojornalismo também é influenciado pela fotografia documental, que igualmente tem compromisso com a realidade, mas busca fenômenos mais estruturais do que a conjuntura noticiosa. (BUITONI, 2011, 57)

Há especificidade, caso contrário o contato imediato com os produtos e a prática que se convencionou nominar fotojornalismo não teria razão de ser. Tal especificidade existe além das limitações teóricas inerentes ao modo como se tem olhado o objeto. Sabe-se que o fotojornalismo e o jornalismo não dão conta de abarcar estruturalmente e contextualmente os acontecimentos – mesmo as grandes reportagens que tendem a um conhecimento mais contextual e próximo de uma universalidade, mas que, ainda assim, não se pretendem conhecimento científico, filosófico ou histórico. Quando se considera que a fotografia documental diz respeito a acontecimentos “estruturais” – cuja abordagem de temáticas consome mais tempo e é feita com planejamento –, pode-se inferir que o fotojornalismo busca o singular.

Pelo singular, fotografia e jornalismo encontram o elo que permite conceber a simbiose fotojornalismo. Isso não significa dizer que a singularidade reine soberana e única, mas que ela é o foco do (foto)jornalismo e está sempre relacionada com o particular e com o universal. Para Genro Filho, “(...) podemos afirmar que o singular é a matéria-prima do jornalismo, a forma pela qual se cristalizam as informações ou, pelo menos, para onde tende essa cristalização e convergem as determinações particulares e universais” (2012, 172). A razão de ser do conhecimento jornalístico está na ênfase do que é singular, único, não repetível. Por isso, mais do que por informar e por ser veículo de conteúdo noticioso, a fotografia se torna jornalística por capturar singularidades.

“Sempre que um fato se torna notícia jornalística, ele é apreendido pelo ângulo da sua singularidade, mas abrindo um determinado leque de relações que formam o seu contexto particular” (GENRO FILHO, 2012, 201). Fotografia e Jornalismo são formas de conhecimento. Genro Filho defende a categoria do singular como a principal do jornalismo, que o unifica como forma de conhecimento, mas não deixando de considerar a coexistência de tal categoria dentro de

um particular, abarcado pelo universal. Ser um conhecimento da ordem do singular significa que se prioriza o que existe de único, diferente, num determinado acontecimento. Suspeita-se que, para a tentativa de reconhecer o singular, empreguemos uma capacidade complementar e integrante da racionalidade humana: a intuição.

Fotografia e jornalismo têm a descontinuidade como semelhança. O ato de fotografar implica o entendimento de um tempo que não se dá em fluxos, mas em saltos. Quando o fotógrafo, por intuição, escolhe o instante, traz o descontínuo à consciência. Processo parecido ocorre no jornalismo, levando-se em conta que “Os fatos jornalísticos são [também] um recorte no fluxo contínuo” (GENRO FILHO, 2012, 196, grifo nosso). Para operar tais recortes na continuidade, a fotografia mobiliza a intuição.

(...) o fotógrafo precisa ter o domínio do instrumental tecnológico e saber como manejar a linguagem, para alcançar um bom resultado. O acaso só trará boas imagens para quem exercita o olhar fotográfico. E aí a intuição pode funcionar no encontro daquela fração de segundo, daquela “pré-visão” constituída de imaginação e foco. (BUIIONI, 2011, 85-86)

A intuição aparece na espera que antecede a escolha do instante. Eis uma decisão tomada não somente a partir da técnica e da operação inteligente. O intuitivo pode ser mobilizado em outras ocasiões e decisões, mas o que nos interessa é aquele presente no momento crucial da captura de facetas do acontecimento pelo jornalista. Tanto intuição quanto inteligência estão presentes na espera que gesta o instante. “O intelecto trata de relações entre unidades padronizadas, limitando-se, portanto, a relações lineares” (ARNHEIM, 1989, 20). Já a intuição “é mais bem definida como uma propriedade particular da percepção, isto é, a sua capacidade de apreender diretamente o efeito de uma interação” (ARNHEIM, 1989, 14).

Pela intuição o jornalista e o fotojornalista apreendem o singular, por isso não estão sempre consultando critérios de noticiabilidade para reconhecer o noticioso: eis um exemplo de manifestação de um conhecimento imediato. Ambos mobilizam mutuamente o intelecto e o intuitivo: precisam do conhecimento pela inteligência quando, por exemplo, manifestado pela técnica; e do intuitivo na compreensão através da percepção imediata.

A metaforicidade de uma imagem indica a existência do intuitivo que a precedeu. O novo espelhando o velho, o velho no espelho do novo. Um vice-versa *ad infinitum* é o que observo na fotografia que mostra o centro do Rio de Janeiro. Olho para um movimento imaginado, cíclico, em que o antigo e o novo se fundem. Estou diante de uma metáfora visual. O próprio título “Renasce o centro do Rio”, cravado na imagem fotográfica, também é metafórico.

O fotógrafo cria a imagem. Cria a metáfora sobre um acontecimento: a renovação do centro do Rio. Ele não fotografa homens trabalhando ou simplesmente os andaimes em frente às fachadas dos prédios antigos. Pela parede de vidros espelhados, captura a aparência das construções antigas umas grudadas nas outras pelas laterais, com janelas compridas de madeira e ornamentos na fachada. O fotógrafo literalmente imagina, cria uma imagem metafórica, para a renovação do antigo. A sua criação nega a passividade no fotojornalismo; contesta o retrato objetivo pela via da criatividade, do se colocar ativamente na elaboração do acontecimento fotográfico.

A operação do conhecimento pela síntese é um outro indício do intuitivo. Na fotografia de Marcos de Paula, mostra-se o antigo e novo disputando a mesma imagem, quiçá os mesmo lugares no mundo. Vemos uma miríade de imagens sintetizadas nessa foto: do velho, do novo, do fotógrafo, da câmera, e a do próprio ato fotográfico.

O intelecto se manifesta exemplarmente na ciência, na busca pela abstração do universal. Ao mesmo tempo, a intuição lida com os aspectos singulares dos fenômenos, traços que não são generalizáveis. “O singular é aquilo que não se repete, aquilo que é idêntico a si mesmo” (GENRO FILHO, 2007, 87). Pela intuição encontramos a característica específica do objeto, enquanto o intelecto abstrai do objeto conceitos, características gerais, que servem para explicar outros objetos semelhantes.

Adelmo Genro Filho formulou as bases para uma teoria marxista do jornalismo a partir de categorias presentes na obra de György Lukács. “Há três categorias, ou há três conceitos que vamos usar para buscar esse conceito de jornalismo (...) que são as categorias do singular, do particular e do universal” (GENRO FILHO, 2007, 87). Tendo como referência esses três conceitos, Adelmo pensa a “essência” do jornalismo e chega à conclusão de que “(...) o jornalismo é uma forma social de conhecimento, mas não de um conhecimento qualquer, é um conhecimento cristalizado no singular” (2007, 90).

O lugar da intuição fica mais claro quando se compara o jornalismo com uma “(...) forma de conhecimento que vai cumprir papel

semelhante ao papel que cumpre a percepção individual da singularidade dos fenômenos” (GENRO FILHO, 2007, 93). Já falamos aqui que o intuitivo é uma “particularidade da percepção” (ARNHEIM). Podemos inferir que se o jornalismo se cristaliza no singular, a intuição é uma das formas de operação desse conhecimento social, não a única maneira, pois não há intuitivo sem intelecto: “a intuição e o intelecto não operam separadamente, mas em quase todos os casos, necessitam de operação mútua” (ARNHEIM, 1989, 29). A intuição está próxima do sensorial, logo, da percepção estética, que capta impressões a serem “processadas” pelo intelecto, em processo contínuo, porém instável.

A categoria do singular permite compreender a relação que gera a simbiose fotojornalismo. Simbiose porque ambos, fotografia e jornalismo, existem em mutualismo para designar a série de imagens consideradas jornalísticas nos meios de comunicação. O singular é esse amálgama, a especificidade do fotojornalismo. Mas o próprio Adelmo nos lembra que “Não existe singularidade pura, sem que esteja presente dentro dela a particularidade e a universalidade” (GENRO FILHO, 2007, 90). Por isso, entendemos que a fotografia se torna mais singularizada quando está próxima do texto escrito, de sua legenda, de sua reportagem.

Ao observar a fotografia da renovação do centro do Rio de Janeiro percebemos que ela se torna ainda mais singular pela presença do título e da legenda cravados nela. O texto digitado sobre ela, embora não nos remeta ao rastro da intuição original, passou a integrar a imagem. Além de capturar uma faceta de um momento único, singular, tal imagem fotográfica tem seu significado restringido, especializado, pela legenda. A fotografia tem um potencial de fala muito maior quando desacompanhada do texto escrito. Sem o apoio da escrita, apesar de naturalmente singular, a imagem fotográfica tende ao particular e ao universal. A âncora da escrita textual torna a imagem fotográfica singular no tempo e no espaço, ou seja, a relaciona com a apresentação de um acontecimento único, irrepetível.

Pelo caminho até aqui percorrido é possível sugerir que o fotojornalismo designa uma profissão e é uma forma visual de expressão do conhecimento cristalizado no singular, que é o jornalismo.

2. JORNALISMO E CONHECIMENTO INTUITIVO

O jornalismo se desenvolve como forma de conhecimento do singular. É preciso esclarecer como se desenrola esse modo específico de conhecer as coisas. Portanto, comparo o jornalismo à ciência num primeiro momento, para posteriormente aproxima-lo do método intuitivo bergsoniano e, conseqüentemente, da filosofia. Eduardo Meditsch contribui para a reflexão da distinção entre conhecimento jornalístico e científico. Adelmo Genro Filho está sempre orientando a reflexão, localizando a atenção da pesquisa sobre o singular. Um singular que pode ser semelhante ao que busca a filosofia de Henri Bergson, mas muito menos elaborado pela inteligência, muito mais instintivo.

Quando se pensa numa forma intuitiva de conhecer o mundo através do jornalismo, vem à lembrança o faro jornalístico. Para compreendê-lo, busco referência em toda bibliografia que tive conhecimento, desde livros de autores como Nilson Lage e Mauro Wolf a artigos publicados em anais de eventos e revistas. A pesquisa precisava se cercar das mais diversas informações sobre esse tal faro, porque se almeja compreender do que ele é “feito”. O método intuitivo de Bergson permite compreender de que elementos o faro jornalístico é composto: inteligência, intuição e cultura profissional.

Num terceiro momento desse capítulo, tento reconhecer que postura favorece o ato intuitivo. O *flâneur*, descrito por Walter Benjamin, revela uma forma de lidar com o mundo, favorecedora do gozo da intuição. É preciso “Pensar em não ver”, diz Jacques Derrida (2012). Não ver é condição primordial de ver além. Para intuir deve-se fugir do “ritmo da necessidade”, que, segundo Bergson, nos impede de contemplar o mundo. Chego ao ponto de reconhecer de que flunar favorece o gozo da intuição.

2.1. O conhecimento jornalístico comparado à ciência e à intuição bergsoniana



*Figura 4 – Toureiro Pirata. Fotografia Patrik Mercier.
Revista Piauí, n73, p 60-61, 2012*

Das mais variadas teorias do Jornalismo, aquela que o considera uma forma de conhecimento parece chegar mais próximo da especificidade do fenômeno. O jornalista conhece e faz conhecer os acontecimentos. Transforma, através de seu trabalho, o testemunho em relato. Fala sobre o mundo de maneira própria, usando seus próprios meios de construir a informação – que é a manufatura de seu modo de conhecer, pois sua matéria-prima é o acontecimento.

Como já visto, o jornalismo se inspirou na ciência. Buscou se fundamentar nessas raízes e cresceu objetivo, imparcial, aspirante à “verdade”. “A era moderna, com as fantásticas realizações da técnica na transformação da vida humana e no domínio da natureza, acabou por realizar o sonho dos filósofos positivistas de entronizar “a Ciência” como única fonte de conhecimento digna de crédito” (MEDITSCH, 1997, 2). Por essa razão, o jornalismo seria incapaz de gerar conhecimento. No entanto, ele se debruça sobre aspectos do mundo que não são o foco do conhecimento científico, “o Jornalismo não revela mal nem revela menos a realidade do que a ciência: ele simplesmente revela diferente. E ao revelar diferente, pode mesmo revelar aspectos da

realidade que os outros modos de conhecimento não são capazes de revelar” (MEDITSCH, 1997, 3).

Diferentemente da ciência, que busca conceituar e universalizar aspectos dos objetos estudados, o jornalismo se fundamenta no imediato e “(...) ao se fixar na imediaticidade do real, (...) opera no campo lógico do senso comum (...)” (MEDITSCH, 1997, 6). O que interessa ao jornalista é perceber os acontecimentos em potencial e construí-los a partir da apuração dos fatos.

Enquanto a ciência, abstraindo um aspecto de diferentes fatos, procura estabelecer as leis que regem as relações entre eles, o Jornalismo, como modo de conhecimento, tem a sua força na revelação do fato mesmo, em sua singularidade, incluindo os aspectos forçosamente desprezados pelo modo de conhecimento das diversas ciências. (MEDITSCH, 1997, 8)

A singularidade que o conhecimento científico negligencia é alvo do jornalismo. Ele se constitui como um conhecimento social da realidade cristalizado no singular (GENRO FILHO, 2012). O singular como especificidade do jornalismo traça o elo entre ele e a fotografia. Quando olho para imagens fotográficas com potencial jornalístico, vejo o singular.

A foto do toureiro é singular, como todas as outras, pela irreversibilidade do tempo, dos acontecimentos. A forma com que os dardos são cravados no lombo do touro, o desenho do sangue no chifre, a língua e o misto de baba e sangue que jorram, a expressão do toureiro, o modo como o tecido vermelho divide o rosto dele e a própria fotografia são algumas características peculiares do momento capturado. O movimento e o modo como ele aparece paralisado são singulares. A fotografia seria uma maneira de apresentar as reverberações do ato intuitivo na medida em que ela dá a ver o produto desse ato: algo singular.

A intuição deixa seus rastros. E atrás deles se desenvolve a missão de compreender sua presença passada por sua ausência irremediável. Talvez sejamos como o touro da imagem, vidrado no tecido vermelho dançante. Partiríamos de cabeça rumo ao engano, em direção à cegueira rubra que nos cobre os olhos enquanto nos fere o lombo. Mas poderíamos ser o homem que maneja o pano e submete a fera afrontada. E bailaríamos pela arena de esquiwa em esquiwa até

termos na mira o alvo. Então, cravaríamos o dardo, como a bandeira demarca o solo conquistado.

Depois da conquista, olharíamos para a fotografia da conquista. Nela veríamos duas criaturas. Cegas. O mesmo pano que apaga o horizonte do touro é aquele que esconde o único olho do toureiro. E nenhuma criatura olha para a outra. Existe algo entre eles, sólido tal qual um muro e fluido como o vento.

Acabaríamos por abrir os nossos olhos e enxergar que falamos de lugares muito limitados, que escolhemos posições, demarcamos territórios. Uma fotografia, que apresenta um momento singular de uma tourada, é metáfora para o bailado do conhecimento. Por isso, buscamos estar despertos para a existência do outro que nos contesta. E nesse despertar percebemos que nossas escolhas são limitantes, mas precisam ser feitas.

A condensação da especificidade jornalística na categoria do singular parece limitar tudo aquilo que se pode chamar de jornalismo. Acredita-se que seria impossível ter acesso à essência de um fenômeno complexo, mutável e historicamente determinado como o jornalismo. Nesse sentido caminha a crítica de Afonso Albuquerque ao jornalismo como conhecimento do singular.

Dentre as perspectivas disponíveis, provavelmente nenhuma é tão problemática quanto a que define o jornalismo a partir de um olhar essencialista. Um exemplo é a perspectiva que considera o jornalismo como uma forma específica de conhecimento, que tem na reprodução de um evento pelo ângulo da sua singularidade o seu traço fundamental (Genro Filho, 1987; Meditsch, 2002). (...) perde-se de vista a extrema diversidade na qual o jornalismo se manifesta em diferentes contextos sociais, demonstrada por inúmeros estudos comparativos (Köcher, 1986; Chalaby, 1996; Hallin e Mancini, 2004), bem como a natureza histórica e, portanto, cambiável, deste fenômeno. Em consequência, toma-se como características essenciais ou universais traços que são peculiares a um modelo específico – originário dos Estados Unidos em um dado momento histórico – de jornalismo. (2010, 102-103)

Entender o jornalismo como forma de conhecimento não significa perder de vista sua complexidade, mas admitir que algo se torna perene em suas manifestações. Genro Filho (2007, 2012), como já vimos, deixou claro que o singular não existe isolado, mas sim em relação à particularidade e à universalidade. Nisso, ele imprime movimento e complexidade à sua perspectiva. O jornalismo não se torna estanque na singularidade, ele apenas tende ao conhecimento das coisas singulares. Esse não é seu formato definitivo, mas o modo que se acredita ser mais adequado à tentativa de entendê-lo no momento histórico atual. A obsolescência dessa ideia, hipoteticamente, se tornará palpável quando o jornalismo não oferecer mais conhecimento sobre algo único, diferente, singular do que acontece, no momento em que ele se tornar (pseudo)ciência das coisas universais.

Quando Genro Filho fala do jornalismo, considera que a reportagem tende ao não somente ao singular. “A reportagem não nega a preponderância da singularidade no jornalismo em geral, mas implica um gênero no qual se eleva do singular uma particularidade relativamente autônoma que coincide com ele” (GENRO FILHO, 2012, 209). Portanto, ele percebe a fluidez do fenômeno, o que não invalida sua proposta de fundamentar uma teoria do jornalismo na categoria do singular. Mesmo que Albuquerque considere a perspectiva de Genro Filho restrita a um modelo jornalístico de origem norte americana – baseado no *lead* – constatamos que a abordagem da singularidade está presente na primeira tese sobre o jornalismo apresentada em uma universidade, escrita por Tobias Peucer, na Alemanha, em 1690. Para ele, a “matéria” dos periódicos é singular.

Esta (como a [matéria] da história escrita), são as coisas singulares, fatos realizados ou por Deus através da natureza, ou pelos anjos, ou pelos homens na sociedade civil ou na Igreja. Pois bem, como estes fatos são quase infinitos, cabe estabelecer uma seleção de modo que seja dado preferência aos axiommemóneuta, ou seja, àqueles que merecem ser recordados ou conhecidos. São desta natureza, em primeiro lugar, os prodígios, as monstruosidades, as obras ou os feitos maravilhosos e insólitos (...) (PEUCER, 2004, 20)

O que Peucer denomina coisas singulares, fatos realizados pelos mais diversos atores, podemos compreender como acontecimento. Aquilo que acontece é singular, único para o jornalismo. Ao reconhecer

as “coisas singulares” merecedoras de destaque, o jornalismo constrói conhecimento. Tal seleção implica na capacidade de distinguir o que é único no mundo e de construir o que se sabe sobre ele. O produto do jornalismo contribui para a “construção da realidade”.

Para Meditsch (2010), o jornalismo participa da “construção social da realidade”, não como principal agente construtor, mas como conservador e atualizador de realidades internalizadas. A realidade, externa ao sujeito, corresponde uma internalização. O mundo objetivo é subjetivado por cada indivíduo. A partir da leitura de Peter Berger e Thomas Luckman, Meditsch conclui que existem, pelo menos, três níveis de socialização: a primária é formada na infância e se constitui como a realidade dominante internalizada; a secundária ocorre quando os sujeitos passam a exercer “papéis sociais” e se agrega à primária. O jornalismo teria a função terciária de conservação e atualização das internalizações, de forma semelhante a das conversas. Acreditar que cabe ao jornalismo o papel principal da construção da realidade é um equívoco. Por isso se entende que “(...) a relação entre jornalismo e acontecimento se dá dentro de um processo maior de construção social da realidade e é condicionada por este processo maior que é preciso compreender previamente” (MEDITSCH, 2010, 19). A partir disso admite-se que os acontecimentos engendrados pelo jornalismo contribuem para que os sujeitos internalizem a realidade, portanto, o jornalismo é uma forma de conhecimento que participa da construção da realidade.

Em oposição à ciência, as práticas jornalísticas desenvolvem uma relação mais estreita com o senso comum, trabalhando algo que não é “preocupação” da ciência. O modo como o jornalismo participa da construção da realidade está ligado irremediavelmente à sua forma de produzir conhecimento, muito mais afeita ao senso comum do que à sistematização científica. O senso comum é, aqui, entendido como “conhecimento baseado na experiência prática” (PARK, 2008, 57).

Se a cultura está para as sociedades assim como a memória para os indivíduos, como afirmam os antropólogos, é o senso comum a sua principal forma de manifestação. E se a ciência em particular (e a vida acadêmica em geral) se afirma em oposição ao senso comum, isto talvez explique a dificuldade que tem para compreender a natureza do jornalismo. Entender o senso comum é fundamental para compreender os processos cognitivos envolvidos na comunicação

jornalística, e a participação do jornalismo na produção dos acontecimentos e, conseqüentemente, na construção da realidade (MEDITSCH, 2010, 36)

Nesse sentido, pensa-se na distinção que Robert Park opera entre o “knowledge about” e “acquittance with”. A primeira expressão é traduzida como “conhecimento sobre” e evoca uma forma de conhecer sistemática e analítica; a outra como “conhecimento de”, de características sintética e intuitiva (MEDITSCH, 1997). Este último se dá pela familiaridade dos sujeitos com os mais variados assuntos, remetendo ao senso comum. Já o “conhecimento sobre” se refere à ciência.

Senso comum e ciência não correspondem à forma de conhecimento jornalístico. O jornalismo pode participar da produção do senso comum, mas sua forma de conhecer é peculiar à sua prática. Ele tem suas particularidades, embora se aproxime mais daquele que mantém uma relação estreita com a experiência prática. Park evidencia isso quando aborda a notícia como conhecimento. Considera-se a notícia como um modo jornalístico de dar sentido aos fatos, de construir acontecimentos. Se o jornalismo contribui para a construção social da realidade, a notícia é um dos lugares em que o conhecimento jornalístico se materializa. Park entende que “conhecimento de” e “conhecimento sobre” formam um “continuum”, dentre os quais a notícia ficaria localizada.

O que aqui descrevemos como *acquittance with* e *knowledge about* são consideradas formas distintas de conhecimento (...) Não são, entretanto, tão diferentes em caráter de função – pois afinal são termos relativos – que não podem ser concebidos constituindo juntos um *continuum* – um *continuum* dentro do qual todos os tipos de espécies de conhecimento encontram um lugar. Em tal *continuum* a notícia tem localização própria. É óbvio que a notícia não é conhecimento sistemático como aquele das ciências físicas. Trata de eventos. Eventos são únicos e, portanto, não podem ser classificados como acontece com as coisas, porque ele são invariavelmente fixos no tempo e localizados no espaço. (PARK, 2008, 58, grifos do autor)

O adjetivo “fixo” que Park emprega para denominar tais eventos únicos é inadequado, na medida em que eles são efêmeros, fugazes; as “coisas” são muito mais fixas, constantes. O jornalismo e as notícias lidam com tais eventos ou acontecimentos pelos aspectos mais singulares que eles apresentam. Essa é uma das principais características que distingue o conhecimento jornalístico e a ciência. Quanto mais os comparamos, mais diferenças se evidenciam.

O Jornalismo, por sua vez, não parte de uma hipótese nem de sistema teórico anterior, mas da observação não controlada (do ponto de vista da metodologia científica) da realidade por parte de quem o produz. Também se diferencia das ciências pelo tipo de corte abstrato que propõe. O isolamento de variáveis é substituído pelo ideal de apreender o fato de todos os pontos de vista relevantes. (MEDITSCH, 1997, 8)

Por ser um tipo de conhecimento do singular e ter suas diferenças com a ciência, aproximo o jornalismo da filosofia de Bergson. Assim como o jornalismo se distancia da ciência, o bergsonismo tenta lograr para a filosofia um método de conhecimento diferente de qualquer outro modo de conhecer embasado somente na inteligência, na compreensão conceitual do mundo, como a ciência. Bergson quer conhecer o movimento, pois acredita que ele seja a essência própria das coisas. A ciência não daria conta de compreender a mobilidade, pois olha para ela através de recortes e busca nela características universalizantes. O método intuitivo bergsoniano não busca conceitos, mas o entendimento do movimento pelo viés do singular, de modo que o resultado seja adequado somente àquilo que se observa (BERGSON, 2006b).

A intuição bergsoniana e o jornalismo querem conhecer o singular. Sabemos que a intuição, num sentido menos elaborado que o do bergsonismo, está presente no jornalismo. É preciso entender, a partir de Bergson, o intuitivo jornalístico, que não é “idêntico” ao da filosofia. Caso fosse, seriam produzidos trabalhos jornalístico-filosóficos. Mas o que se desenvolve é um tipo de conhecimento que contribui para a construção da realidade, muito mais afeito ao senso comum. Há algo de singular na própria intuição do jornalismo que avisto e tento explicar a partir da fotografia jornalística.

O fotógrafo Patrick Mercier captura no mesmo enquadramento vários elementos que permitem o entendimento do acontecimento retratado como se fosse uma tourada. Embora seja composta por um plano fechado, a fotografia deixa ver os dardos no lombo, os ferimentos, a exaustão, o sofrimento, o olho vazio, a roupa adornada, a postura do toureiro, o pano vermelho enganador, o touro e tudo isso visto num mesmo lance de olhar, em sincronia. A fotografia de Mercier reúne, num mesmo instante, características múltiplas do acontecimento. Dessa maneira opera a intuição bergsoniana: “Ao captar numa intuição única momentos múltiplos da duração, ela nos libera do movimento de transcorrer das coisas, isto é, do ritmo da necessidade. Quanto mais ela puder condensar esses momentos num único, tanto mais sólida será a apreensão que nos proporcionará da matéria” (BERGSON, 2010, 266-267). Um momento pode ser composto por inúmeros instantes fotográficos ou por apenas um. É possível afirmar que a fotografia tem a aptidão de capturar o rastro de uma intuição em seu momento mais agudo e, quanto mais consegue falar sobre o objeto fotografado, mais consistente se torna sua captura.

O intuitivo no jornalismo e na fotografia jornalística está muito próximo do instinto. A intuição jornalística o aproxima do senso comum – ao *acquittance with* (PARK, 2008) –, enquanto a do bergsonismo pretende alcançar a essência dos objetos. Podemos constatar que a intuição no jornalismo é mais instintiva, na medida em que remanesce num processo inconsciente. Se na filosofia a intuição é resgatada pela inteligência e afastada do instinto, no jornalismo ela permanece ligada a ele.

Quando Bergson aborda a evolução humana e afirma que o “elã vital” se divide em três tendências – instinto, intuição e inteligência – (BERGSON, 2005), tenta provar que a noção fundamental de seu método é mais afeita à inteligência, na medida em que é reflexiva e consciente, embora ambas se oponham no modo de conhecer. Para a fundamentação de seu pensamento e constituição da intuição como método, os processos intuitivos precisariam ser compreendidos à luz da consciência, tornando possível sua elaboração metodológica.

Acreditando que a intuição está presente no jornalismo, a identifico como uma forma muito menos elaborada do que o método intuitivo e muito mais próxima de um modo parcialmente inconsciente de percepção dos fenômenos. Bergson rebate observações e críticas que se referem à sua ideia de intuição como propriedade do instinto: “Nada diremos acerca daquele que pretende que nossa “intuição” seja instinto ou sentimento. Nenhuma linha daquilo que escrevemos se presta a uma

tal interpretação. E em tudo que escrevemos há a afirmação do contrário: nossa intuição é reflexão” (2006b, 99).

A intuição bergsoniana é uma forma de pensamento diferente da análise, “(...) a análise opera sobre o imóvel, ao passo, que a intuição se instala na mobilidade ou, o que dá no mesmo, na duração” (BERGSON, 2006b, 209). Tal intuição reconhece a essência dos objetos na coincidência com o movimento. Desenvolve-se num método a partir de uma intuição. O “(...) ato gerador do método só dura um instante” (BERGSON, 2006b, 223). Como já visto no preâmbulo, a intuição reconhece o misto de matéria e essência, buscando aquilo que o fenômeno tem de essencial, retornando posteriormente à unidade de tal misto. Do “objeto, apreendido por intuição, passa-se sem dificuldades, em muitos casos, para os dois conceitos contrários; e vendo assim sair da realidade a tese e a antítese, apreendemos ao mesmo tempo como essa tese e essa antítese se opõem e se reconciliam” (BERGSON, 2006b, 205).

A reflexão do método intuitivo se desenvolve a partir do reconhecimento desses dois conceitos contrários, movimento e matéria, que finalmente se reencontram no raciocínio como partes indissociáveis do fenômeno – é como se separássemos os elementos para entendê-los individualmente, para em seguida compreendê-los como unidade do fenômeno. Essa trama complexa que se desenrola em reconhecimento-separação-reconciliação não pode ser tomada como algo da ordem do instinto.

O instinto conhece por meio de uma intuição, porém, não representada e se, ainda hipoteticamente, essa intuição fosse alargada, tornada consciente e desinteressada da imediatez da ação, então teríamos a forma mais completa e perfeita do conhecimento da vida, a intuição. Todavia a intuição não é instinto, posto que somente a intuição é reflexiva. (ROSSETTI, 46)

A intuição bergsoniana é consciente. No entanto, não se poderia negar que se constitui em um refinamento do instinto, já que poderia ser “alargada”, “tornada consciente” e “desinteressada da ação imediata”. Para que se torne método é preciso haver consciência dos percursos que levam ao conhecimento.

Por tudo que foi ponderado, a intuição jornalística não é elaborada para além da impressão de empatia imediata diante do

acontecimento. “A produção de uma notícia é determinada tanto pela utilização de escolhas racionais (método) quanto pelas repetições inconscientes aprendidas e socializadas na redação, ou seja, as rotinas produtivas” (SPONHOLZ, s.d, 106). A intuição jornalística consiste, também, no movimento de tornar consciente as práticas profissionais internalizadas, que vem à tona diante dos acontecimentos, das pautas cotidianas. O ato intuitivo não corresponde somente a ter essas ideias prévias, mas sim a compreender a singularidade e agir conforme às demandas do que acontece. Se acontecimento nos surpreende, o faz justamente por nosso desconhecimento, reinventando as práticas jornalísticas. Estar diante do imprevisível e inesperado requisita do jornalista a capacidade de lidar com situações diversas, para as quais ele descobre, no contato imediato, a melhor forma possível de agir, de tentar compreender o que se passa. O jornalista está diante de situações em que os métodos de aproximação e conhecimento do objeto precisam ser (re)criados no imediato da percepção.

Não despropositadamente, a intuição bergsoniana faz parte de um processo reflexivo consciente, afastando-se do instinto. Assim, é necessário pensar como a intuição no jornalismo poderia percorrer esse mesmo caminho, de “conscientização”, de elaboração metódica. Dito de forma breve, “Por método, entende-se aqui uma série de ações ou decisões planejadas e adotadas conscientemente para alcançar um determinado objetivo” (SPONHOLZ, s.d, 102).

O conhecimento jornalístico, inclusive o do fotojornalismo, não é somente intuitivo, embora seja essa a ênfase deste trabalho. Podemos ver na imagem que retrata o toureiro a presença clara da inteligência. A fotografia só apresenta aquele corte, principalmente, devido à escolha da lente ou à utilização de uma câmera compacta, sem lentes intercambiáveis, mas com grande capacidade de aproximação. Suponhamos que tenha sido usada uma câmera profissional. Nesse caso, o fotógrafo agiu de modo inteligente, usando, provavelmente, uma teleobjetiva. Somente uma lente de grande alcance, como essa, permitiria a sensação de que estar dentro da arena, próximo do touro e do toureiro. Por esse tipo de escolha, embasada em um raciocínio, a inteligência é crucial para o ato fotográfico. Pela experiência (nesse caso, entendida como conhecimento prévio), o fotógrafo sabe que medidas tomar para obter determinados resultados. Nesse caso, o conhecimento é atuado, ou seja, concebido pelo pensamento conscientemente através da lógica. Deve ficar claro que a intuição e a inteligência são empregados simultaneamente.

Para conhecer jornalisticamente é preciso não somente de intuição, mas de inteligência e de conhecimento da cultura profissional. O jornalismo carece da descrição de seus métodos ou modos de lidar com a diversidade dos acontecimentos. O método deve ser orientado no sentido de reunir inteligência, intuição e cultura profissional.

2.2. Faro jornalístico: entre intuição, inteligência e cultura profissional²



*Figura 5 – Cracolândia, tráfico solto. Fotografia Tiago Queiroz.
<http://blogs.estadao.com.br>, 2011*

Ao pensar o jornalismo como forma de conhecimento, vem à tona a ideia mal compreendida de faro jornalístico. Existem motivos para suspeitar que esse modo de farejar notícias se refira a uma operação inteligente-intuitiva da cultura jornalística. Para isso, saímos em busca da ideia de faro, que aparece de passagem em artigos e livros. Procura-se, a partir de visões complementares, um caminho para a definição dessa forma de conhecimento peculiar do jornalista. Há os que afirmem sua característica instintiva: “O faro é considerado um instinto, uma

² Subtítulo adaptado do texto intitulado “Faro Jornalístico: entre, intuição, inteligência e cultura profissional”, apresentado nas comunicações livre do 10º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, em 2012.

percepção diferente que o jornalista possui ao interpretar a realidade” (CARMO; RIOS, 2010, 8-9).

Guiado pelo instinto, o jornalista sai das redações à caça de acontecimentos noticiáveis. A conquista da presa é um troféu ao profissional, que se destaca dos demais na medida em que o produto de seu trabalho se torna diferenciado. Além daquilo que aprendeu com estudo e experiência, o bom jornalista teria a seu favor a vocação e o instinto.

A noção de “faro” está ligada à ideia de instinto, de naturalização do trabalho jornalístico, e se associa à metáfora da caça, muitas vezes utilizada para descrever a busca pela notícia. A ideia de vocação surge, inclusive, para definir o que é notícia, identificada naturalmente pelos “reais” membros da profissão. (SIQUEIRA, 2008, 4)

Instinto e intuição caminham juntos na definição de faro. Existe algo de subjetivo e velado nessa capacidade do “bom” jornalista, por isso a relação com o intuitivo e o instintivo é estabelecida a priori quando se pensa no farejar da notícia. “Não é difícil perceber que esta noção de “faro”, de sentido, pode ser percebida como uma espécie de intuição, que, com o advento da modernidade, se distanciou bastante da ideia de objetividade” (PORTO, 2010, 7). A relação entre instinto, intuição e faro jornalístico está internalizada no discurso profissional, a ponto de parecer óbvia, previamente dada e fácil de ser identificada.

Relacionar deliberadamente intuição, instinto e faro consiste em um problema para a distinção da própria ideia de faro. Esse conceito (que mal devemos chamar assim) enfraquece na medida em que recai sobre imprecisões. Não explicitar a relação entre a cultura jornalística e o investimento subjetivo que é uma tendência do faro jornalístico lança o conceito ao descrédito. Ele passa a ser visto como algo secundário na tarefa de reconhecer a notícia e o gancho.

Hoje, com os diversos estudos sobre as rotinas de produção, sabe-se também que o gancho não é uma intuição natural (sobrenatural) de alguns jornalistas privilegiados, e que escolhas editoriais, critérios de noticiabilidade e os próprios manuais de orientação dos veículos guiam, bem mais e

melhor, as escolhas do gancho do que um chute, atrelado mais à prática e a familiaridade com o trabalho. (BUENO; REINO, 2012, 14)

A crítica ao faro é válida e diagnostica o sintoma da imprecisão excessiva na abordagem dessa ideia. Pode-se perceber que existe algo de tangível nessa aptidão dos jornalistas no conhecimento do mundo. A aversão àquilo que é intuitivo, que não tem nada de sobrenatural, leva à incompreensão da capacidade de superação das regras que norteiam a cultura jornalística. Para reconhecer o singular, o que é único e diferente, é preciso estar inteirado do conjunto dos acontecimentos, do contexto histórico, o que significa encontrar o diferente excluindo a igualdade. Intuitivamente chegar ao singular significa conhecê-lo por ele mesmo, ou seja, pelo que ele é, não pelo seu contrário. Descobrir o noticiável se torna possível por essas duas vias, que podem se entrecruzar, seguir juntas em paralelo ou se sobrepondo. Não é desejável estabelecer regras para ou sobre esse “jogo”, basta que se esteja consciente dessas duas tendências. O mundo se apresenta de forma singular para o jornalista, como então considerar que o acontecimento possa ser transformado em notícia por um olhar domesticado? Mas como pensar diferente se quase tudo no mundo parece estar previamente dado? Caso estivesse, o jornalismo não teria o que forjar em notícia, não haveria mais singularidades a conhecer. Por tudo isso, pelo mundo parecer previamente dado, chegamos a pensar que o gancho

É o produto de um olhar “domado” pelas técnicas e regras da notícia. Isso se deve a naturalização de procedimentos que são considerados como o padrão estabelecido e que, como tal, devem ser seguidos, regulando assim o processo de produção de sentido no jornalismo contemporâneo. (BUENO E REINO, 2012, 14)

Eis uma bela forma de pensar no que é produzido diariamente, no feijão com arroz das notícias. Manuais de redação são importantes para fornecer caminhos possíveis, mas não são o único itinerário de encontro do singular da notícia. Aqueles que se destacam na profissão oferecem ao público um conhecimento para além dos guias profissionais, quando não são a razão pela qual os manuais são escritos, pensados, repensados e reescritos.

A ideia de faro integra a cultura jornalística como visão compartilhada pelos sujeitos que vivem dentro dessa “aldeia”. Na

medida em que o conhecimento se torna comum, ele é também objetivado, instituído. Isso faz do jornalismo uma “profissão que desenvolveu um modelo mental (o “faro jornalístico”) extremamente eficaz para identificar e reconhecer o novo e o relevante” (MEDITSCH, 2007, 43). O jornalista tem a capacidade de reconhecer a notícia, pois vive o jornalismo, tem a experiência do mundo exterior subjetivada em modelos mentais. “Modelos mentais representam como as pessoas subjetivamente constroem os eventos do mundo através de suas experiências” (VAN DIJK, 2005, 22).

É a partir de um conhecimento adquirido, de modelos mentais, que o jornalista consegue reconhecer a notícia. O profissional do jornalismo parte dos valores notícia para identificar o que é noticioso entre os inúmeros acontecimentos cotidianos.

O “saber de reconhecimento” é a capacidade de reconhecer quais são os acontecimentos que possuem valor como notícia; aqui o jornalista mobiliza os critérios de noticiabilidade, um conjunto de valores-notícia, tais como a notoriedade, o conflito, a proximidade geográfica (ver Galtung, 1965/1993; Wolf, 1986), o seu “faro para a notícia”, a sua “perspicácia noticiosa”, ou seja, nas palavras de Tuchman (1972/1993:85), essa “capacidade secreta do jornalista que o diferencia das outras pessoas”. (TRAQUINA, 2005b, 42)

O jornalista partilha com seus colegas valores-notícia, os quais atuam no reconhecimento do que é noticioso. No entanto, a maneira como ele chega à escolha demarca um processo subjetivo de acionamento de modelos internalizados. Nem sempre se opta por transformar determinado acontecimento em notícia de modo consciente em relação aos critérios que embasam a escolha. É nesse sentido que o faro jornalístico se apresenta como misto de tendências subjetivas e objetivas: objetivas na medida em que se reconhece uma operação lógica e inteligente dos fatos; e subjetivas quando o conhecimento se dá de forma instantânea, quase inexplicável racionalmente, com envolvimento da sensibilidade e da capacidade intuitiva.

(...) O aprimoramento dos sentidos, a elevação da sensibilidade do sujeito (...) permite-lhe também a elevação de sua capacidade intuitiva, o que

contribui com suas habilidades para observar e se expressar.

Subjetividade, intuição é, afinal, o tão propalado ‘faro jornalístico’ — a sensibilidade para enxergar o mundo de forma singular. Portanto, para a produção de relatos verazes, esta tarefa requer identificar a essência, os sentidos dos fenômenos, o que parece pouco plausível ignorando-se a condição subjetiva. (IJUIM; SARDINHA, 2007, 4)

Não se ousaria concordar que faro e intuição são sinônimos, que não há diferenças entre eles. A distinção mais notável é a especificidade do conceito, intrinsecamente atrelada à cultura profissional. O faro jornalístico confere ao jornalista que o possui a capacidade para lidar com os acontecimentos tanto objetivamente quanto subjetivamente. Diferentemente disso, a intuição é uma forma de percepção imediata, complementada pela inteligência. O faro combina essas duas formas de conhecimento.

O repórter é, portanto, mais que um agente inteligente, tal como o descreve a atual teoria da inteligência artificial. Além de processar dados com autonomia, habilidade e reatividade, modela para si mesmo a realidade, com base no que constrói sua matéria.

Pode-se chamar isso de intuição, faro ou percepção. Mas nada tem de mágico ou misterioso: é apenas uma competência humana que, como todas as outras, pode ser aprimorada pela educação e pelo exercício. (LAGE, 2011, 27-28)

O esforço colocado aqui é o de tentar esclarecer a ideia de faro jornalístico, que aparece associada à intuição e ao instinto. Estamos diante da polissemia. Cada autor citado traz uma abordagem diferente, própria. Tentando refletir a partir desses vários sentidos dados ao faro, almejo conhecer “essa capacidade” do jornalista de identificar notícias, que não se define em uma operação estanque, monótona. O singular das notícias é antes algo que aponta para o

(...) caráter elástico, dinâmico, não rigidamente preestabelecido, vez por outra calibrado

internamente de modo variado, do processo de noticiabilidade. Na minha opinião, o aspecto de negociação consiste no fato de que a avaliação de noticiabilidade é sempre o resultado de uma mistura, a cada vez articulada de modo diferente, em que os fatores em jogo possuem sempre um “peso específico” desigual. Nesse caso, o “faro jornalístico” seria não uma capacidade “misteriosa” de captar as notícias, mas uma capacidade-padrão (adquirida com base em parâmetros delimitáveis: os valores/notícia) de combinar “instantaneamente”, num ponto de equilíbrio, fatores muito diferentes. (WOLF, 2005, 265)

Quando se dissipa a aura de mistério que envolve o faro é possível crer na sistematização de sua prática, de seu modo de conhecer o mundo. O jornalismo é uma forma de conhecimento. A mente do jornalista é sua primeira aliada na busca pelo noticiável. “É preciso ter claro que o jornalista é acima de tudo um intelectual, e a capacidade crítica sua principal competência técnica, para o que der e vier” (MEDITSCH, 2007, 59). Entender o jornalista como sujeito intelectual consiste em desenhar um caminho fértil para a compreensão de como jornalistas se movimentam pelo mundo.

Os fotojornalista também seguem à procura dos acontecimentos noticiáveis. Não somente os jornalistas precisam saber como “farejar”. À procura de instantes que apresentem o que acontece, o fotojornalista – mais até do que o jornalista – necessariamente está em contato com as coisas. Ainda não inventaram uma maneira remota de fotografar. É preciso estabelecer um contato imediato com os acontecimentos para fotografa-los. Nesse contato, o intuitivo se manifesta e seu rastro se torna evidenciável na superfície da imagem fotográfica. Na fotografia das ruínas (figura 5) o sujeito se esconde, mas o fotógrafo o encontra. Abate a presa indefesa em sua fragilidade, desconectada do mundo, da própria ruína.

A ruína retratada é mais um jeito de falar sobre a destruição. Mas fala do mundo destruído pela singularidade do que antes pareciam ser banheiros. O homem está encolhido em um dos cubículos, encostado na louça do que foi um vaso sanitário. As vistas de madeira quebradas, outrora brancas talvez, desenham a destruição das portas. A devastação está a céu aberto. O concreto pendurado nas vigas, ameaçando cair sobre a cabeça do homem, para quem não parece existir perigo nenhum. O

modo com que os entulhos formam pilhas de demolição. O cachimbo na boca do homem, quase imperceptível, quase uma suposição. Tudo isso evidencia a singularidade da cena, irrepitível tal qual a observamos por essa fotografia.

Ao mesmo tempo em que a foto reúne vários elementos que a tornam singular, ela sintetiza a ruína das edificações e do humano. Instantaneamente, ela retrata uma ruína dentro da outra. Torna-se a metáfora da ruína. Um dos únicos direitos daquele homem, retratado por Tiago Queiroz, é o de não ser identificado pela exposição dos seus olhos na fotografia, em meio à sua própria ruína. Fluidamente, reconheço na imagem fotográfica os elementos compositivos da intuição. Por mais que olhe cada um separadamente, a existência de um está condicionada a do outro. Quando o fotojornalista se movimenta pelo mundo à procura dos acontecimentos, empenha sua inteligência, sua intuição e seu conhecimento sobre a profissão na captura do instante, colocando em prática os elementos que compõem o faro jornalístico.

O faro jornalístico é um modelo mental operado pelo sujeito pensante. O que significa dizer que essa forma de conhecimento se fundamenta na própria capacidade dos seres humanos de agir não só com inteligência, mas também com intuição. Alguns negam a intuição. Acreditam que o conhecimento é puramente fruto de uma inteligência. Lógica pura. Como se não houvesse algo além. Como se intuição e inteligência não se complementassem sendo modos conscientes de conhecimento. Não somos “puras inteligências” (BERGSON, 2005).

Tal coisa feita da mesma substância da inteligência é chamada de intuição. Se o faro é intuição em certa medida, ele habita o embate entre sujeito e objeto. A intuição se dá em meio à ação, ao movimento, das coisas. Se algo de intuitivo existe no faro jornalístico, sua manifestação ocorre no processo de construção do acontecimento, na experiência de seu desenrolar. O faro não é somente conhecimento lógico elaborado por um indivíduo, pois consiste na entrega da própria percepção do sujeito àquilo que almeja compreender.

Ao pensarmos na intuição, não podemos toma-la à revelia de uma explicação do tipo de conhecimento que implica. Deve-se observar os movimentos de sistematização do ato intuitivo na filosofia de Henri Bergson, para, então, sugerir que o faro jornalístico tem características intuitivas.

A intuição não consiste somente em uma maneira sintética de conhecer os objetos; para o bergsonismo ela é teoria e método. “A intuição é o gozo da diferença. Mas ela não é somente o gozo do resultado do método, ela própria é o método. Como tal, ela não é um ato

único, ela nos propõe uma pluralidade de atos, uma pluralidade de esforços e de direções” (DELEUZE, 1956, 4). Vários caminhos são traçados pela intuição, na medida em que consiste não somente no entendimento primeiro evanescente, mas em procedimentos que compõem o método. A intuição, muitas vezes, é uma faísca para o conhecimento. Nossa inteligência é corrigida pela compreensão intuitiva, a qual aponta o caminho que deve ser percorrido analiticamente. É isso que compreendo a partir do exemplo do mergulhador, que vai procurar nas profundezas do mar os destroços na direção que o aviador, numa visão sintética e intuitiva, apontou (BERGSON, 2011).

A intuição demarca seu território no momento em que o impulso da compreensão acontece. O ato intuitivo é sintético e distinto das demandas analíticas da inteligência. O mergulho para o fundo do conhecimento é proveitoso quando a direção definida por uma intuição primeira se apresenta como válida. Perante o ato intuitivo temos a sensação de saber a resposta para um problema sem necessariamente conseguirmos explicá-lo analiticamente pela linguagem. Ele é sempre uma busca (eterna procura para quem almeja sua pureza utópica).

A despeito do conhecimento fugidivo que nos apresenta, a intuição foi sistematizada no bergsonismo.

A intuição é o método usado por Bergson para apreender aquilo que faz a coisa ser o que ela é, em sua diferença a respeito de tudo aquilo que não é ela. A intuição já pressupõe a duração na medida em que a diferença interna da coisa é diferença em relação a si mesma, pois ao diferenciar-se ela muda de natureza fazendo tencionar ou distender a própria duração. Assim, se desejamos apreender a diferença a partir do método intuitivo, já o fazemos desde um ponto de vista interno à duração e isso seguindo três passos que determinam as próprias regras do método. (FORNAZARI, 2004, 33)

Sandro Kobol Fornazari (2004) apresenta os três passos. O primeiro se refere ao tipo de pergunta que se almeja responder. Esse problema proposto não pode ser inexistente ou mal apresentado. A pergunta não pode ser direcionada para aquilo que a coisa não é. Busca-se a essência e não o lugar onde o essencial se ausenta. A exemplo: não seria possível definir o que é tudo pela simples explicação e

consideração da existência do nada. A segunda providência consiste em dividir o misto identificado em duas tendências, que diferem por natureza. Assim se apresenta o misto que consiste na própria mente humana, para a qual se identificam duas tendências: a inteligência e o instinto. Ambas apresentam entre si diferenças de natureza. O terceiro movimento consiste em reconhecer que a intuição está intimamente ligada à duração³, ou seja, não aponta para diferenças de quantidade, mas de qualidade.

Ter consciência da intuição como método é saber que ela pressupõe a elaboração de uma pergunta válida, a identificação de um misto que apresenta diferenças de natureza e o gozo dessa diferença — quando se percebe o objeto, seu modo de se alterar e durar no tempo, estamos diante da essência almejada. A maneira de durar desenha como as coisas são.

(...) é somente a intuição que pode, quando tomou consciência de si como método, buscar a duração nas coisas, evocar a duração, requerer a duração, precisamente porque ela deve à duração tudo o que ela é. Portanto, se a intuição não é um simples gozo, nem um pressentimento, nem simplesmente um procedimento afetivo, nós devemos determinar primeiramente qual é o seu caráter realmente metódico. (DELEUZE, 1999, 2)

O caráter metódico da intuição consiste no encontro da diferença de natureza, o qual se conhece na duração das coisas, em como se alteram, nas suas diferenças de qualidade. O ato intuitivo, portanto, não se apresenta como conhecimento de características universais, quer antes ser um mergulho na singularidade do objeto. Assim como o jornalismo, a filosofia de Bergson almeja o singular, aquilo que é próprio de uma coisa. Ambos buscam a diferença. No entanto, o jornalista não está preocupado em expor a essência das coisas,

³ Duração é um dos conceitos mais relevantes da obra de Henri Bergson. O filósofo, quando se refere à duração, quer evocar a ideia de um tempo contínuo e indivisível: “É justamente essa continuidade indivisível de mudança que constitui a verdadeira duração (...) a *duração real* é o que sempre se chamou *tempo*, mas o tempo percebido como indivisível” (BERGSON, 2011, 16). É no tempo que as coisas do mundo se alteram e revelam as diferenças de natureza reconhecidas pela intuição.

mas em transforma-las em conteúdo noticioso pelo seu viés mais peculiar.

O ato de encontrar a essência no modo como o objeto se altera ou apresenta seu movimento parece algo que tende a ficar no plano ideal, pois a essência parece inatingível. O único meio de sinalizar o conhecimento do “âmago” esbarra na linguagem. Para compartilhar o entendimento necessitamos da linguagem. Esta nos serve fielmente quando se pretende conceituar, mas a intuição lhe foge ao alcance das rédeas. “A linguagem conceitual, por exemplo, em função da solidez de sua construção, não é capaz de comunicar, fielmente, aquilo que está presente na intuição” (ROSSETTI, 2007, 3). O conceito é apreendido pela inteligência. Conceituar é buscar o que há de comum entre vários objetos tidos como semelhantes. Eis um conhecimento que busca um sentido universal, não singular.

O conceito pode representar vários objetos porque abstrai deles o que têm em comum, isto lhe dá extensão, conseqüentemente, o conceito não é uma representação singular, mas convém igualmente a muitos objetos, fato que leva Bergson a referir-se ao conceito como sendo brutal, banal e impessoal e, assim, considerá-lo impróprio para representar a absoluta singularidade dos estados da consciência. (ROSSETTI, 2007, 8)

O instrumento que se usa para elaborar o conceito é a inteligência. Embora o jornalismo almeje o singular, sem a operação inteligente não seria possível exprimir tais singularidades. Para ser expressado, o fruto do ato intuitivo precisa ser mediado. “Intuição é conhecimento imediato, isto significa que o ato de conhecer acontece de forma direta, sem mediações” (ROSSETTI, 2007, 2). Se o conhecimento intuitivo se dá “diretamente”, faz-se necessário construir um caminho de sua profundidade à superfície onde se torna comunicável. Eis, nesse caso, o papel da linguagem. “A linguagem surge como a principal função da inteligência, como um instrumento para exercer uma atividade meramente prática e de interesse social visando à comunicação entre os seres humanos que necessitam de cooperação” (ROSSETTI, 2007, 9).

A expressão pela palavra é primordial para o jornalismo. Mas se as palavras se prestam para expressar conceitos cristalizados, como seria possível através delas alcançar a intuição? Haveria, sim, um modo: “(...) a maneira possível de se exprimir e de apreender a intuição original é

por meio da metáfora, que troca a cristalização simbólica do conceito pela expressividade mutável das imagens convergentes” (ROSSETTI, 2007, 12-13). Nesse sentido, a linguagem revela um duplo papel a serviço tanto do conceito quanto da intuição.

Antes que se chame o faro jornalístico de intuição, deve-se fazer algumas distinções que a própria intuição bergsoniana, como teoria e método, ajuda a traçar. Primeiramente identificam-se as tendências do misto que é o faro. A princípio percebe-se que ele consiste em um modo de o jornalista conhecer o mundo. As coisas mundanas são conhecidas ao passo que o sujeito investe sua própria mente na compreensão dos acontecimentos. Nesse sentido, qualquer ser humano poderia desempenhar tarefas jornalísticas. Mas como fazer jornalismo sem ter em mente a especificidade de seus procedimentos? Caso não houvesse algo de perene nas práticas jornalísticas estaríamos diante de outro tipo de conhecimento, com outro nome. Existem normas, procedimentos, critérios que regem a profissão e que são compartilhados por seus pares. Portanto, percebe-se que a cultura jornalística consiste no elemento de especificidade do faro e que a “mente” do jornalista opera a partir dessa especificidade.

Enquanto composto por uma cultura profissional, o faro jornalístico é “modelo mental” (MEDITSCH, 2007) e instituição. Instituição porque existe independentemente do sujeito, de forma objetiva; e modelo mental, pois esse é o modo de sua existência subjetiva. Por estar objetivado institucionalmente, o faro não precisa ser reinventado a cada dia.

As instituições foram criadas para aliviar o indivíduo da necessidade de reinventar o mundo a cada dia e ter de se orientar dentro dele. As instituições criam ‘programas’ para a execução da interação social e para a ‘realização’ de currículos de vida. Elas fornecem padrões comprovados segundo os quais a pessoa pode orientar seu comportamento. Praticando esses modos ‘prescritos’ de comportamento aprende a cumprir as expectativas ligadas a certos papéis como casado, pai, empregado, contribuinte, transeunte, consumidor. (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 54-55)

A cultura jornalística se assemelha à matéria⁴ e, enquanto tendência do faro, apresenta diferenças de grau. Não que a cultura seja privada de alteração. Sabe-se que ela está em constante mudança. Mas, quando se observa o movimento do faro jornalístico, percebe-se que o modelo mental é aquilo que se mantém firme. Não se pode dizer que enquanto instituição e modelo o faro seja matéria estanque, mas se afirma que ambos tendem à preservação de seu estado atual. É como se fosse possível fotografar a cultura jornalística e usar esse instante virtualizado feito a base do modo jornalístico de conhecer o mundo. E essa fotografia muda constantemente.

Cultura e modelo sozinhos não são responsáveis pelo conhecimento proporcionado pelo faro. A mente consiste na força motriz do movimento e o movimento é alteração, modo de durar. É preciso lembrar que a própria mente humana é também um misto de duas tendências: intuição e inteligência. A inteligência opera com o perene e o quantificável, de modo que deduz logicamente como agir no mundo. Se a ação é jornalística, a dedução lógica se embasa em modelos mentais jornalísticos. A inteligência lida com pressupostos. Os jornalistas precisam da inteligência para desempenhar suas funções, assim como precisam da intuição. Ambas as tendências, apesar de distintas, trabalham em mutualismo. No entanto, a inteligência aponta para diferenças de grau entre as coisas e serve a um conhecimento lógico. A intuição encontra as diferenças. Eis uma forma de conhecer voltada ao singular, que por esse feito manifesta afinidade com o jornalismo. É possível supor como se pode encontrar o singular, pois “(...) a singularidade estará em como o jornalista vivencia o processo de reportagem, o que encontra de peculiar, diferenciado, menos generalizante nos protagonistas do processo comunicativo” (IJUIM; SARDINHA, 2007, 5-6).

Se o conhecimento lógico preponderasse na busca pelo singular, máquinas seriam mais eficazes para cumprir as tarefas do jornalismo.

⁴ O entendimento considerado sobre a ideia de matéria está escrito em “Matéria e memória”, de Henri Bergson: “A matéria, para nós, é um conjunto de ‘imagens’. E por ‘imagens’ entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’” (BERGSON, 2010, 1-2). Diferente da duração, a matéria é divisível e quantificável.

(...) ficou claro onde os seres humanos não poderão ser substituídos com vantagem pelas máquinas. Isto determina a centralidade do trabalho intelectual no processo produtivo. Se a era industrial precisava de mão-de-obra para tocar as máquinas mecânicas e elétricas, a era do conhecimento vai requerer cérebros operantes, para extrair da informação eletrônica o que ela pode dar de melhor. (MEDITSCH, 2007, 42)

Além de dar sentido aos dados, o sujeito tem sensibilidade. “Ao estimular a elevação do nível de sensibilidade — intuição — não quer dizer que propomos o abandono da razão — e das técnicas jornalísticas. Ao contrário, temos a convicção que esta será aperfeiçoada com o melhor uso das subjetividades, tornando-a uma razão criativa” (IJUIM; SARDINHA, 2007, 15). Basta reconhecer que o movimento intuitivo está presente nas ações do jornalista tanto quanto a inteligência. Agir intuitiva e inconscientemente se apresenta como uma das características que definem grandes jornalistas, como é o caso de Ryszard Kapuscinski:

Formado, como ele próprio declara, na escola de Annales franceses, a história de Kapuscinski é, pois, construída a partir de baixo. Uma história atenta às pequenas coisas, aos pormenores, aos humores. Nunca burocrática, unilateral, embalsamada, nunca feita de teses. Fruto da observação e, simultaneamente, da intuição. (NADOTTI, 2002, 12)

Kapuscinski aponta para como o conhecimento instintivo e intuitivo atua em seu modo de compreender o mundo: “O instinto diz a quem escreve: “Isso pode”. A intuição diz: “Não, não. Por aqui a coisa não vai”. O autor segue seus caminhos com frequência inconscientemente, por puro gosto” (KAPUSCINSKI, 2003, 50, tradução livre). Tais conhecimentos mais subjetivos apontam a direção.

Na falta de um método sistematizado, o jornalista se move intuitivamente. A repórter Elvira Lobato escreveu sobre sua experiência em diversas investigações que resultaram em reportagens “desencadeadoras de mudanças”. É interessante perceber que ela própria age de forma intuitiva. Nas palavras dela: “Tracei um roteiro de investigação baseada unicamente na minha intuição de repórter, pois não existe nenhum procedimento padrão para esse tipo de trabalho”

(LOBATO, 2005, 69). O jornalista lida com o desconhecido e mesmo que estabeleça modos de agir, seus métodos estão sempre em constante mudança, acompanhando o ritmo dos acontecimentos.

Como estar preparado para agir diante de acontecimentos surpreendentes? É nos territórios desconhecidos que o conhecimento intuitivo ganha espaço, pois se dá na relação imediata com os acontecimentos, num ato repentino e esclarecedor. “A natureza humana inteligente do agente-repórter manifesta-se por outro traço difícil de reproduzir, com qualquer tecnologia previsível, em um equipamento: o insight” (LAGE, 2011, 26). *Insight* consiste em outro nome para o conhecimento de natureza intuitiva jornalística. Assim como é difícil de ser reproduzido por máquinas, também se torna difícil sistematizá-lo. Eis uma grande necessidade dos campos profissional e acadêmico do jornalismo: enxergar métodos nas práticas jornalísticas, “(...) é preciso sistematizá-las em teorias e modelos com base científica e aplicação tecnológica, antes que outros aventureiros o façam” (MEDITSCH, 2007, 59).

Ora, se a mente (enquanto misto) é dividida entre intuição e inteligência, a intuição se apresenta como a essência do faro porque pressupõe a duração e evoca o movimento dessa forma jornalística de conhecer o mundo. Por meio da intuição se encontra o singular e não somente o que se repete. Mas não só de intuição é formado o faro jornalístico. A partir do próprio método da intuição, deve-se retomar as tendências do misto: a cultura profissional e a mente do sujeito, intuição-inteligência. O ato intuitivo germina na inteligência.

É a emoção criadora que cria a intuição na inteligência. As grandes almas são antes as dos artistas ou dos místicos que a dos filósofos porque estes não são ainda suficientemente penetrados pela emoção-intuição que lhes permitiria aceder à criação, à totalidade criadora, como é capaz o místico, como é capaz uma filosofia que vai além dos dados da experiência, seguindo suas linhas de diferença até o ponto virtual em que todas as linhas se reencontram. (FORNAZARI, 2004, 49)

A intuição aparece como ideal. Resta reconhecer de que maneira ela se apresenta, de que forma é possível. Parece que a pergunta para o Jornalismo, a qual Bergson já respondeu na filosofia, é a seguinte: como sistematizar a intuição jornalística? O mais distante que esse trabalho pode chegar, pensando nessa questão, é numa tentativa de

definição do faro. O faro jornalístico é uma forma de conhecimento peculiar do jornalismo, essencialmente intuitiva e necessariamente inteligente, que requisita os modelos mentais da profissão. Sem tais modelos da cultura profissional haveria apenas faro e não faro jornalístico, portanto, assim como a intuição, eles contribuem para o reconhecimento da especificidade dessa forma de conhecimento. Não se trata de uma capacidade secreta ou nata, mas de conhecimento adquirido pela experiência e aprimorado pela sensibilidade.

Como a intuição se manifesta no jornalismo? Eis a dificuldade de explicitar o método. Se a intuição é dificilmente expressada pela linguagem enquanto ponto de chegada do conhecimento, é desafiante pensar em um modo de sistematizar essa forma de conhecimento e sua especificidade em relação ao jornalismo. Deve-se evitar ideais e buscar na prática a reposta. O bergsonismo ilumina o problema do jornalismo, mas não o resolve, apenas ajuda a apontar para a possibilidade de um método jornalístico composto por intuição, inteligência e cultura profissional.

2.3. O *flâneur* e o conhecimento intuitivo



*Figura 6 – Furacão Isaac. Fotógrafo Jonathan Bachman.
<http://noticias.terra.com.br/mundo>, 2012*

Em alguns momentos desse trabalho, foi visto como o jornalismo está próximo da intuição pelas vias do singular. Aqui, será abordado o ponto de fuga do intuitivo: o “ritmo da necessidade”. Começamos por entender o que seria o oposto desse ritmo da necessidade, almejando atualizar o *flâneur*. Antagoniza-se ao ritmo da “necessidade” uma postura rara de despreocupação, desprendimento e distração. Um simples estar na multidão. Uma desatenção atenta. Uma disponibilidade ociosa. Um flanar.

Walter Benjamin descreveu esse tipo despreocupado, o *flâneur*, morador das antigas galerias, que “são um meio-termo entre a rua e o interior das casas” (BENJAMIN, 1991, 35). Benjamin data o surgimento desse sujeito, habitante das ruas da cidade moderna emergente dos séculos XIIX e XIX. Ele comparou o sujeito que flana aos “fisiologistas”. Estes “Ocupavam-se da descrição dos tipos encontrados por quem visita a feira. Desde o vendedor ambulante do bulevar até o elegante no foyer da ópera, não havia nenhuma figura parisiense que o “fisiólogo não tivesse retratado” (BENJAMIN, 1991, 33 e 34, grifos do autor). Descrever os tipos e coisas singulares era o que fazia o fisiologista. “A calma dessas descrições combina com o jeito do *flâneur*, a fazer botânica no asfalto. Mas já naquela época, não se podia andar a passeio por todos os pontos da cidade. (...) A *flâneirie* dificilmente poderia ter-se desenvolvido em toda a plenitude sem as galerias” (BENJAMIN, 1991, 34, grifo do autor). Para flanar é preciso calma. A pressa é inimiga do *flâneur*.

Flanar é passear sem destino pela multidão, é se deixar levar pela fluência das coisas e não ter necessidade nem preocupação nem paradeiro. “A rua se torna a moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto um burguês entre suas quatro paredes” (BENJAMIN, 1991, 35). Para Benjamin, Charles Baudelaire era um exemplo deste sujeito observador distraído. “Baudelaire amava a solidão, mas a queria na multidão” (BENJAMIN, 1991, 47). O próprio Baudelaire considerava o *flâneur* um “homem das multidões” (BENJAMIN, 1991).

Por andar em meio à multidão, o sujeito que flana conhece pessoas de todos os tipos, testemunha a vida em acontecimento. “Privilegiado”, observa melhor as coisas mundanas, porque o faz sem pressa. O vaguear do *flâneur*, diante da urbanização e modernização crescentes, começa a ganhar outros sentidos, para além da observação distraída. Conhecedor das multidões, logo tem seus olhos e todos os outros sentidos requisitados na busca e no encontro de tipos malfeitores. O ócio vira benefício.

Em tempos de terror, quando cada qual tem em si algo do conspirador, o papel do detetive pode também ser desempenhado. Para tal a *flâneur* oferece as melhores perspectivas. (...) o *flâneur* se torna sem querer detetive, socialmente a transformação se assemelha muito bem, pois justifica a sua ociosidade. Sua indolência é apenas aparente. Nela se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor. Assim, o detetive vê abrirem-se à sua auto-estima vastos domínios. Desenvolve formas de agir convenientes ao ritmo da cidade grande. Capta as coisas em pleno vôo, podendo assim imaginar-se próximo ao artista. (BENJAMIN, 1991, 38)

Capta as coisas em pleno acontecimento, como se ao atirar atingisse um disco jogado ao ar. O *flâneur* está na rua, onde as coisas acontecem. Ele flui na multidão a mirar as coisas, assim como o fotógrafo, que para caçar vaga-lumes deve segui-los. Os fotógrafos vão no fluxo da “multidão” de vaga-lumes. Não jogam sobre eles os holofotes, faróis, nenhuma luz contínua ofuscante, talvez apenas um lampejo luminoso. Porque os vaga-lumes “(...) “desaparecem” apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para ve-los” (DIDI-HUBERMAN, 2011, 47, grifo do autor).

Os momentos de felicidade em meio a catástrofes são fugidios como vaga-lumes. Em meio à destruição encontramos facilmente a tristeza, porque os ambientes atingidos por eventos catastróficos já não são mais os melhores lugares para manifestações de alegria. É preciso flunar entre as ruínas para descobri-la. E o fotógrafo Jonathan Bachman a encontra em meio à água que sobe troncos de árvores e postes de luz (figura 6), numa brincadeira de criança. A inundação que devasta casas e leva pela correnteza tudo que está no caminho é a mesma que alimenta memórias de crianças que brincam n’água. A fotografia que olhamos metaforiza o próprio ato de flunar.

Olhamos para a síntese da alegria quando vemos que a imagem fotográfica retrata uma das consequências do furacão Isaac. Amigos, cachorro e um lugar para se divertir. Esses são os elementos da cena que fazem qualquer um esquecer que tal momento só se tornou propício pela passagem de um furacão. A lembrança do fenômeno natural aparece no plano de fundo, na inclinação das árvores em direção ao canto esquerdo

da fotografia e na inundação, evidenciada pelo chão transformado em água, que encobre parte dos troncos das árvores e dos postes de luz.

O modo como o menino tenta se proteger das gotículas de água espalhadas ao vento enquanto o cachorro se sacode é a manifestação mais aguda do singular, porque nela há muito mais do que a síntese da alegria, existe uma forma única de viver a felicidade no caos. O mesmo vento que leva as árvores carrega as gotas, formando uma nuvem de poeira d'água que envolve o menino. O outro observa a cena imerso na água, com um sorriso no rosto. Talvez o menino tenha tentado pegar o cachorro bem no momento em que cão começara a sacudir os pelos molhados. Verdadeira ou não, essa hipótese parece plausível, pois encontra respaldo na minha própria memória pessoal e, a partir desse momento, sou eu quem flana pela imagem fotográfica.

A “*flâneur*” não é exclusividade dos franceses. Como já disse o jornalista brasileiro João do Rio, em 1908: “Flanar! Aí está um verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! Que significa flanar? Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem” (2008, 31). Por isso, o único lugar adequado ao *flâneur* é a rua. É lá que o sujeito que flana alimenta a sua vadiagem e reflexão, a observar, a se encantar. Uma reflexão “vadia” é uma forma de pensar desprendida, que não precisa de nada, a não ser de estar na rua.

Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flanar. (RIO, 2008, 31, grifo do autor)

“Eu fui um pouco esse tipo complexo” (RIO, 2008, 33), confessa João do Rio. Resta a pergunta (que não se pretende responder): por que deixou de ser?

O narrador foi outro que “entrou em extinção” como o *flâneur*. O sujeito que narra “(...) é um homem que sabe dar conselhos. Mas se “dar conselhos” parece hoje antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis” (BENJAMIN, 1993, 198). Não se conta mais histórias com a utilidade de oferecer uma moral. Nos jornais, por exemplo, são compartilhadas informações, explicações. O saber

adquirido pela experiência não encontra espaço nas páginas de jornais, tampouco tem um lugar próprio. Por isso a experiência parece não ser mais comunicável. Somos todos cada vez mais pobres.

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. (BENJAMIN, 1993. p 118)

Se o progresso tivesse seguido o ritmo do *flâneur*, que vai na cadência das tartarugas (BENJAMIN, 1991), talvez o jornalismo abrisse maior espaço para o narrador e para o compartilhamento de experiência. O jornalista, assim como o narrador, busca na experiência de outros a fonte de seu conhecimento. “A experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1993, 198). A origem do conhecimento do jornalista e do narrador são histórias contadas por outros, mas os rumos dados a elas são diferentes: no jornalismo elas são transformadas em informação; na narrativa, em experiência. A informação, para Benjamin, é uma nova forma de comunicação, “tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance” (BENJAMIN, 1993, 202).

O jornalismo, na medida em que se aproxima da informação, se afasta da oralidade. O distanciamento da oralidade cria o afastamento dessa capacidade de saborear as coisas pelo imediato. Não que ela não exista, mas se acredita que elaborar o passado para pensar futuramente seja mais importante do que estar em contato com “o agora”. No entanto, o atual é tudo que se pode ter, é o único tempo em que certezas tênues podem germinar. Em qual passado e qual futuro podemos afirmar a certeza? “O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1993. p 224). Eis o relampejar da reminiscência pela qual reconhecemos o passado no presente. Passado e futuro existem no presente, como reminiscência e projeção, respectivamente.

É preciso aproveitar o momento presente, “aprendendo” com o *flâneur*. O que significa ter uma postura despreocupada, de não ver para

enxergar, de não procurar para encontrar, de não pensar para compreender. O acontecimento, para Jacques Derrida, é justamente o que não vemos vir (2012), por isso a necessidade de “Pensar em não ver”. Nessa atenção distraída, o *flâneur* tem a experiência dos acontecimentos, e pelo simples estar na rua displicentemente consegue ver.

A fotografia tirada antes da passagem do furacão Isaac nos coloca diante de um possível flânar, de uma fuga do sentido de destruição que é próprio desse tipo de fenômeno natural. No entanto, não se trata de emular a postura despreocupada do *flâneur* benjaminiano, mas de gozar de momentos de desprendimento em relação ao conhecimento prévio sobre o que se fotografa e – no caso dos jornalistas e fotojornalistas –, à pauta. O *flâneur* reaparece em lampejos. Não é possível falar de uma postura despreocupada de fotógrafos ou jornalistas perante a guerras, a ataques bomba e a catástrofes naturais. A *flâneur* não consistiria apenas no ponto de fuga do “ritmo da necessidade”, mas seria ela o bater em retirada instantâneo e breve em que o singular, o diferente, se precipita.

Para Derrida a experiência tem dois sentidos. Num primeiro, ela “é o que nos relaciona à apresentação do presente: algo se apresenta, temos a experiência disso” (DERRIDA, 2012, 79). No outro, a experiência pressupõe um movimento ativo em direção ao que vem, cuja vinda não prevemos. Portanto, são duas maneiras distintas de estar perante o que acontece, uma tem mais movimento do que a outra. A primeira é menos ativa que a segunda:

“(…) a experiência é justamente não a relação presente com o que está presente, mas a viagem ou a travessia, o que quer dizer experimentar rumo a, através da ou desde a vinda do outro na sua heterogeneidade mais imprevisível (...) Se a experiência fosse apenas a relação com, ou o encontro do que é previsível e antecipável sobre o fundo de um horizonte presente, não haveria experiência nesse segundo sentido” (DERRIDA, 2012, 80)

Tal experiência do primeiro sentido é apenas vivência, em que nada acontece e nada se conhece ou se transforma. A experiência do acontecimento é aquela que coloca o sujeito a seguir os vaga-lumes, no rumo incerto, no flânar pelas coisas. A experiência do *flâneur* corresponde àquela do segundo sentido. Outra forma de conhecimento

que se assemelha à do acontecimento é a intuitiva, que contempla os fenômenos em movimento, pressupondo empatia e passando a ser o movimento que vê. Derrida considera que “intuição, intueri, significa ver, o intuicionismo é uma teoria do ver imediato” (2012, 83). Ele critica a ideia de que o ver da intuição toca o objeto.

(...) um intuicionista absoluto como Bergson: quando quer descrever a intuição pura da duração criadora, ele diz que ela coincide com o objeto do “ver” intuitivo, e, no limite, na ordem das metáforas, ele declara que, na intuição pura, o olho toca e tem-se aquela espécie de transplante dos sentidos em que o olho, através da luz, fica em contato com o que vê. (DERRIDA, 2012, 85)

Não se tocam os objetos pela intuição, porque não haveria nessa ação o próprio toque. Portanto, Derrida questiona essa forma metafórica de definir a intuição como um toque que não existe tocando as coisas, mas como abstração de uma proximidade estabelecida pela contemplação.

(...) assim como a experiência da visão não necessariamente pré-vê, a experiência do tocar não toca necessariamente no sentido do contínuismo, do intuicionismo contínuista para o qual não há distância entre o tocante e o tocado que é a condição do tocar que é o que se pode chamar de tato: tocar sem tocar: toca-se sem tocar. (DERRIDA, 2012, 85)

Não acredito que se tocam os objetos sem o toque, através da intuição, nem que ela encontre essências absolutas e incontestáveis. A metáfora do toque não define a intuição, necessariamente, mas uma sensação causada pelo ato intuitivo: sou tentada a achar e a dizer que toco os objetos quando ela me arrebatava e me coloca intensamente diante de uma de suas faces singulares. Sabemos que eles têm múltiplas singularidades, dependendo de como são vistos. Se olhamos para as coisas com os olhos da consciência, sempre em constante mudança, ao sabor da vida, o modo como as enxergamos também muda. E, sobretudo, as coisas mudam por si próprias.

Ao invés de acreditar que encontro “a” singularidade dos acontecimentos quando olho para esse mundo da palavra não escrita,

compartilho da sensação de Italo Calvino: tudo parece estar previamente escrito. “Este mundo que vejo, este que costumamos reconhecer como o mundo, se apresenta a meus olhos – pelo menos em grande parte – já definido, rotulado, catalogado. (...) Vivemos num mundo onde tudo já foi lido, antes mesmo de existir” (CALVINO, 2006, 143). Cada fenômeno observável, com “cheiro” de novo, encontra correspondência nas palavras. Usa-se o pré-existente, a linguagem, para falar sobre as coisas. A intuição é um tipo de conhecimento que se expressa mal pela linguagem conceitual, pela fixidez de sentidos, por isso encontra na linguagem metafórica um dos únicos caminhos para se tornar inteligível. Se existe um desejo oprimido da intuição é aquele de fazer sentido e ser compartilhável sem precisar das palavras. “De certo modo, acho que sempre escrevemos sobre algo que não conhecemos, escrevemos para dar ao mundo não-escrito uma oportunidade para se expressar-se através de nós” (CALVINO, 2006, 147). A singularidade que possível de alcançar, o novo que é permitido expressar existe conforme o que a consciência vê.

A intuição do bergsonismo, em seu lampejo, é um estado de consciência alcançado pelo filósofo, em que os fenômenos são compreendidos de forma imediata, ou seja, a consciência corresponde ao objeto por empatia, sendo partícipe do fluxo próprio daquilo que observa, sem necessidade de sair dessa fluência. No ato intuitivo nos entregamos ao ritmo das coisas, ao contrário de submete-las ao nosso. Reconheço na *flâneur* um movimento propício ao intuitivo, quando “Flanar é a distinção de perambular com inteligência” (RIO, 2008, 32). Porque a intuição se distingue da inteligência, flanar poderia ser perambular intuitivamente.

“E de tanto ver o que os outros quase não podem entrever, o *flâneur* reflete. As observações foram guardadas nas placas sensíveis do cérebro; as frases, os ditos, as cenas, vibram-lhe no cortical. Quando o *flâneur* deduz, ei-lo a concluir uma lei magnífica” (...) (RIO, 2008, 33). Ou seja, o *flâneur* coleciona o mundo e diante dele, no movimento das coisas, os objetos da coleção passam a fazer sentido, entram em equilíbrio e a partir daí são elaborados. A inteligência, através da dedução, é um segundo momento do flanar. Processo semelhante pode ser observado no método intuitivo, que reconhece a “essência” dos fenômenos no relampejar sintético da intuição, posteriormente elaborando as duas tendências do objeto: o movimento essencial e a aparência material.

A intuição bergsoniana é uma forma de contemplação. “De fato, não seria difícil mostrar que, quanto mais estamos preocupados em

viver, tanto menos estamos inclinados a contemplar, e que as necessidades da ação tendem a limitar o campo da visão” (BERGSON, 2006b, 157). A intuição nos libera do ritmo da necessidade (BERGSON, 2010), permitindo que contemplemos as coisas. Porque o *flâneur* é “livre” de tal ritmo do fluxo da multidão e do progresso, entendo que o flanar estimula o intuir.

O acontecimento é o que não vemos vir (DERRIDA, 2012), inesperado e imprevisível. Como lidar com o desconhecido? É preciso tentar compreender o acontecimento em sua imediatez, mobilizando o intuitivo. A exigência mais importante para se chegar à intuição é a experiência. É nesse experimentar a rua ou espaço público onde os acontecimentos se realizam que o *flâneur* está inserido. O fluxo que o sujeito que flana segue tem o mesmo sentido do transcorrer dos acontecimentos. Por isso, o fotógrafo se parece mais com o *flâneur* do que o jornalista, pois precisa seguir “os vaga-lumes” para tentar compreendê-los. O jornalista nem sempre tem disponibilidade para estar onde as coisas acontecem e encontra outros meios de construir o acontecimento noticioso. Já os fotógrafos, se querem capturar aparências instantâneas do que acontece, não tem outra escolha senão estar disponíveis para ver e registrar. Ver se tornou mais do que simplesmente reconhecer visualmente: ver é compreender.

O pensamento psicológico recente nos encoraja (...) a considerar a visão uma atividade criadora da mente humana. A percepção realiza ao nível do sensório o que no domínio do raciocínio se conhece como entendimento. O ato de ver de todo homem antecipa de um modo modesto a capacidade, tão admirada no artista, de produzir padrões que validamente interpretam a experiência por meio da forma organizada. O ver é compreender. (ARNHEIM, 2004: 39)

Quando vemos, colocamos em sincronia os elementos presentes em nossa percepção. Essa simultaneidade típica do ver abarca as partes, tornando-as interdependentes. O sentido está no todo sincrônico: tudo ao mesmo tempo. Esse confluir simultâneo da percepção visual está intimamente relacionado à intuição. Chegamos ao ponto em que compreender, ver, flanar e intuir são colocados em paridade, quando ver é compreender, compreender pode ser intuir e intuir é possível ao sujeito que flana.

Encontrar o *flâneur* atualmente é tarefa difícil. Assim como na Paris de Baudelaire, o jornalista que flana, como João do Rio, foi “sufocado” pelo tempo opressor. O fato de o jornalismo ser feito contra o tempo é uma de suas características definidoras. Mas essa máxima tem sido levada ao extremo. A raridade do *flâneur* consiste numa crítica severa à modernidade. Ao nos tornarmos modernos e alcançarmos a almejada maioridade pela razão, esquecemos da possibilidade de flunar. O ritmo da necessidade, das rotinas, do tempo atrofiou a capacidade de contemplar a rua. É como se a vida passasse rapidamente, enquanto é mais provável que andemos apressados demais e acabemos por criar esse efeito de escassez temporal. Resta-nos a vivência.

O *flâneur* é um tipo que sucumbe à modernidade. Os tempos modernos atrofiam o flunar e exigem do sujeito a individualização. “Aquele que flana se contenta em abrir os olhos, prestar atenção e colecionar na lembrança. Ao homem que flana, Baudelaire opõe o homem de modernidade: Ele vai, corre, procura. (...) tem um objetivo mais elevado do que o daquele que flana” (FOUCAULT, 2000: 343).

Como “filho” da modernidade, o jornalista se distancia do *flâneur* na medida em que se consolida como sujeito moderno. “Consequência do processo de informatização da atividade, fato é que a vida de jornalistas tem se tornado cada vez mais difícil. O trabalho aumentou, o contingente foi reduzido, as responsabilidades se tornaram mais individuais” (MARCONDES FILHO, 2000, 58). Cresceu o ritmo da necessidade.

(...) jornalistas aparecem como espécies de “gerentes” dessa máquina, como sua interface com o grande público. Mas é uma função condenada, pois a tendência do desenvolvimento tecnológico é a de capacitar as pessoas a terem acesso direto, elas mesmas, às informações e aos acontecimentos. (MARCONDES FILHO, 2000, 57)

O jornalismo não faz somente mediação, mas produz conhecimento cristalizado no singular. O trabalho jornalístico não é somente o de carregar caixas de um lado para outro. Ele antes constrói outra caixa, realçando as singularidades do conteúdo. Flanando descobrem-se coisas singulares. E se formos mais adiante, no tipo de conhecimento que o jornalismo gera, começamos a traçar a relação entre intuir, flunar e conhecer a singularidade através do jornalismo. “A

singularidade se manifesta na atmosfera cultural de uma imediatividade compartilhada, uma experiência vivida de modo mais ou menos direto” (GENRO FILHO, 2012, 168). Aliás, o que o jornalismo busca é uma forma de conhecimento que não dissolva a “sensação da experiência imediata”, mas que se expresse através dela. (GENRO FILHO, 2012, 207).

O conhecimento a que o jornalismo aspira é aquele alcançado por intuição. No entanto, guiado estritamente pela pauta, o jornalista segue o ritmo da necessidade e muitas vezes se limita a ser o sujeito moderno que “vai, corre, procura” (FOUCAULT, 2000), perdendo de vista o inesperado e o imprevisível. Ele jamais flanará se nunca “pensar em não ver” (DERRIDA, 2012), se nunca se libertar da necessidade de seguir instruções, se nunca agir intuitivamente. O fotógrafo tem essa mesma sina, que se vê contrariada na foto do “Furacão Isaac”. A catástrofe deixa de ser protagonista do acontecimento para dar espaço aos meninos e seu cachorro, que brincam na área inundada. Não posso afirmar se o fotógrafo foi pautado ou não para registrar momentos “leves” em meio à catástrofe natural. No entanto, ele olha para aquilo que olharia um *flâneur*.

Mesmo que seja seu objetivo, o jornalismo não consegue reproduzir a percepção imediata do mundo, no máximo provoca sensações semelhantes às que seriam sentidas caso se estivesse diante do acontecimento. Ele o reconstrói pela linguagem. Por isso, para conhecer o mundo além das palavras é necessário ir à rua. Porém, muitos, “para fugir da palavra escrita, ligam a televisão. Mas sei que todas as imagens, mesmo as das reportagens ao vivo, pertencem ao discurso construído, à semelhança daquele dos jornais. Por isso não compre jornal, não ligue a televisão, apenas saia e dê uma volta” (CALVINO, 2006, 143). Flane!

Quando João do Rio escreve que “O *flâneur* é um *bonhomme* possuidor de uma alma igualitária e risonha falando aos notáveis e aos humildes com doçura, porque de ambos conhece a face misteriosa e cada vez mais se convence da inutilidade da cólera e da necessidade do perdão” (2008, 32), parece descrever o jornalista e também ensina-lo, pois

Há um traço que se pode considerar constante no comportamento de jornalistas: um certo mal-estar, uma revolta ou uma resignação cínica diante de um mundo que eles frequentemente conhecem por dentro, de cujo luxo e ostentação eles participam, mas cujos frutos não têm e dificilmente terão.

Uma vida pendular entre duas realidades completamente opostas, o que muitas vezes seduz à corrupção e aos deslizes éticos. (MARCONDES FILHO, 2000, 56)

Jornalista e *flâneur* são duas figuras distintas que já foram muito próximas, uma proximidade personificada por João do Rio. Mas não se pretende aqui dizer como deve ser o jornalismo ou que ele deva voltar no tempo e recuperar a *flâneur*. As mudanças são respeitadas e as entendemos como características do fenômeno. Percebemos na fotografia sintomas da resistência do *flâneur*, metamorfoseado na figura do fotógrafo. Diferentemente do sujeito que flana, aquele que fotografa – principalmente se estiver seguindo à risca uma pauta – não apresenta uma postura despreocupada e ociosa. Isso só acontece quando ele se liberta de qualquer projeto, roteiro ou esquema que dite a forma como deve percorrer o mundo. Flanar, na fotografia, é um movimento de subversão a regras. Esse movimento propicia a intuição, mas ela acontece independentemente dele no ato de fotografar.

O jornalismo está em constante mudança. Uma delas é a perda dessa figura, o *flâneur* – uma perda lograda pela modernidade. O que não precisa ser compreendido como algo negativo, pois há caminhos que só enxergamos quando a ruína se faz diante de nós. Isso, Benjamin nos ajuda a esclarecer na descrição do “caráter destrutivo”. “O que existe ele converteu em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas” (BENJAMIN, 1993. p 237). Assim, em “novas” ruínas e caminhos abertos, o jornalismo segue, sem perder de vista a metáfora que diz: “O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência” (BENJAMIN, 1993, 204). Sem flanar, sem tédio, sem seguir os acontecimentos como se seguem vaga-lumes, no ritmo ditado por eles, o gozo da intuição se torna cada vez menos provável no jornalismo.

3. SOBRE A TAREFA DE DAR MOVIMENTO AO IMÓVEL

Ao longo dos subtítulos olho para seis fotografias, tentando observar nelas a presença de elementos que evidenciem três características: a **síntese**, o **singular** e a **metáfora**. Essa tríade significa, em nosso trabalho, o modo como a intuição opera o conhecimento, que tipo conhecimento gera e como o expressa. Para compreender o processo intuitivo na fotografia estabelecemos esses “pontos de virada”, de transformação no correr do tempo. Na espera pelo instante, colecionamos momentos na memória que se precipitam na síntese do “clique”, singularizando-se na bidimensionalidade da imagem fotográfica. No passado em que é gerada a síntese, criam-se as fotos que observo. Da intuição existente no ato fotográfico, no passado, haverá somente o rastro alcançado metaforicamente. Concebo a própria fotografia não como a apresentação fiel de um referente, mas como metáfora dele.

Diferentemente de pinçar as características da intuição nas imagens fotográficas – como fiz ao longo dos primeiros capítulos –, busco dar movimento ao que aparentemente é imóvel. Irei à procura do tempo. Um tempo que alcanço pela imaginação. Para tornar consciente o processo intuitivo, imagino o passado em contato com o presente da foto, devindo o futuro. Para imaginar o ato passado me aproximo da fotografia: fotografando. A ação de fotografar pode ajudar a compreender aquilo que já não é mais acessível à percepção. Com isso não quero reconstituir a singularidade dos acontecimentos apresentados pela meia dúzia de imagens fotográficas selecionadas, apenas procuro algo específico do fotografar. Colocar a câmera diante dos olhos nos aproxima do ato fotográfico em sua universalidade, do que as seis fotografias podem ter em comum com as infinitas outras. A ação é combustível para a imaginação. O contato com a fotografia é um exercício paralelo ao desenvolvido na busca pelo rastro.

Quero imaginar o ato fotográfico, sem necessariamente almejar a descoberta do olhar que capturo as seis imagens que escolhi. Nesse sentido, o que posso alcançar é menos singular em relação ao que se apresenta nas fotografias: não encontro o outro quando imagino; descubro a mim mesma. Crio um “ambiente” propício à compreensão da possibilidade de existência da intuição na espera pelo momento a ser fotografado. Assim como o objeto, a intuição presente no ato fotográfico se torna tangível apenas no próprio ato, quando o sujeito se percebe no gozo da diferença. Resta elaborar a sua ausência irremediável. Não me deixo envolver pelo fetiche de encontrar o outro na minha própria

viagem. Não promovo o encontro da intuição do outro, mas do rastro que permite afirmar a pré-existência de um ato intuitivo. “O procedimento básico das análises fetichistas é assimilar esse olhar que recorta ao daquele que a contempla, e contemplando-a, toma-a pra si como olhar de outro” (LISSOVSKY, 2008, 208).

Parto do conceito de “fotograficidade”, elaborado por François Soulages, para operar recortes nas seis imagens fotográficas jornalísticas, os quais permitem, não restituir a temporalidade perdida, mas dar movimento a tais imagens. A “fotograficidade” exprime o que a fotografia possui de mais específico: a articulação entre o irreversível e o inacabável. “O conceito de ‘fotograficidade’ designa o que é fotográfico na fotografia” (SOULAGES, 2010, 128). Soulages considera que a captura de aspectos e a revelação do negativo nos colocam diante do irreversível na fotografia, da impossibilidade de voltar no tempo; enquanto a infinidade de fotografias possíveis a partir de um mesmo *frame* exprime o inacabável. Assim, fica evidenciada a singularidade da fotografia, na articulação entre o que não se pode reverter e o que nunca acaba, exclusiva “do fotográfico”. “A fotograficidade é, portanto, o fundamento de uma tríplice estética da fotografia: a estética do irreversível, a do inacabável e a da articulação do irreversível e do inacabável” (SOULAGES, 2010, 145).

A relação da fotografia com o tempo é fundadora de sua especificidade. Na medida em que capturo a imagem fotográfica, o tempo se ausenta. Tenho em mãos o instante, a espacialização temporal, mas busco dar movimento ao imóvel. “Como o espaço produz tempo? A cópia por contato é um rosário de acontecimentos (...) essa soma de acontecimentos-instantes, cria tempo: um tempo paradoxal; estamos diante de Zenão e Eleia: como fazer tempo com instantes?” (SOULAGES, 2010, 149). Na combinação de instantâneos fotográficos é possível criar outra temporalidade, dentre as várias que envolvem o ato fotográfico.

Diante da cópia por contato e sobretudo diante de nossas próprias cópias por contato, vacilamos, perdidos, porque estamos habitados por tempos diferentes: o tempo real, objetivo, quando fotografamos; o tempo vivido, a duração subjetiva que vivemos ao fotografar; o tempo produzido ou tempo de cópia por contato (tempo estrutural, tempo estranho, pois pode, em razão do mesmo espaço e do mesmo tempo morto – entre dois negativos –, ligar dois acontecimentos separados

por um ano, tempo plural, em relação à pluralidade das leituras); o tempo da memória não fotográfica, aquela que temos do passado antes da visualização da cópia por contato. (SOULAGES, 2010, 149-150)

Nesta pesquisa não lido com o negativo, mas com versões digitais de imagens publicadas em meios jornalísticos. Quando Soulages aborda a temporalidade possível a partir das cópias por contato, abre o caminho para pensar a temporalidade originada em recortes sofridos por esses exemplares digitais. Esse tempo produzido é o princípio do movimento de compreensão do rastro da síntese intuitiva, o modo como a intuição opera o conhecimento.

Diferentemente de Soulages que concebe quatro “tipos” de tempo distintos, para Kossoy a fotografia lida com dois tempos. Traçando a relação entre essas duas perspectivas, percebemos que o tempo “objetivo” e o “vivido” corresponderiam ao tempo da “primeira realidade”, enquanto o da “cópia por contato” e o da “memória não fotográfica” comporiam o da “segunda realidade”.

Uma única fotografia e dois tempos: o tempo da criação, o da primeira realidade, instante único da tomada do registro no passado, num determinado lugar e época, quando ocorre a gênese da fotografia; e o tempo da representação, o da segunda realidade, onde o elo imagético, codificado formal e culturalmente, persiste em sua trajetória na longa duração. O efêmero e o perpétuo, portanto. (KOSSOI, 2007, 133)

Ao segregar dois tempos e duas realidades, Kossoy oportuniza a existência da ficção e da imaginação numa segunda realidade. A fotografia não corresponde ao “real”, cria um outro “novo”, fotográfico, que passa a integrar a tal “primeira realidade”. Olhar uma fotografia “Constitui-se em um fascinante exercício intelectual onde podemos detectar em que medida a realidade anda próxima da ficção” (KOSSOI, 2009, 132). É quase impossível não imaginar enredos incitados pelas fotografias que observamos.

Quando apreciamos determinadas fotografias nos vemos, quase sem perceber, mergulhando no seu conteúdo e imaginando a trama dos fatos e as

circunstâncias que envolveram o assunto ou a própria representação (o documento fotográfico) no contexto em que foi produzido: trata-se de um exercício mental de reconstituição quase que intuitivo. (KOSSOY, 2009, 132)

Intuitivo no sentido de que não me dou conta, imediatamente, de que percorro esse caminho imaginativo e de como ando por ele. Sem esquecer que não me conformo com essa ideia e que busco tornar consciente o processo intuitivo, o que implica tentar compreender os caminhos percorridos.

Embora cheguem a divisões temporais diferentes, uma mais detalhada que a outra, Soulages e Kossoy pensam a fotografia a partir do tempo, de modo semelhante. A “fotograficidade” nos remete ao que Kossoy denomina o “efêmero” e o “perpétuo”, a polarização entre dois tempos na fotografia. Efêmero seria o objeto, o acontecimento, o referente fotografado; e perpétua seria a própria fotografia. Nisto estão postos o irreversível da perda e a inacabável exploração daquilo que se perpetua: “Perda das circunstâncias únicas que são a causa do ato fotográfico (...) e da obtenção generalizada irreversível do negativo, em suma, do tempo e do ser passados. Permanência constituída por essas fotos que podem ser feitas a partir do negativo” (SOULAGES, 2010, 132). O efêmero se perde; o perpétuo permanece.

Buscando inspiração na ideia de permanência, de infinitas possibilidades de exploração da imagem, e na abertura da fotografia à ficção e à imaginação, realizo o movimento de reflexão da síntese. “Imaginação’ significa, de maneira exata, a capacidade de resumir o mundo das circunstâncias em cenas, e vice-versa, de decodificar as cenas como substituição das circunstâncias” (FLUSSER, 2007, 131, grifos do autor). Ainda mais clara e simples é a definição de Didi-Huberman, que considera, como já vimos no primeiro capítulo, a imaginação um “mecanismo produtor de imagens para o pensamento” (2011, 61). Portanto, imagino que seguro uma câmera fotográfica e que nosso mundo fotografável é o da “segunda realidade” (KOSSOY, 2009). Capturo cenas da cena, num movimento de edição de imagens, com a intenção de compreender a síntese e a diacronia no ato fotográfico.

O que Nietzsche (1983) ensina sobre verdade e mentira ajuda a esclarecer o que significa dizer que a fotografia gera um conhecimento sobre o singular e o expressa por meio de metáforas. Faço isso observando as seis imagens fotográficas, sem a realização de recortes – estratégia pensada para a compreensão da síntese. O singular e a

metáfora estão na bidimensionalidade fotográfica, no presente em que são olhados, diferentemente da síntese, que é síntese do movimento, intrinsecamente dependente do ato (não que as outras duas não sejam). Dito isto, não posso perder de vista que a elaboração de tais categorias consiste em uma forma de compreender o ato intuitivo, sabendo que na fotografia síntese, singular e metáfora acontecem num mesmo instante. Olho para as imagens fotográficas, distendendo e ampliando o instante, com a finalidade de proporcionar a observação de um processo, que não seria nem um processo aos olhos de nossa consciência, na medida em que o tempo não passa no instante, mas por ele.

Essas três características, que considero ser constituintes da intuição, nos colocam na trilha, no rastro, para que possa afirmar e conseqüentemente elaborar a existência da intuição na fotografia. “Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação” (RANCIÈRE, 2009, 35). Busco respostas na aparência, no aspecto, o que me coloca diante de uma estética do rastro intuitivo.

Tal rastro já começava a ser perseguido quando escolhi as fotografias. Cada uma delas ajuda a imaginar os conteúdos trabalhados até então. Basta observar cada subtítulo que adentro com uma abordagem primitiva das categorias, que aparecem reunidas na análise de uma única foto. Neste terceiro capítulo separo as categorias temporalmente e reúno as fotografias, com a finalidade de saber o que poderia brotar dessas “conversas”, porque não bastou pinçar o que cada uma delas apresenta de síntese, singular e metáfora. É preciso dar movimento às categorias, mesmo que seja apenas na forma de uma sequência temporal.

Preciso explicar que dentre todas as imagens fotográficas, escolho as do fotojornalismo porque nos meios de comunicação jornalísticos a fotografia se cristaliza no singular, assim como o jornalismo é uma forma de conhecimento cristalizada no singular. Singular que vejo “diminuído” nas imagens que expressam conteúdos artísticos, as quais tendem ao particular, e naquelas usadas pela ciência para “ilustrar” padrões ou falar da universalidade expressada através da fotografia.

Se ao longo dos capítulos a fotografia dos monges contribuiu para imaginar o tempo, a da explosão em Cabul ajudou a pensar como a fotografia captura o acontecimento; a da renovação de construções antigas no centro do Rio de Janeiro evidenciou a singularização da fotografia por meio das legendas jornalísticas; e a da tourada torna a

cegueira e o não (re)conhecimento; a das ruínas da Cracolândia entra na discussão do faro jornalístico; e a dos meninos que brincam com um cachorro durante um alagamento causado pelo Furacão Isaac lembra e atualiza o “extinto” *flâneur*.

Além de o sexteto de fotografias instigar as discussões teóricas, existe algo a mais latente nessa escolha, à semelhança do relato de Didi-Huberman sobre a experiência de olhar para um túmulo.

(...) diante de um túmulo, a experiência torna-se mais monolítica, e nossas imagens são mais diretamente coagidas ao que o túmulo quer dizer, isto é, ao que o túmulo encerra. Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente – na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo. (DIDI-HUBERMAN, 1998, 38)

Algo se perdeu nessas seis fotografias. Nessa constatação iniciamos o caminho desenhado pelo rastro.

3.1. Síntese: como a intuição opera o conhecimento

Monto os recortes feitos em cada fotografia, tendo como modelo a cópia contato. É preciso salientar a diferença fundamental existente entre “recriar” o tempo a partir de um único instante fotográfico e a partir da cópia contato que reúne vários instantes. A própria escolha das imagens fotográficas que formam o corpus dessa pesquisa compõe uma construção temporal. Cada imagem fotográfica que elejo apresenta um acontecimento fotografável em potencial. É com essa ideia em mente que faço os recortes: mesmo estática, diante de nosso olhar, a fotografia está prestes a acontecer.

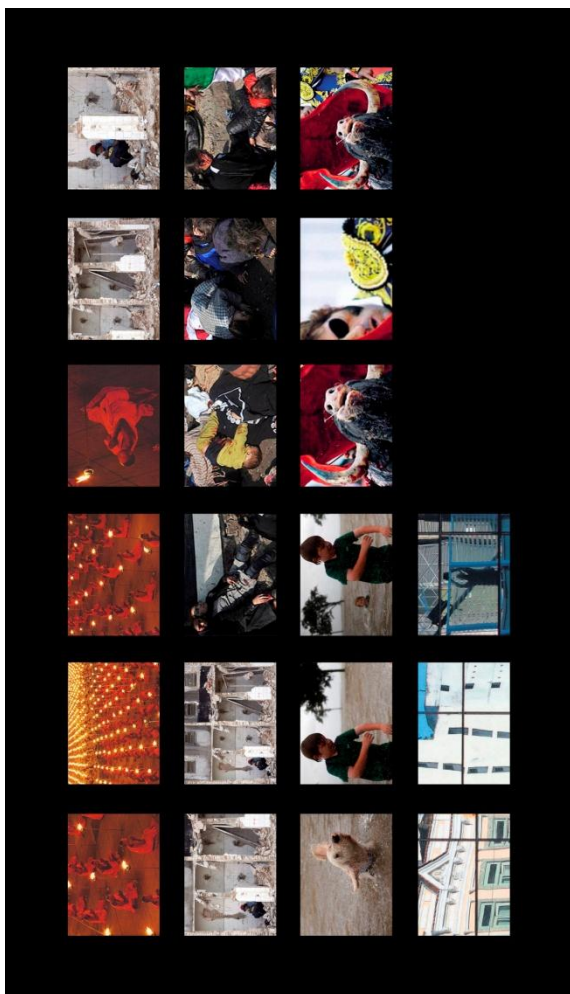
O exercício de olhar pra as seis imagens fotográficas, como se elas se precipitassem a acontecer em recortes possíveis, me aproxima, de forma incompleta, do ato fotográfico. Incompleta porque tenho apenas o movimento do sujeito que olha. O mundo visual bidimensional, previamente recortado num ato fotográfico genuíno, não se move. Não preciso me preocupar com a urgência de fotografar o efêmero, pois estou diante do perpétuo. Neste ponto, se me descuidar, a espontaneidade intuitiva se esvai, pois não importa se o primeiro recorte foi “mal” sucedido, posso tentar infinitas vezes o enquadramento de

elementos que sempre estarão ali com a “mesma” aparência. Quando, de fato, estou com a câmera diante dos olhos, quero capturar algo e repito o movimento de captura até me sentir satisfeita, ou conformada. No ato fotográfico há dois movimentos combinados, o do mundo e o do sujeito que fotografa; nos recortes que propomos existe apenas o correr do sujeito pela imagem fotográfica. O resultado no campo bidimensional será sempre limitado a um outro olhar precedente, portanto, as possibilidades de conhecimento do acontecimento retratado são limitadas. Nesse sentido, fotografar sempre será “maior” do que recortar fotografias.

Tento percorrer as imagens da maneira mais solta, desprendendo-me de um “ritmo da necessidade” (BERGSON, 2010). Os elementos que fotografaria foram capturados na superfície já enquadrada. Como se tivesse um zoom na câmera ou fluidez de movimento no espaço para realizar os disparos, me aproximo e afasto dos objetos para encontrar o enquadramento que sinto retratar aquilo que vejo como o que me olha. Gozo de momentos de empatia com as fotografias diante de mim. É preciso percorrer intuitivamente a superfície fotográfica buscando compreender como a intuição esteve presente ou que características nos permitem afirmar a sua ausência. Por isso também ajo intuitivamente ao escolher os recortes que compõem a montagem inspirada na cópia contato, sem regras prévias, apenas a partir do que vejo nas imagens e de como elas me afetam. Nisso percebo a presença da sensibilidade e da percepção na decisão do reenquadramento e na condução do ato intuitivo.

Efetuando recortes como quem dispara o obturador de uma câmera, diacronizo a imagem fotográfica original, cujos elementos aparecem em sincronia, ou seja, recrio sincronia através da diacronia. Tal qual a cópia contato, organizo cronologicamente os acontecimentos, conforme as datas que conhecemos através da publicação das fotos. A organização cronológica reordena a abordagem das imagens fotográficas, que antes incitavam reflexões não hierarquizadas pelas datas das fotografias, mas pelos assuntos. A montagem em forma de cópia contato inicia pelo acontecimento apresentado na foto dos “**Monges tailandeses**”, publicada em 2012, mas fazendo referência a um evento ocorrido, pelo menos, no ano anterior, já que o dia de Magha Puja é 18 de fevereiro e a publicação da foto na revista National Geographic foi feita em janeiro de 2012. Esta é, portanto, a mais antiga das seis, seguida pelo retrato “**Cracolândia, tráfico solto**”, do dia 11 de maio de 2011. A foto da “**Menina chorando em Cabul**” foi publicada em 2012, mas considero o dia do acontecimento: 6 de dezembro de

2011. A quarta imagem da sequência é a do “**Furacão Isaac**”, durante sua passagem no dia 28 de agosto de 2012. Não sabemos precisamente quando foi tirada a foto do “**Toureiro-pirata**”, conheço apenas o período que pode ter sido capturada: entre março de 2012, mês que o toureiro voltou às arenas após perder o olho, e outubro do mesmo ano, quando foi publicada a fotografia na revista Piauí. Portanto, a coloco após a imagem do furacão e antes daquela em que “**Renasce o centro do Rio**”, datada de 23 de setembro de 2012.



*Figura 7 –
Montagem inspirada
no modelo de cópia
contato, elaborada a
partir das seis
imagens fotográficas
que compõem o
corpus dessa
pesquisa.*

O monge que me olha incita a captura do primeiro recorte. Reafirmo que ele mira em minha direção quando o percebo em relação a seus pares, todos de cabeça e corpos virados pra frente. O monge que vejo e me olha inclina a cabeça em minha direção. Seus olhos também viram para a sua direita. Percebo a íris escura encostada no canto direito dos olhos e a porção branca de esclerótica que sobra à esquerda desenhando também uma leve tendência de um olhar para cima. Não só no olhar do monge percebo que o observo do alto, o fato de ver a multidão se estender indica que estou em um local mais elevado que os monges.

Redireciono o enquadrando à esquerda do horizonte, coloco o zoom ao máximo e recorto a cena. Algo inédito se revela ao olhar, mais como suposição e dúvida do que como certeza: há uma linha na parte superior do enquadramento, traçada pela ausência de monges e tochas, dividindo-os em dois grupos; aquele que não consigo ver parece ser composto por pessoas de vestes brancas. Crianças, talvez?

Volto a olhar na direção do monge que me olha, mas não mais para ele. Outros detalhes chamam a atenção: o piso faltando e, logo à frente do piso ausente, um monge se destaca por parecer estar ou ser mais alto do que os outros com os quais forma uma linha em diagonal da perspectiva em que vejo.

Quero olhar mais de perto algum dos monges, procuro um que esteja mais próximo de mim. O encontro no canto esquerdo e o recorto. Escolho a ele pois consigo observa-lo com mais riqueza de detalhes e também porque ele parece estar mais destacado em relação aos demais, na medida em que posso enquadra-lo sem que grande parte de outro monge interfira na minha intenção de retratar um único monge. Dentre os que estão no primeiro plano, ele é um dos mais próximos de sua respectiva tocha, o que viabiliza ainda mais um enquadramento que sintetize num só monge a singularidade da situação. Ainda posso dizer que esse monge ao qual dei destaque pode ser visto como a universalização de como os monges se vestem, de que postura tem e de como oram durante a cerimônia religiosa do Dia de Magha Puja. Poderia afirmar que ele é quase um conceito de monge, sem esquecer de toda a singularidade que se esvai nessa afirmação.

Da organização dos monges, sigo ao aparente caos de construções arruinadas. Entro no terreno das ruínas recortando o que parecem ter sido entradas de banheiros. Correndo o olhar rumo à minha esquerda e aproximando, enquadro o homem. Chego próximo o suficiente para identificar que ele segura um cachimbo e parece acendê-lo. O homem se esconde em meio às ruínas. Afastando-me um pouco,

percebo, em outro recorte, que ele está dentro de um dos banheiros e que existe um pedaço de concreto pendurado em uma viga, ameaçando cair em sua cabeça. Distanciando-me ainda mais percebo que o homem está cercado pela ruína, camuflado, escondido em meio a escombros, fazendo parte deles.

Saio de uma ruína para outra, de São Paulo para Cabul. Começo pelos olhos arregalados e lábios comprimidos de uma moça. Ela recosta seu corpo no de uma mulher, que parece ampará-la. Há manchas vermelhas espalhadas pelas roupas de ambas. As mãos da moça também estão sujas do que parece ser sangue. O olhar está vidrado como se nada visse.

Cruzo a cena e avisto um bebê. Um recorte que dispensaria palavras. Com a cabeça apoiada na terra numa cambalhota interrompida, ele parece dormir entre tecidos revirados. O verde da roupa forma um contraste com os respingos vermelhos. Em Cabul a ruína também é feita de gente, de todas as idades. Crianças, moças e mulheres não foram poupadas da destruição.

Sigo para o lado esquerdo de onde vejo o bebê e encontro pessoas caídas. A de roupa xadrez deita quase em posição fetal, de bruços, como se estivesse ouvindo o chão, com o rosto virado para a pessoa ao lado, a qual apóia a cabeça em um dos braços. Os cabelos desgrenhados, acinzentados talvez pela poeira, são somente mais um indício de que algo bagunçou irremediavelmente aquele lugar. Parecem duas crianças, tendo em vista o tamanho aparente. Há mais uma terceira deitada ou jogada em cima de outra, virada de barriga para cima.

Se até agora estava cautelosa quanto a afirmar apenas pela superfície visual que as pessoas que descrevemos expressam a morte em suas mais variadas cores, nesse último recorte não temos mais dúvidas. Mais um bebê não foi poupado. Tem a roupa brilhante, lavada de sangue. O rosto não tem traços reconhecíveis, está borrado de vermelho. Encarando a morte, a mulher chora ao olhar para o bebê. Do rosto dela também escorre sangue. Estes quatro recortes no dizem para aceitar a sensação da morte, ou seja, o olhar sensível que reconhece corpos estáticos dentro da paralização do instante. Afirmer a imobilidade quando o mundo ao redor se movimenta nos confere o mínimo de certeza através de uma lógica de comparação. Não é possível atestar a imobilidade de um objeto retido na fixidez de um instante fotográfico: apenas podemos senti-lo na forma da morte. Esses recortes nos permitem refletir sobre a necessidade de aceitarmos ser conduzidos pela sensibilidade quando desejamos conhecer algo. A intuição pode parecer uma sensação nebulosa, que precisa ser desvendada por um raciocínio

que a torne factível, crível. Busco, através de variadas descrições, atestar essa sensação de morte que compreendo por empatia: viva que estou, reconheço a aparência da morte quando ela me olha.

Da destruição, caminho para o recorte de uma cena em que um cachorro se banha na água. Ele chacoalha a cabeça espalhando gotículas pelo ar, numa tentativa de se secar em meio à água. Esse recorte me permite reconhecer a existência de outros sentidos, que não me impede nem vislumbrar a sombra do acontecimento que gerou essa reverberação que observo na imagem fotográfica. Olho para a imagem de um cachorro dentro da água.

Continuo a caminhada pelo fragmento fotográfico que apresenta um garoto brincando na água. A aparência do líquido permite deduzir, só de olhar para a imagem, que cachorro e menino devem estar no mesmo lugar. Só noto que pode haver algo estranho, fora de lugar, quando passo o olhar por uma árvore “enterrada” na água – o que indica o alagamento da área que observo.

Em outro recorte, vejo que o garoto tem a companhia de um menino que o observa. A árvore continua indicando que existe um alagamento. Percebo nestes recortes como eles podem mudar a síntese daquilo que a fotografia “original” apresenta. Olhando somente para o enquadramento da cena do cachorro, não tenho elementos que permitam que deduza pela aparência da imagem fotográfica indícios de uma catástrofe natural. Para que eu perca ideia de religiosidade nos fragmentos dos monges, de ruína nos da cracolândia e de morte nos da explosão da bomba em Cabul, tenho que buscar elementos muito específicos, focados, que não mantenham relação com outros ao redor na composição desses sentidos. Nos recortes do furacão, não preciso ir tão longe, basta isolar o cachorro de outros elementos apresentados – meninos, árvores, postes – para vislumbrarmos com nitidez essa mudança do que posso compreender a partir da imagem fotográfica. Os reenquadramentos modificam a síntese de forma mais drástica na cena que retrata as reverberações do furacão.

Ao tentar manter o mesmo movimento de mudança drástica da síntese, adentro no acontecimento da tourada pelo *close* no touro fatigado pelos ataques do toureiro – assim como início o movimento anterior pelo cachorro. O fato de que estava acontecendo uma tourada continua a fazer sentido na expressão em *close* do touro.

Mudo de foco e me aproximo ao máximo do toureiro. A roupa cheia de bordados e detalhes não me deixa esquecer ou me faz lembrar do traje usado por toureiros. Uma nesga de tecido vermelho também está presente no enquadramento. Se recortássemos somente metade de

sua face poderíamos pensar que estamos diante da imagem de um pirata, devido ao tapa olhos, que pela perda de detalhes também poderia parecer parte de um óculos escuros. Quanto mais me aproximo de uma singularidade existente dentro de outra, mais testemunho uma mudança de síntese.

Num terceiro enquadramento, coloco touro e toureiro em coexistência visual, como na foto que originou os recortes. Nesses três recortes não posso nem esboçar tentativas de superação da síntese carregada pela foto original, diante da qual temos a sensação do equilíbrio de elementos, como se não devesse sugerir nenhuma mudança diante do que me parece não poder ser melhorado de tão exemplar. Num único instante, me aproximo do que acontece no centro de uma arena de touradas, vejo o suficiente do touro, e da capa que passa caprichosamente na frente do focinho, dando ênfase ao tapa-olhos. Alguns segundos antes, veria apenas o toureiro e a capa vermelha, atrás da qual estaria o touro; alguns depois a capa teria sido abaixada, ficando escondida atrás do touro. Esses três elementos coexistem num equilíbrio que potencializa a ideia de um toureiro-pirata, pois tornar visível somente o olho ausente cria a sensação de valorização ainda maior da ausência. Lembrando Cartier-Bresson, sinto que estou diante da captura um “momento decisivo”.

Saio das touradas para uma exposição artística. Estou diante de uma obra de arte que enquadra fragmentos de uma arquitetura antiga no reflexo do novo. O requinte de detalhes na fachada, as aberturas alongadas, remetem a hábitos antigos, espelhados e distorcidos por vidraças.

Outro quadro mostra um tipo diferente de construção, também de aberturas alongadas, mas com um desenho mais seco, simples e objetivo. A claridade entra, assim como o vento, e os olhares curiosos saem por aberturas de contorno econômico, sem gesso fazendo moldura, ou arabescos se projetando da fachada com detalhes minuciosos.

A assinatura do artista aparece no último recorte, em que ele se deixa refletir e trabalha sua própria imagem dentro da linguagem que criou para se expressar. Eis o seu auto-retrato, uma sombra, um contorno de braços erguidos que seguram sua ferramenta artística, para a qual ele olha em busca de si e da sua arte. Aqui, o jornalismo pede licença e se retira de cena, diriam alguns. No entanto, acredito que ele apenas apresenta e reafirma sua complexidade. Não pretendo traçar fronteiras entre arte e jornalismo, mas percebo como os limiares são tênues, transponíveis, adaptáveis às circunstâncias. De uma foto já recortada, verticalizada, visivelmente editada, retiramos fragmentos que

intensificam ainda mais a ideia de que a fotografia não é a captura passiva de um instante por uma máquina, mas a construção de algo – entendimento, sentido, problema – por um sujeito e sua ferramenta de captura de aparências instantâneas. Este último recorte evidencia a intencionalidade e o comprometimento do sujeito que fotografa.

Olhando para os recortes na montagem, descrevo os movimentos vividos através das imagens. Antes das descrições, não tinha consciência de como havia percorrido cada uma delas na captura de recortes. Tento tornar consciente um processo que poderia ter se perdido, como se perdem os movimentos que levam à captura de instantes em imagens fotográficas. Tal recuperação da perda é limitada, na medida em que é também elaboração de algo que me toma como sensação, intuitivamente.

A síntese à qual consigo chegar é limitada ao enquadramento. Falo dela pela diacronia de fragmentos, de outros enquadramentos possíveis que são menores, tendo em vista serem partes de algo maior. Olho para cada fotografia que originou a montagem inspirada em uma cópia contato e as compreendo na sincronia de um olhar instantâneo. De imediato vejo a síntese, que com o passar do tempo se desdobra e diacroniza nos elementos que olhamos em sequência.

Uma imagem é uma superfície cujo significado pode ser abarcado num lance de olhar: ela “sincroniza” a circunstância que indica como cena. Mas depois de um olhar abrangente, os olhos percorrem a imagem analisando-a, a fim de acolher efetivamente seu significado; eles devem “diacronizar a sincronicidade”. (FLUSSER, 2007, 131, grifos do autor)

Diacronizei as seis imagens e compus uma montagem que as coloca em sincronia. A intuição está para a sincronia, assim como a inteligência para a diacronia. “O intelecto trata de relações entre unidades padronizadas, limitando-se, portanto, a relações lineares” (ARNHEIM, 1989, 20). Usufruo da percepção intuitiva para efetuar recortes nas imagens originais, diacronizando-as e formando novas sínteses, para posteriormente elaborar a lógica dos movimentos no gozo da inteligência. A intuição bergsoniana segue a mesma sequência, de uma sincronia primeira – uma visão da totalidade una –, sucedida pela elaboração racional. Por isso tento imaginar a intuição partindo do rastro deixado em fotografias jornalísticas.

Imagino a síntese como uma das características que compõem o rastro intuitivo. Para isso é preciso estar consciente dos movimentos que levaram ao recorte das imagens. Diacronizo em sequências de raciocínio aquilo que vislumbro em instantes fugazes de fruição da imagem, sem muita elaboração. De modo similar, os movimentos que originaram as seis fotografias se perderam. Embora não tente, pelas movimentações aqui empregadas, recuperar o que foi perdido, busco compreender a ausência e imaginar situações em que os movimentos de recorte – mesmo que sejam efetuados em imagens fotográficas – pudessem ser descritos.

A síntese do movimento que leva aos recortes efetuados na fotografia dos monges pode ser resumida como “a procura pelo diferente”. Na imagem da “Cracolândia” emprego um movimento de encontro do homem em meio às ruínas e de afastamento, de uma observação distanciada. Quando estamos diante da destruição em Cabul nosso movimento é de aceitação da sensibilidade que nos guia na compreensão da visualidade da morte. Da destruição humana passamos à do sentido da fotografia, que pode se perder e se perde no recorte que fazemos do cachorro, portanto, a foto do Furacão nos leva ao movimento de destruição e reconstrução de sentidos. A imagem do “toureiro-pirata” coloca o movimento de percepção de como a síntese da fotografia que deu origem aos recortes pode ser considerada “perfeita”. O derradeiro movimento, sobre a fotografia do centro do Rio de Janeiro, reconhece a arte na fotografia pretensamente jornalística, encontrando unidade na ideia de que o sujeito constrói o ato fotográfico – embora todas elas tenham “um pé” na arte. Todos esses movimentos são tão infinitos como o mundo e as fotografias que se pode fazer dele.

Quando olho para a montagem que crio chego à síntese de todas as seis fotografias que parece bem expressada pela dualidade destruição-reconstrução. A elaboração da sequência temporal dos acontecimentos faz com que se inicie pela fé, pela religião. Continuo com a destruição pelas ruínas da cracolândia, pela explosão causadora de mortes em Cabul, pela inundação em decorrência Furacão Isaac, pelo definhamento do touro. Perambulamos por terras devastadas até chegarmos à reconstrução, que toma a forma da fotografia capturada no centro do Rio de Janeiro, a qual nos mostra a renovação de construções antigas refletidas na fachada de vidro espelhada de um edifício.

Inicio descrevendo os movimentos que conduziram a recortar seis imagens em busca da compreensão da síntese intuitiva na fotografia. Encontro a síntese no sentido de unidade que dado às coisas. Pode existir síntese para o movimento de recorte das fotografias, para as

fotografias individualmente e para o sexteto que elas formam nesta pesquisa. A síntese é a precipitação de um determinado assunto, não é somente a concepção da ideia, mas a gestação, por isso, para a fotografia a síntese começa na “duração” do ato fotográfico, na “espera”. A imagem bidimensional é a concretização dessa visão sintética.

A fotografia entrega a síntese da espera, da duração do ato. A“(…) imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante” (DUBOIS, 1993, 161). Esse único instante é dado em lugar do tempo que corre, é o que procurava e encontro como a síntese da procura – independentemente de ser ou não como gostaria que fosse. O que posso afirmar pelos movimentos desencadeados é que cada fotografia tem em si um universo de possibilidades de encontro de outras sínteses e, sobretudo, cada uma delas é sua própria síntese.

Síntese e singular estão tão implicados um no outro quanto passado e presente. A fotografia do instante nunca será a síntese de um conceito por si só, pois está, pela sua gênese no instantâneo, condicionada a falar das coisas pela via do singular. A singularidade é uma das características do instantâneo. Portanto, uma fotografia não conceitua, mas pode imaginar conceitos.

3.2. Singular: que tipo de conhecimento a intuição gera

Perambulei pela imaginação da síntese, reconstruindo um passado para os recortes das fotografias, e cheguei ao presente da imagem fotográfica, sua aparência bidimensional. É desse momento que vou falar sobre esse outro componente do rastro intuitivo na fotografia: o singular. Para pensar a síntese, que é a forma como opera a intuição, tive que imagina-la, recriando movimentos que permitissem refletir sobre sua operação. Bastaria olhar para a imagem fotográfica para se deixar afetar pela síntese e para constata-la, mas seria perdida de vista a ideia de que um ato sintético é a precipitação de um “acúmulo” que se dá no tempo, no movimento das coisas. A síntese lida com um passado atualizado. Nesse entendimento processual da intuição, vislumbro o singular nas fotografias ao simplesmente olha-las na percepção da sincronia de elementos, na síntese. Poderia apenas recolocar as fotografias, seguindo a afirmação de que elas, em sua forma presente, apresentam suas respectivas singularidades. Mas preciso tornar evidente como o singular está presente na fotografia, para, assim, compreender o rastro do intuitivo.

Entendo o singular como atributo de algo irrepetível, único, peculiar. Isso significa considera-lo o oposto do conceito, que é tudo aquilo a que a intuição, sem elaboração do intelecto, não alcança como conhecimento.

Todo conceito nasce por igualação do não-igual. Assim como é certo que nunca uma folha é inteiramente igual a outra, é certo que o conceito de folha é formado por arbitrário abandono dessas diferenças individuais, por um esquecer-se do que é distintivo, e desperta então a representação, como se na natureza além das folhas houvesse algo, que fosse “folha”, uma espécie de folha primordial (...) (NIETZSCHE, 1983, 48)

A vocação da fotografia é ser singular, assim como a da intuição é conhecer as coisas pelo viés de sua singularidade. Quando fotografo não conceituo, mas capturo um aspecto evanescente, único e irrepetível. Ao observar “a folha” que cai e fotografa-la, vejo e capturo aquela folha em seu modo distinto de ser folha. A existência de uma ideia de “folha primordial” fornece ao raciocínio a premissa necessária para o reconhecimento daquilo que se assemelha a tal modelo, permitindo a delimitação de um grupo cujas características “primordiais” correspondem à “da folha”. Isso também permite ao sujeito acreditar na existência e no acesso a um mundo objetivo, sobre o qual podemos compartilhar nossas impressões. Diferentemente do conceito “da folha”, a singularidade apresenta um modo singular de ser folha.

A intuição está aí para mostrar que a singularidade, mesmo que encontre, pela igualação do não-igual, correspondência nas palavras, requisita o esforço de criação sentidos que aproximem o singular de sua expressão. As fórmulas prontas de compreensão afastam a compreensão do singular. Mas as palavras parecem já ter escrito o mundo. O toureiro, o monge, a cracolândia, o furacão, a morte, o antigo, o novo são vocábulos que universalizam a ideia que se pode ter sobre o que o sexteto de fotografias apresenta. Ao observar mais detidamente, percebo que cada palavra usada reduz um modo singular de ser de cada fotografia a ideias gerais, não à singularidade observada na fotografia. Mas sem os conceitos e generalizações não conseguiríamos nos referir às fotografias de forma sucinta. Tento o contrário. Quero e, nesse caso, devo resistir ao ímpeto de chamar as imagens pelos “nomes” atribuídos

a elas, que reduzem a singularidade e provocam a uniformização do aspecto.

Olho para o sujeito que me corresponde o olhar. Desconfio que ele desconfia de algo. Senta sobre uma toalha estendida no chão, inclina a cabeça na direção do fotógrafa, como se não pudesse deter sua curiosidade. As mãos unidas continuam concentradas, mas o homem parece que não, algo o tirou do centro. Ou melhor, ele se colocou na centralidade de minha atenção. Meu olhar preguiçoso não o via, ignorava a sua existência única, até que se percebeu olhado.

Assim como o vento balança as copas das árvores, um conjunto tremulante de folhas, algo acontece. Cai uma delas. Sua forma de cair faz dela mais do que folha. Não há nome que a expresse rumo a se deitar no chão. E essa não-folha nos permite ver outras tão singulares e diferentes dela. Depois desse instante, a cada movimento de nossos olhos estamos preparados para perceber o “novo” ou o que não é o mesmo. Nesse contato intuitivo, de reconhecimento da singularidade do outro, das outras coisas, redescobrimos recônditos do mundo mapeado por palavras.

Aquele que me olha tem a visão livre de molduras, diferentemente do que está quase a sua frente, concentrado, com as mãos unidas e os polegares encostados no queixo. Este não nos enxerga e usa óculos. E cada um deles que ousamos chamar de monges é um ser singular antes de pertencer a um grupo. Ser monge é algo que os unifica, mas como sê-lo os distingue e singulariza. Portanto, a singularidade está na ação, na forma de acontecer.

Esse sujeito não tem olhos. Alguém substituiu seu olhar por uma névoa. Para onde terá ido sua singularidade? Suas mãos também se unem em torno de algo, que ele direciona para a própria boca. O tapete sobre o qual está agachado tem a forma extensa de pedaços de tijolos, cacos de piso, canos e louças quebradas. Ele não reza. As ruínas expõem o esqueleto do que já foi um edifício e a alma de um homem que já teve um olhar. Alguém o capturou. Alguém roubou seus olhos, talvez porque ele ainda seja alguém. Mas alguém não diz nada. Alguém é uma folha qualquer que nunca será não-folha, singular.

O fotógrafo que capturou seu aspecto viu seus olhos antes que lhe fossem subtraídos. Viu também algo que gostaria de compartilhar com o mundo. Por que esse homem? Por que em meio à ruína? Por que o modo de ser desse homem em meio à ruína? Talvez porque ele nunca mais pudesse voltar a esse lugar, com o mesmo jeito de se agachar sobre a destruição, com o mesmo motivo que o trouxe ali. Talvez porque,

muito além da viga de concreto prestes a despencar em sua cabeça, algo versa o seu fim, a sua singularidade.

A ausência do olhar gera sua aparente cegueira. Mesmo que lhe tenham subtraído o olho, ele ainda vê o suficiente para jogar seu manto vermelho. A escuridão que lhe tapa o olho o singulariza. Não é um toureiro qualquer, tornou-se “o toureiro-pirata”. O apelido ou nome que o singulariza vingou quando um touro arrancou-lhe um dos olhos. A ação de ser tornado cego anuncia por qual aspecto o sujeito será conhecido. Essa pode não ser sua essência, mas é a característica que o distingue dos demais. Ter voltado às arenas depois do “acidente” dá ao toureiro as características de um pirata. A fotografia torna singular esse retorno, sendo ao mesmo tempo a síntese de um trecho da história do toureiro que se tornou pirata.

Dizem que ele pode ver além do tempo, da consciência e capturar o instante. De frente para a superfície espelhada, ele olha a si mesmo colocando quem o observa diante da singularidade do próprio ato fotográfico. Diferentemente das outras fotos, nesta vemos o fotografar. O sujeito que fotografa nos aparece apenas como uma silhueta, insinuado por uma sombra desenhada no vidro. Ele suspende os braços elevando a câmera, deixando caída a alça que estaria no pescoço. Vejo ainda, pelo contorno, que ele usa uma camiseta e uma bolsa, provavelmente para carregar a câmera.

O traçado refletido provoca desencontros nas linhas que formam os edifícios. Um prédio existe sobre o outro como se “dois corpos pudessem ocupar o mesmo lugar no espaço”, parafraseando Isaac Newton. Olho o fotógrafo participar do próprio mosaico que constrói. Entre todas as seis fotografias, esta é a única em que o sujeito que fotografa é visível como imagem inscrita no aspecto. Essa construção chama minha atenção.

Mas a singularidade do fotógrafo e do ato fotográfico estão longe de ser o que avisto num primeiro relance de olhos. Essa fotografia é singular por muitas características, mas o texto cravado sobre ela não se deixa ser ignorado e restringe a singularidade às palavras. Tratam-se de edifícios que estão sendo reformados no Centro do Rio de Janeiro. O que não explica por que o fotógrafo expressou tal ideia dessa maneira. É como se a singularidade da fotografia, não por vontade, mas por força interna, tentasse extrapolar a singularização que dela foi feita pelo jornalismo. Sei que a aproximação entre intuição e jornalismo na fotografia se dá pelas vias do singular, na medida em que considero o jornalismo um conhecimento cristalizado no singular e a intuição como forma de conhecimento fornecedora de singularidades. Por isso olho

para a fotografia jornalística como fonte em que essa relação pode ser evidenciada. Quando a imagem fotográfica vem acompanhada do texto, ela se mostra singularizável, ou seja, capaz de ser tomada por um determinado aspecto diferenciado dos demais. Aquela imagem do centro do Rio de Janeiro é localizada no espaço e no tempo, consistem em um acontecimento singular, porque singularizado pelo relato. A miríade de singularidades que podemos enxergar em cada fotografia nos permite compreender que a intuição da qual falamos na fotografia não alcança “a essência”, mas uma pluralidade de características que evidenciam peculiaridades, diferenças, características únicas de seus respectivos modos de expressão. Por isso, olhando atentamente, vejo o fotógrafo se singularizar, mesmo que ele não seja visto ou tornado singular pelo texto inscrito na foto.

As mãos, espalmadas e sujas, se estendem para o chão, como se de pé fosse possível alcança-lo. O sangue espalhado pela roupa a torna semelhante aos demais caídos no chão, para o qual ela aponta com as duas mãos. Essas mesmas manchas vermelhas a tornam singular. Ela sangra por onde ninguém mais. Grita como ninguém mais. Não ouvimos, apenas vemos que a sua boca se abre num brado ao infinito, tão esticados como suas mãos. O cenho franzido emoldura o olhar que fita a destruição. Que olhar é esse? Em nossa caminhada pelas fotografias observamos vários olhares. Nenhum deles se parece com nada além de si mesmo. Mas esse é uma mistura de sentimentos, não diz uma única coisa. Grita mais do que a boca por tudo que a trouxe ali. Raiva, tristeza, dor, desespero, solidão e uma confusão de sentimentos inunda o olhar que a vê. O que ela vive se transforma em questionamento diante da perda. Muito do que foi perdido ali jamais será recuperado. Permanece apenas a fotografia que nos coloca diante da grande questão feita pelo grito de um olhar que resiste à destruição sem jamais compreende-la.

Nos recortes que operei para pensar a síntese, calei o grito, não porque ele fosse menos importante. Pelo contrário, o modo como a menina grita protagoniza a cena, é sua expressão singular mais forte. Por isso, caminhamos pelos arredores, na síntese de outras dores tão singulares quanto a expressada no grito. Elas também precisavam ser vistas, embora estivessem todas contidas num único olhar.

Durante um mergulho, balança seu corpo coberto de pelos, borrifando água para todos os lados. Quem está por perto se surpreende e tenta se proteger. Fecha os olhos numa reação automática, de defesa contra qualquer gotícula de água que pudesse invadir as pálpebras. Quem está de longe, ri. Tudo isso acontece num único instante, em que

o modo de agitar os pelos para expulsar a água surpreende, provoca a reação de se proteger e o riso.

Em nenhum momento vemos o furacão que pode ter causado o possível alagamento do lago Pontchartrain, em Luisiana, Estados Unidos. Creio que a região está alagada porque noto que as árvores estão plantadas na água, assim como alguns postes de luz. Por isso os terrenos dos arredores parecem ter sido inundados, provavelmente em decorrência do furacão. No entanto, a singularidade dessa foto existe no desfrute das boas coisas, da alegria, da diversão, em como ali se transformam qualquer referência a catástrofes em momento de viver a alegria. O registro instantâneo das brincadeiras desse trio torna ainda mais singular a passagem do Isaac, evidenciando outros modos de viver o que, aparentemente, somente provoca a destruição.

Nesse percurso de reconhecimento, interpretação e descrição das singularidades, percebo que escolhi “o olhar” como ponto de referência para evidenciar a singularidade dos olhares apresentados em cada fotografia. Observo como “o olhar” se distingue em cada uma delas, revelando o rastro da captura de elementos singulares. Entendemos o olhar não como sinônimo da visão, de enxergar, mas como algo muito mais amplo: um modo de ser e estar diante do mundo.

Perceber a singularidade, contemplar a intuição, coloca-me diante do inefável. Diante do gozo da intuição as palavras se tornam insuficientes e precisam ser reorganizadas para expressar aquilo que compreendo de súbito, no imediato do contato com as coisas. Experimento essa forma de conhecer intuitiva quando estou diante de situações que exijam a compreensão no contato imediato com as coisas, sobre as quais minhas referências, meus conhecimentos, se tornam insuficientes. Existem acontecimentos para os quais não estou preparada. Imaginemos um fotógrafo que saia pautado da redação, com um “projeto” ou orientações sobre o acontecimento a ser fotografado, tudo o que ele aprendeu fotografando, toda a sua experiência, é insuficiente se ele busca a diferença, o singular, no modo como as coisas se apresentam. Assim se reconhece que, embora o mundo esteja previamente escrito, há sempre algo que nos surpreende.

O instante que a fotografia ajuda a desprender do tempo, o “inconsciente estético” (BENJAMIN) do qual ela nos torna conscientes, permite que acredite numa compreensão imediata das coisas, de que perco a referência junto com o caminho para que possa retornar a ela. Essa compreensão é tão breve que passo a considerar a sua inexistência. Estou diante dela quando entendo algo mas não acredito que consigo explica-lo a contento, pois sempre parece maior e mais profundo do que

posso expressar. Essa forma de conhecer dá sentido à existência da palavra “inefável”. É nesse sentido que acredito que “Ver precede as palavras. A criança olha e reconhece, antes mesmo de poder falar” (BERGER, 1999, 9). Mesmo quando passamos a apreender o mundo pelas palavras, o relampejar resiste e é no rastro dele que sigo. Jamais alcanço esse relampejo em sua forma “pura”, por isso falo da sua ausência.

No limite, nunca fotografamos objetos, mas apenas palavras, pois todo objeto visado é recebido por um homem que fala e interpreta. Nunca se realiza um ver puro; todo ver é ao mesmo tempo palavra, ainda que a palavra seja inconsciente, Vê-se tanto com a mente e o inconsciente quanto com os olhos, mesmo quando se fotografa. (SOULAGES, 2010, 58)

Precisamos das palavras para nos expressar, para conceituar. Elas darão sentido ao relampejar da intuição. Essa universalização das semelhanças e supressão das diferenças que ocorre com as palavras e com os conceitos não pode nos tornar cego diante de sua origem, a singularidade das coisas, pois “(...) o conceito (...) é somente o resíduo de uma metáfora” (NIETZSCHE, 1983, 49).

3.3. Metáfora: como a intuição expressa conhecimento

Quando falo da síntese e do singular adentro no mundo das metáforas. São elas que aciono quando a linguagem parece insuficiente para expressar conhecimento, pois “(...) a linguagem se ajusta perfeitamente às necessidades do intelecto, ela tem sérias dificuldades para lidar com os processos de campo, as imagens, as constelações físicas ou sociais, o tempo atmosférico ou uma personalidade humana, com as obras de arte, a poesia e a música” (ARNHEIM, 1989, 21).

Conhecendo as reflexões de Nietzsche sobre verdade e mentira, tomo consciência de quão afastados estamos de compreender a “essência” das coisas, de como ela é impossível. A verdade enquanto reconhecimento de algo essencial é impossível, apenas posso conhece-la como convenção, tendo como referência o que o próprio humano estabelece como verdade, uma abstração. “Acreditamos saber algo das coisas mesmas, se falamos de árvores, cores, neve e flores, e, no entanto, não possuímos nada mais do que metáforas das coisas, que de nenhum

modo correspondem às entidades de origem” (NIETZSCHE, 1983, 47). Portanto, não acredito que a intuição nos beneficie com a essência, mas com modo de contemplar as diferenças, as singularidades. Nisso reconheço um abismo entre singular e essência, pois para um mesmo objeto haveria apenas uma essência e uma miríade de singularidades. O objeto muda conforme o olhamos de perspectivas diferenciadas, como um brilhante multifacetado, reluzindo de modos diferentes pela luz que incide sobre ele.

“A coisa em si” (tal seria justamente a verdade pura e sem consequências) é, também para o formador da linguagem, inteiramente incaptável e nem sequer algo que vale a pena. Ele designa apenas as relações das coisas aos homens e toma em auxílio para exprimi-las as mais audaciosas metáforas. Um estímulo nervoso, primeiramente transposto em uma imagem! Primeira metáfora. A imagem, por sua vez, modelada em um som! Segunda metáfora. E cada vez completa mudança de esfera, passagem para uma esfera inteiramente outra e nova. (NIETZSCHE, 1983, 47)

A origem das palavras são metáforas, imagens que se tem das coisas. As metáforas, por sua vez, dão sentido às impressões súbitas, às intuições. Através da expressão metafórica se pode chegar o mais próximo possível dos objetos. No entanto, afastam-se dela em favor da abstração conceitual, mais familiarizada com a operação através da inteligência. O homem

Coloca agora seu agir como ser “racional” sob regência das abstrações; não suporta mais ser arrastado pelas impressões súbitas, pelas intuições, universaliza antes todas essas impressões em conceitos mais descoloridos, mais frios, para atrelar a eles o carro de seu viver e agir. Tudo o que destaca o homem do animal depende dessa aptidão de liquefazer a metáfora intuitiva em um esquema, portanto de dissolver, uma imagem em um conceito. (NIETZSCHE, 1983, 49)

Tenho evidências que me levam a acreditar que a fotografia não conceitua e nem tampouco corresponde ao “referente” como se o

substituísse. Não vemos o mundo referencial “representado” na imagem fotográfica. A fotografia é uma metáfora. Ela não corresponde ao objeto, mas fala sobre ele, expressando um modo singular da existência dele. Portanto, observaremos em nosso sexteto a expressão da metáfora fotográfica.

Diante da fotografia que apresenta o centro do Rio de Janeiro tenho essa impressão, de não sabermos explicar o que vemos. Sou pega pela imagem como quem se afoga numa onda de mar e é levado, revirado. Compreendo o que vejo mas não consigo *organizar* de imediato essa compreensão. É preciso esforço intelectual para diacronizar aquilo que arrebatava numa sincronia contundente. De uma só vez entendo que o novo reflete o antigo ou que o antigo se renova. Ambos disputam um espaço comum, onde o velho só resiste renascendo. Prevalece o novo, pois a única imagem real, no sentido da Física, é a do objeto fachada de vidro refletivo, que cria uma imagem virtual do que está à sua frente, os prédios antigos que se sobrepõem uns aos outros. O novo tem do antigo uma imagem distorcida.

Para fins jornalísticos, bastaria que se fotografassem as construções antigas e, em frente a elas, os andaimes com as redes de construção. Conciliando esses elementos na imagem se chegaria próximo do título cravado nela: “Renasce o centro do Rio”. A reconstrução faz com que o lugar apresentado na fotografia, o centro do Rio de Janeiro, renasça. Por que o fotógrafo segue outro caminho? Se virasse de frente, no sentido oposto, de costas para o edifício de vidros espelhados, de uma construção em estilo recente, o fotógrafo veria o casario antigo, nessa composição de elementos principais que sugerimos. O fato de ele ter estado de frente para o novo diz muito mais do ato fotográfico do que poderia supor.

O fato de uma fotografia provocar em mim a compreensão intuitiva é um indício do rastro intuitivo, pois olho para ela sabendo de sua dependência em relação ao ato que lhe dá origem e, volta e meia, me vejo tentada a imaginá-lo. Algumas fotografias, como a do centro do Rio de Janeiro, permitem fazer afirmações como, por exemplo: ele poderia ter escolhido apenas o óbvio, mas teve o vislumbre que o fez sair da superficialidade. Vemos o fotógrafo como imagem que se apresenta refletida. Ele não olha pelo visor da ocular da câmera, pois estica os braços, elevando o ponto de visão. No máximo, acompanha o enquadramento no monitor LCD. Sabemos como ele fotografa através do instante singular que sintetiza a espera pelo momento. Pelo posicionamento que assume, ele não faz um registro das reformas do prédio, ele cria sua própria compreensão e a expressa através da

fotografia. Pelo esforço criativo, creio que a metáfora fotográfica extrapola a factualidade do jornalismo.

Mesmo que em outras imagens fotográficas não possa afirmar algo sobre o ato, que não aparece inscrito nela, constato que a existência da metáfora é inerente à fotografia, entendida de modo mais amplo.

Na fotografia do ataque à bomba em Cabul não consigo ver o que existe atrás do fotógrafo, como observo na foto que apresenta o centro do Rio de Janeiro. Portanto, não sei o que o fotógrafo via quando se virava, ou seja, que escolhas teve além daquela para a qual olho. Não tenho meios para fazer essa comparação somente olhando para a imagem fotográfica. O que interessa é o que posso afirmar a partir dela.

Os corpos ainda estavam no chão. Quem sobreviveu chorava a morte caída ao redor. Não há indícios de fumaça. Vemos a paralisação do movimento quando a morte se descortina diante da menina, das mulheres, das crianças e do fotógrafo. Para qualquer ponto que se olhe, existe sofrimento. Mas, não preciso entender de regras inventadas sobre o enquadramento e a hierarquização de elementos na imagem para perceber o protagonismo da menina na construção fotográfica desse acontecimento. Ela protagoniza a metáfora do grito. O grito ganha vida na imagem metafórica que vemos desenhada na expressão da menina: o grito de quem presencia a morte e não consegue compreendê-la, acreditar. Um grito singular, que possivelmente falho ao tentar descrever. Por mais forte que seja a formulação de sua expressão através de nós, nada se compara à experiência da morte que assola o horizonte da menina.

Uma ruína dentro da outra. O homem que olho na fotografia da cracolândia está tão inteiro quanto a ruína que habita. Ele se sente abrigado na ruína e se esconde entre os cacos de sua própria existência. A fotografia fornece elementos que me permitem pensá-la como a metáfora da ruína. Ambos, homem e edifício, sofreram as agressões de agentes destruidores. Ele se agride com suas próprias mãos, segurando um cachimbo contra sua boca, provocando sua própria ruína. Naquele momento, o cachimbo é sua camuflagem em meio à destruição. E o fotógrafo estava lá para capturar esse encontro de ruínas, buscando sua expressão.

A fotografia dos meninos brincando na água com um cachorro contraria qualquer expectativa de quem espera a imagem de um furacão. Em meio a tantas da destruição causada pelo fenômeno climático, ela surpreende. Além da inundação, nada apresenta sobre a catástrofe à qual está relacionada. Ela ajuda a imaginar as brincadeiras e as amigas da infância. O que parece um problema para alguns, se torna para esses

meninos mais um motivo de alegria, brincadeira e diversão. Há uma despreocupação que eles ainda não aprenderam a aniquilar, a sufocar, e ela respira livremente, mesmo durante os mergulhos na água. Essa liberdade que tem guelras, nariz e focinho pra não perder nem um pouquinho do ar. Eis uma foto que não se preocupa com o possível, pois nada “poderia ser”: tudo é. “Imaginação” e “realidade” são coisas indistintas aos que nadam nessas águas.

Cegueiras. Isso é tudo o que consigo ver na fotografia da tourada. Falo de cegueiras, no plural, porque não somente o toureiro se tornou cego. A cegueira se generalizou. Ela é vermelha para o touro, que não enxerga nada além do tecido rubro que o engana, e negra para o toureiro que vê pela metade, que nem posso dizer que vê algo, pois não encontro seus olhos. Olho mais um touro à beira da morte. Uma vida singular ferida para o entretenimento. Para estar cego, basta ser incapaz de ver a existência singular das coisas.

Milhares de monges se reúnem pelo mesmo motivo, usando roupas iguais. Todos estão sentados, virados para frente, sendo que cada um tem próximo de si uma tocha acesa. Essas tochas criam uma proporção, uma simetria, que, a princípio parece ser seguida pelos monges. Ao olhar para cada um deles qualquer simetria é desmentida e a fotografia se torna a própria imagem da singularidade, da descontinuidade, do diferente. Ela imagina o próprio movimento de encontro das singularidades, que simplesmente acontece quando nos sentimos olhados pelas coisas, assim como somos olhados por (pelo menos) um dos monges.

Quando penso a fotografia a partir das imagens fotográficas jornalísticas que escolhi, estou entre o “isso foi”, de Roland Barthes, e o “isso foi encenado”, de François Soulages. Acreditamos que “(...) na fotografia jamais posso negar *que a coisa esteve lá*” (BARTHES, 1984, 115, grifos do autor). Desta constatação de Barthes nasce o “noema da fotografia” o “isso-foi”. Mas não concordamos que possuímos o objeto apresentado na fotografia pelo fato dele ter estado lá no momento da captura do instante. A fotografia cria uma “segunda realidade” (KOSSOY, 2009). Nessa criação o fotógrafo atua como construtor de uma cena: “O objeto a ser fotografado não é mais do que uma oportunidade de encenação. A estética do retrato articula-se então com a da encenação no interior de uma estética do ‘isto foi encenado’” (SOULAGES, 2010, 74).

A ideia do “isto foi encenado”, de Soulages, nos alerta sobre o afastamento da concepção de que a fotografia apreende a “realidade”, o

mundo “referente”. O “isso foi” se refere ao objeto, cuja existência na fotografia é questionada.

A tomada de consciência dessa impossibilidade é a condição de possibilidade de obras fotográficas, à medida que a crença na apreensão fotográfica do real é afastada. Nessas bases, *esboçam-se estéticas da fotografia: a da reportagem, a do retrato, a da encenação, a do “isto foi encenado”, a da ficção, a do referente imaginário, a da marca, a do arquivo...* (SOULAGES, 2010, 121, grifo do autor)

Caminho, aqui, refletindo sobre uma estética do rastro intuitivo, que faz coro com essas outras, considerando o real inapreensível pela fotografia. Descrevo e interpreto as imagens fotográficas, sabendo que não estive diante dos acontecimentos, mas de metáforas sobre eles. A fotografia contribui para a imaginação de tais acontecimentos. Ela jamais entrega o que acontece e demanda o esforço de nossa interpretação, de nossa compreensão.

As fotografias não apreendem o “real”, metaforizam-no. Quiçá as metáforas sejam o que de mais confiável podemos “ouvir” da “boca” das fotografias. Invariavelmente, usei algumas informações contextuais, que fiquei sabendo no momento em que vi as imagens fotográficas pela primeira vez. Tais informações fornecidas pelo jornalismo fazem parte da compreensão sobre cada uma das fotografias e as singularizam ainda mais. Prédios reformados no centro do Rio de Janeiro; a menina que grita a morte em Cabul; o homem nas ruínas da cracolândia; os meninos que brincam durante a passagem do Furacão Isaac; a cegueira do toureiro-pirata, que perdeu o olho numa chifrada; e os monges no dia de Magha Puja. Todas essas descrições breves trazem algum elemento contextual, os quais aparecem em alguns momentos da reflexão. No entanto, jamais negligencio o que as imagens fotográficas nos dizem por si só, pois é o que nos importa.

O que posso dizer sobre o que vemos nas fotografias é compreensível porque compartilhamos uma linguagem. Usamos as palavras e reconhecemos na singularidade de cada imagem a correspondência a ideias universais. As palavras permitem que expressemos aquilo que enxergamos de mais singular nas imagens fotográficas. O que não podemos fazer é sacrificar, na busca pela

expressão de nossas idéias, as singularidades já oprimidas na elaboração de conceitos e palavras.

Aquele descomunal arcabouço e travejamento dos conceitos, ao qual o homem indigente se agarra, salvando-se assim ao longo da vida, é para o intelecto que se tornou livre somente um andaime e um brinquedo para seus mais audazes artifícios: e quando ele o desmantela, entrecruza, recompõe ironicamente, emparelhando o mais alheio e separando o mais próximo, ele revela que não precisa daquela tábua de salvação da indigência e que agora não é guiado por conceitos, mas por intuições. Dessas intuições nenhum caminho regular leva à terra dos esquemas fantasmagóricos, das abstrações: para elas não foi feita a palavra, o homem emudece quando as vê, ou fala puramente em metáforas proibidas e em arranjos inéditos de conceitos, para pelo menos através da demolição e escarnecimento dos antigos limites conceituais corresponder criadoramente à impressão de poderosa intuição presente. (NIETZSCHE, 1983, 51)

A intuição é um dos meios de libertação do “ritmo da necessidade”, dos caminhos que percorremos sempre, esperando chegar em algum lugar diferente. Quando se está próximo da fotografia, se está perto também dessa tal liberdade possível pelo gozo do intuitivo. Levamos centenas de linhas para refletir e evidenciar o que a fotografia nos diz num relance: ela é o próprio rastro.

3.4. O movimento e a hierarquização temporal da intuição

Síntese, singular e metáfora são características da intuição que encontro nas seis fotografias que compõem o corpus dessa pesquisa. Está equivocado quem pensa que acho a intuição original, do fotógrafo durante o ato. Evidencio na fotografia características próprias da intuição, as quais nos permitem afirmar sua existência pelo seu modo de se ausentar, pelo rastro composto dessa tríade.

Coloco as categorias em sequência cronológica como forma de restituir movimento a elas, ou seja, de pensa-las como parte de um processo que se acontece num relampejo, em que o antes, o durante e o

depois estão imbricados. Já dizia Bergson: “Sem essa sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas apenas instantaneidade” (2006b, 208). O passado resiste no presente por meio da memória. Com a fotografia se está diante de um instantâneo que guarda rastros de um passado presente da aparência da fotografia, cujo futuro é expressado metaforicamente. A fotografia é a síntese de um movimento. Como todo movimento, ela se orienta no tempo e possui passado, presente e futuro. Por isso existe a necessidade de dar movimento ao que é aparentemente é imóvel.

O movimento é criado e percebido quando se segue os procedimentos colocados em prática na reflexão sobre cada categoria. É possível descreve-los, mas sem levar em conta determinadas singularidades próprias do conjunto de fotografias escolhido. Para compreensão da síntese faz-se necessário organizar as fotografias, ou o corpus da pesquisa, em ordem cronológica. A partir dessa ordenação, devem ser feitos recortes nas imagens, deixando fruir os movimentos, imaginando que se está fotografando. Tais recortes devem ter o mesmo tamanho, já que compõem a montagem do modelo de “cópia contato”. Tendo feito a montagem, deve-se descrever os movimentos de recorte. Por fim, observa-se a síntese em suas mais variadas manifestações – seja em cada imagem ou no corpus que compõem. Para análise do singular e da metáfora, basta que se olhe para as imagens originalmente escolhidas, sem os recortes. No caso do singular, o observador deve se colocar em exercício de resistência às generalizações, descrevendo as singularidades, muitas vezes metaforicamente. Na análise da metáfora, procuram-se imagens, ou seja, buscam-se ideias que as fotografias imaginem.

Contudo, mesmo que cada procedimento seja cumprido, se não houver a clareza de que essas categorias se “confundem”, se misturam, a criação do movimento fica incompleta. Quando se busca aquilo que a fotografia imagina, encontra-se aquilo que ela sintetiza. Na busca da síntese, percorre-se singularidades. E ao olhar o singular, fala-se sobre ele através de metáforas. Isso significa ver o rastro intuitivo em movimento, uma categoria dependendo da outra. O que traz a clareza de que a abstração de três conceitos retoma seu curso na unidade.

Na metáfora a intuição se concretiza, ou seja, encontra meios de deixar seu rastro. Síntese e singular também compõem esse indício da existência do intuitivo, mas somente metaforicamente algo da intuição se torna tangível. Existiu o passado de construção da síntese, que é a espera, a duração do ato fotográfico; há o presente da fotografia, o objeto bidimensional que apresenta o singular; e jamais poderemos

afirmar que a fotografia que possuímos representa ou corresponde ou substitui o objeto que lhe deu origem, o que ela faz é metaforiza-lo, imagina-lo.

Existe algo fora da consciência que permite imaginar o mundo. A fotografia não oferece a realidade ou a essência das coisas. Não pode dizer nada sobre a verdade. Ela também faz parte do mundo que criamos pela linguagem para falar do mundo. No entanto, está distante dos conceitos e muito mais próxima das impressões intuitivas, as quais contribuem para o entendimento das coisas singulares através da criação de imagens pela linguagem metafórica.

Nessa capacidade de reunir síntese, singular e metáfora no mesmo instante visual, conforme observado nos seis exemplares de fotografia jornalística, a fotografia expressa o rastro intuitivo como elemento formador de sua estética.`

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se o jornalismo, enquanto forma de conhecimento, se cristaliza no singular, como afirma Genro Filho (2007, 2012), torna-se necessário saber como se pode conhecer as coisas singulares. Reconheço ao longo do trabalho que a intuição permite reconhecer o singular, diferentemente do intelecto, que o elabora. Por isso me interessei pelo intuitivo, tentando evidenciar sua presença ao observar as seis fotografias jornalísticas que compõem o corpus da pesquisa.

Foi preciso entender a existência do intuitivo na fotografia para compreender a relação estabelecida entre ele e o jornalismo. Portanto, iniciei a reflexão pelo modo como a fotografia opera o tempo, apresentando o instante e conciliando duas perspectivas temporais opostas: de continuidade e de descontinuidade. O instante não existe para Bergson, mas é a base da ideia de tempo em Bachelard. No bergsonismo, o passado continua no presente, que devém futuro, sem divisões estabelecidas. Na perspectiva bachelardiana, o temporal se define pela sucessão de instantes. A fotografia lida com essas duas perspectivas na medida em que é fruto de um ato que dura na forma da espera pelo momento a ser capturado e transformado em instante. Não resta dúvida de que posso ver o tempo numa sucessão de instantes. Bergson diria que isso é possível “(...) porque nossa consciência está aí. Ela volta a insuflar duração viva ao tempo ressecado que virou espaço” (BERGSON, 2006a, 71). No entanto, pela experiência e amplitude de consciência que fotografia proporciona, é possível compreender a existência de um tempo formado por sucessões de instantes.

Na concepção de “imagem-ato” (DUBOIS, 1993) coexistem o movimento e sua paralisação. Esse pedaço de espaço que é a imagem fotográfica foi algo movente. O risco de tomar o móvel pelo imóvel não foi corrido – Bergson alertou sobre ele (2011) –, mas se sabe que algo do que foi movente resiste. Só é possível acreditar na “sobrevivência dos vaga-lumes” (DIDI-HUBERMAN, 2011) quando tomamos o movimento deles como nosso, ou seja, no momento em que passamos a segui-los. Da mesma forma, acredito na sobrevivência da intuição pelo seu vestígio. Procurei demonstrar que ela pode ser “rastreada”, evidenciada na imagem fotográfica jornalística.

O rastro é a forma deixada pelo movimento em sua parada. A fotografia efetua essas interrupções breves no tempo e captura as coisas sob modos vestigiais. A intuição, que é movimento, deixa vestígios de sua existência, que são perceptíveis na forma da síntese, do singular e da metáfora. Quando olho para a imagem fotográfica jornalística avisto as

formas que a intuição deixa ao se ausentar – lembrando que tal imagem se caracteriza por sua tendência ao singular. Essa tríade de características permite imaginar a intuição em cada uma das seis fotografias que me escolheram, que “me olham” (DIDI-HUBERMAN, 1998).

O primeiro procedimento tomado para o encontro do rastro foi elaborar um conceito de intuição inspirado no método bergsoniano. A simples transposição da intuição metódica acabaria por afirmar que a fotografia e o jornalismo fazem filosofia. São formas de conhecimento totalmente distintas. Bergson coloca a intuição entre a inteligência e o instinto (2006a). A primeira é uma forma de conhecimento que se desenvolve à luz da consciência, enquanto os processos da segunda são inconscientes. Intuição é “consciência imediata” e “alargada” rumo ao inconsciente (BERGSON, 2005). A intuição metódica é desenvolvida como reconhecimento das diferenças de natureza em um misto de tendências que se desenvolvem no tempo e se estabelecem no espaço. Nessa elaboração de procedimentos, ela se aproxima da inteligência, embora sua base seja a da consciência imediata, de coincidência com o objeto. Se a intuição é consciência imediata, ela coincide com o movimento, que para Bergson é indiviso. Portanto, a intuição da duração não vê partes; é sintética. Ao coincidir com um objeto único, ela só pode trazer dele um aspecto singular. Essa singularidade corresponde a algo “novo”, por isso requisita rearranjos de palavras que a expressem. Para isso existe a metáfora. Redesenhei a intuição, num sentido processual: de como opera, de que conhecimento gera e de como expressa tal conhecimento. A partir disso foi feita a operacionalização do conceito – não ignoro outros caminhos possíveis, apenas escolhi esse para seguir.

Pinçar as características da intuição, na sequência dos subtítulos e na ordem que as imagens requisitaram, não bastou. Para compreender como encontrar o rastro intuitivo na imagem fotográfica jornalística se tornou necessário lapidar as categorias no contato com o empírico, com o sexteto de imagens. Precisei dar movimento a elas para compreender outros aspectos da síntese, do singular e da metáfora temporalmente, como passado, presente e futuro, respectivamente. Soulages, com seu conceito de “fotograficidade” (2010), contribuiu para que fosse dado movimento à ideia de síntese. Os recortes que operei nas fotografias evidenciaram o movimento de síntese intuitiva. Existe um percorrer a imagem, seguido da captura pelo recorte, que não se iguala, mas ajuda a imaginar como a intuição opera a síntese na fotografia. Sintetiza-se, no ato, a própria espera pelo instante fotográfico capturado. Além disso, a imagem fotográfica se expressa de forma sincrônica, que é possível

compreender como um modo visual de síntese, da visão de todos os elementos simultaneamente. A síntese, enquanto sincronia, é encontrada no mesmo “lugar” que o singular, o qual coincide com a própria bidimensionalidade da fotografia. Trabalhei a singularidade e a metáfora de forma semelhante, depois da experimentação dos recortes, a partir de como as próprias imagens fotográficas se apresentam. A visão de mundo nietzschiana contribui para dirimir qualquer postura ingênua que se possa ter diante da intuição, como, por exemplo a de acreditar que o intuitivo chega à verdade dos objetos, enquanto somente pode oferecer metáforas sobre eles.

Um dos fotógrafos que contribuiu para a suspeita da presença da intuição na fotografia foi Cartier-Bresson (s.d.). “Para Cartier-Bresson, fotografar consiste em captar um acontecimento característico de uma coisa, de um ser ou de uma situação, ou melhor, o acontecimento característico” (SOULAGES, 2010, 39). Quando me refiro à intuição na fotografia, não necessariamente acredito que ela resulte em uma forma ideal de apresentação. Soulages reconhece que, na “fábula” de Cartier-Bresson, “através da captação fotográfica da estrutura, pode-se apreender a essência de uma coisa” (SOULAGES, 2010, 41). Nietzsche torna todos que lidam com a intuição imunes à tal ingenuidade: jamais alcançamos a verdade ou a essência das coisas. O mundo que olho – contanto que não seja apenas a palavra, mas a vastidão de singularidades – muda constantemente. A sua “lei” é o movimento. O que seria “a essência” se esvai no próximo segundo. A metáfora é o mais próximo que posso chegar dos objetos.

No caminho trilhado, afirmo a presença da intuição por meio da visibilidade de seu rastro. Pela forma como a fotografia apresenta os vestígios, depois de feito o processo analítico, parece evidente que ela seja o próprio rastro que avisa sobre a pré-existência da intuição. Tudo isso fez com que fosse possível perceber que, assim como na metáfora, uma das vocações da fotografia é imaginar o mundo. Posso sugerir, portanto, um “isso foi imaginado”.

Nós, enquanto seres dotados de inteligência, criamos aparelhos que permitem imaginar o mundo, como a câmera fotográfica, o telescópio, o microscópio – e outros ópios. Eles expandem nossa consciência, alargam as fronteiras que cercam o conhecimento sobre o mundo. Existe algo além da percepção “crua”. Por isso vejo na fotografia uma forma diferenciada de apresentação do tempo. Ela imagina aquilo de que não sou consciente, revelando um “inconsciente ótico” (BENJAMIN, 1993). Assim, contribui para compreender a intuição no jornalismo.

Fotografia e o jornalismo como conhecemos hoje são filhos da mesma mãe: a modernidade. É como se tivessem uma afinidade “genética”. A fotografia já foi “espelho do real”. O jornalismo também. Se entendo que a fotografia metaforiza, imagina, e não “espelha o real”, espero o mesmo do jornalismo. Se a “crença” na objetividade jornalística foi corroborada pela correspondência fotográfica em relação à realidade, que assim seja para a metáfora tornada evidente através das fotos neste trabalho.

Por muitas vezes, diante das imagens, me perguntei o porquê dessa necessidade de verdade. Mais uma vez Nietzsche desvendou o mistério. A verdade é uma convenção. As convenções, as palavras, os conceitos são necessários para a vivência do mundo. Damos o primeiro passo rumo ao impulso de verdade quando “(...) é descoberta uma designação uniformemente válida e obrigatória das coisas, e a legislação da linguagem dá também as primeiras leis da verdade: pois surge aqui pela primeira vez o contraste entre verdade e mentira” (NIETZSCHE, 1983, 46). Aquilo que considero verdadeiro é uma uniformização aceita por convenção. Mas a uniformidade, a universalização de objetos singulares em conceitos, as palavras, tem origem na metáfora dos objetos singulares.

A fotografia captura uma singularidade de um acontecimento singular. O momento de feitura do corte no tempo é também um acontecimento, posto que realiza uma ruptura. A intuição também acontece, por ser disruptiva em relação ao fluxo racional, da linearidade, da diacronia. O que está no horizonte desses “rompimentos” é o próprio singular. É por ele que se estabelece a relação entre intuição, fotografia e jornalismo. A singularidade é característica do instante, do acontecimento e dos conhecimentos jornalístico e intuitivo.

Sugiro a intuição, como forma de alcance do singular que almeja o jornalismo. Isso porque ela permite a fluidez e o movimento necessários para “acompanhar” os acontecimentos, que trazem algo de “novo” em sua singularidade. Portanto, relacionei o intuitivo ao faro jornalístico. O faro é a articulação da capacidade do jornalista de agir, diante do mundo, intuitiva e inteligentemente a partir do que conhece sobre sua cultura profissional. “A faculdade da intuição realmente existe em cada um de nós, mas recoberta por funções mais úteis da vida” (BERGSON, 2005, 50). Por isso, flunar e não seguir o ritmo da necessidade. Além de flunar, para intuir é preciso estar diante das coisas, permitindo que exista uma relação de coincidência. Eis o que me permitiu supor que o rastro seria evidenciável na fotografia, porque ela coloca o sujeito diante dos objetos, na experiência.

Acredito que as categorias – síntese, singular e metáfora – aqui elaboradas para a reflexão do intuitivo na fotografia jornalística possam ser apropriadas de outras maneiras, de acordo com outros objetos a partir dos quais se queira ver um rastro de intuição. Através delas, com as devidas reformulações, olhando para outras formas da cultura seria possível encontrar vestígios do intuitivo.

O esforço de encontrar o intuitivo pela visibilidade de sua ausência “rastreada” me impele a fazer outras perguntas. Uma das que começo a refletir sobre é: o que rompe a espera no ato fotográfico? Prosseguiria seguramente com a hipótese intuitiva, caso não houvesse as marcas da inteligência e da experiência também visíveis na fotografia.

Outro caminho a explorar é o da intuição como método de conhecimento do jornalismo. O faro jornalístico é o mais próximo que consegui chegar de um modo específico e “ordenado” de conhecimento do singular pelo jornalismo. Mas tudo que foi dito apenas sugere uma forma de conhecer, sem que seja criada uma metodologia ou modos ordenados de se orientar diante dos objetos. Acredito que um método pensado a partir do intuitivo, em caminhos semelhantes ao de Bergson, possa garantir certo “rigor”, mas principalmente o respiro, a fluidez que o jornalismo precisa para garantir seu movimento, de fenômeno cultural, historicamente (in)determinado.

Por enquanto, o que posso dizer dessa experiência com o rastro intuitivo na fotografia jornalística é que ele estabelece a relação entre jornalismo e intuição pelo singular.

Referências bibliográficas

AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALBUQUERQUE, Afonso. A modernização autoritária do jornalismo brasileiro. **ALCEU**. V.10 - n.20 - p. 100 a 115 - jan./jun. 2010. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu20_Albuquerque.pdf. Acesso em: 18/05/2013

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

_____. **Intuição e intelecto na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Campinas/SP: Versus Editora, 2010.

BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: FotoGGráfica, 2007.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1984.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERGER, Christa; TAVARES, Frederico M.B. Tipologias do acontecimento jornalístico. In: BENETTI, Márcia; FONSECA, Virgínia Pradelina da Silveira (orgs.). **Jornalismo e acontecimento**: mapeamentos críticos. Florianópolis: Insular, 2010. p. 121-142.

BERGER, Jhon. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **Modernidade, pluralismo e crise de sentido: a orientação do homem moderno**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Duração e simultaneidade**: a propósito da teoria de Einstein. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

_____. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Wmf Matins fontes, 2010.

_____. **Memória e Vida**. Henri Bergson; textos escolhidos por Gilles Deleuze. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **O pensamento e movente**: ensaios e conferências. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

BUENO, T.; REINO, L. S. A. Onde Está o Gancho? A difícil tarefa de hierarquizar informações. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. **Anais do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**. Recife: 2012.

Disponível em:

<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2012/resumos/R32-0748-1.pdf> Acesso em 7/7/2012

BUITONI, Dulcilia. **Fotografia e jornalismo**: a informação pela imagem. Org.: Dulcilia Buitoni; Magaly Prado. São Paulo: Saraiva, 2011.

CALVINO, Italo. A palavra escrita e a não-escrita. In: **Usos e abusos da história oral**. FERREIRA, Marieta Moraes; AMADO, Janaína (orgs). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p.139-147

CARMO, I. P. S. X.; RIOS, J. R. A. C. A Representação Social do Jornalista nas Histórias em Quadrinhos de Tintin. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. **Anais do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da**

Comunicação. Caxias do Sul: 2010. Disponível em:

<http://www.intercom.org.br/sis/2010/resumos/R5-1390-1.pdf> Acesso em 7/7/2012

CARTIER-BRESSON, Henri. **O momento decisivo**. In: Bloch Comunicação, nº 6. Rio de Janeiro: Bloch Editores, s.d.. [19-25]
Disponível em: <http://ciadefoto.com.br/blog/wp-content/uploads/2010/03/Momento-Decisivo-Bresson.pdf> Acesso em: 30/9/2012

COELHO, Jonas Gonçalves (1998/1999), “Bergson: intuição e método intuitivo”. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, 21/22, 151-164. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v21-22n1/v22n1a12.pdf> Acesso em: 25/10/2012.

DELEUZE, Gilles. **A concepção da diferença em Bergson**. Les études bergsoniennes, vol. IV, 1956.

_____. **Bergson: 1859-1941**. São Paulo, Ed. 34, 1999.

_____. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver**: escritos sobre as artes do visível. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens pese a todo**: memória visual del Holocausto. Barcelona: Paidó, 2004.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed 38, 1998.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte/MG: Editora UFMG, 2011.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico – e outros ensaios**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

FEYERABEND, Paul. **Contra o método**: esboço de uma teoria anárquica da teoria do conhecimento. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

_____. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FORNAZARI, S. K. O bergsonismo de Gilles Deleuze.

Trans/Form/Ação. São Paulo: 27(2): 31-50, 2004.

FOUCAULT, Michel. O que são as luzes?. In: **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento.** Organização e seleção de textos, Manoel Barros de Motta. Tradução: Elisa Monteiro. Editora Forense Universitária Ltda.: Rio de Janeiro, 2000. [335-351]

FRANÇA, Vera Regina Veiga. **O acontecimento para além do acontecimento:** uma ferramenta heurística. In: FRANÇA, Vera Regina Veiga; OLIVEIRA, Luciana de (orgs.). **Acontecimentos: reverberações.** Belo Horizonte: Autêntica editora, 2012. p 39-51.

GENRO FILHO, Adelmo. **O segredo da pirâmide:** por uma teoria marxista do jornalismo. Florianópolis: Editora Insular, 2012.

_____. O segredo da pirâmide: para uma teoria marxista do jornalismo. In: AMARAL, Márcia Franz et al (org.). **Olhares sobre o jornalismo:** a contribuição de Adelmo Genro Filho. Santa Maria: Facos-UFSM, 2007.

IJUIM, J. K.; SARDINHA, A. C. Algumas meias verdades sobre a narrativa jornalística... e a busca por um jornalismo humanizado. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. **Anais do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Santos:** 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1135-2.pdf> Acesso em 7/7/2012

KAPUSCINSKI, R. **Los cinco sentidos del periodista** (estar, ver, oír, compartir, pensar). México: Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, Fundación Proa, FCE, 2003.

KOSSOI, Boris. **Os tempos da fotografia:** O efêmero e o perpétuo. Cotia: Ateliê editorial, 2007.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** São Paulo: Ateliê editorial, 2009.

LAGE, N. **A reportagem:** teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2011.

LISSOVSKY, Mauricio. **A máquina de esperar**: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LOBATO, E. **Instinto de repórter**. São Paulo: Publifolha, 2005.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Comunicação e jornalismo**: a saga dos cães perdidos. São Paulo: Hacker editores, 2000.

MEDITSCH, Eduardo. Jornalismo e construção social do acontecimento. In: BENETTI, Márcia; FONSECA, Virginia Pradelina da Silveira. **Jornalismo e acontecimento: maceramentos críticos**. Florianópolis: Insular, 2010. p.19–42

_____. Novas e velhas tendências: os dilemas do ensino de jornalismo na sociedade da informação. **Revista Brasileira do ensino de Jornalismo**. Brasília, v.1, n.1, p.41-62, abr./jul. 2007.

_____. O jornalismo é uma forma de conhecimento?. **Conferência feita nos Cursos da Arrábida de Verão**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1997.

NADOTTI, M. Introdução. In: KAPUSCINSKI, R. **Os cínicos não servem para este ofício** – conversas sobre o bom jornalismo. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2002. p.11-19

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Sobre verdade e mentira num sentido extra-moral. In: **Obras incompletas**. São Paulo: Armil Cultural, 1983. [p.43-52]

NOBLAT, Ricardo. **A arte de fazer um jornal diário**. São Paulo: Contexto, 2008. Disponível em:
<http://groups.google.com.br/group/digitalsource>. Acesso em: 13 de abril de 2013.

OLIVEIRA, Erivam Morais de; VICENTINI, Ari. **Fotojornalismo**: uma viagem do analógico ao digital. São Paulo: Cengage Learning, 2009.

PARK, Robert. A notícia como forma de conhecimento: um capítulo dentro da sociologia do conhecimento. In: BERGER, Christa;

MAROCCO, Beatriz. **A era glacial do jornalismo**: teorias sociais da imprensa. Vol.2. Porto Alegre: Sulina, 2008. p.51-70

PEUCER, Tobias. Os relatos jornalísticos. In: **Estudos em jornalismo e mídia**. Florianópolis: Vol.1 nº2, 2º semestre de 2004.

PONTES, Felipe Simão; SILVA, Gislene. **Acontecimento jornalístico e história**. In:

BENETTI, Márcia; FONSECA, Virgínia Pradelina da Silveira (orgs.). *Jornalismo e acontecimento: mapeamentos críticos*. Florianópolis: Insular, 2010. p.43-61.

PORTO, A. C. Cultura Jornalística: entre a objetividade e a intuição. **Conexões midiáticas: revista dos alunos do programa de pós-graduação da UFPB**. N. 3, João Pessoa: março, agosto 2010.

QUÉRÉ, Louis. **A dupla vida do acontecimento**: por um realismo pragmatista. In: FRANÇA, Vera Regina Veiga; OLIVEIRA, Luciana de (orgs.). *Acontecimentos: reverberações*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2012. p 21-38.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Ed. 39, 2009.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**: crônicas. ANTELO, Raúl (Org.). São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ROSSETTI, Regina. **A linguagem como mediação da intuição**.

Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Epistemologia da Comunicação”, do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007. . Disponível em:

http://www.compos.org.br/data/biblioteca_225.pdf Acesso em 7/7/2012

_____. **Movimento e totalidade em Bergson**: a essência imanente da realidade movente. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2004.

ROSA, Luiza Martin da. **10º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo** (SbpJor), 2012, Curitiba. *Faro jornalístico*: entre intuição, inteligência e cultural profissional. Curitiba: Comunicações livres, de 8 a 10 de novembro. Disponível em:

<http://soac.bce.unb.br/index.php/ENPJor/XENPJOR/paper/viewFile/1996/172> Acesso em: 13/4/2013

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

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Editora brasiliense, 1994.

_____. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?**. São Paulo: Paulus, 2007

SIQUEIRA, F. S. de. O Jornalismo Fala a Si Mesmo: padrões discursivos em livros sobre a prática da notícia e da reportagem. **Revista Anagramas**: Revista Interdisciplinar da Graduação. Ano 2 - Edição 2 – Dezembro de 2008/Fevereiro de 2009.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Editora Senac, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. **Estatuto e expressividade da fotografia**: um ensaio. Universidade Fernando Pessoa e Centro de Investigação Media & Jornalismo, 2011. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-estatuto-e-expressividade-da-fotografia.pdf> Acesso em: 25/10/2012

_____. **Fotojornalismo**: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto: 2002. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf> Acesso em: 25/10/2012.

_____. **Uma breve historia do jornalismo no ocidente**. In: SOUSA, Jorge Pedro et al (org.). Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2008

_____. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Editora Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

SPONHOLZ, Liriam. **Jornalismo conhecimento e objetividade**: para além dos espelhos e das construções. S.d.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo Vol.1**: porque as notícias são como são. Florianópolis: Insular, 2005a.

_____. **Teorias do Jornalismo Vol 2**. A tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional. Florianópolis: Insular, 2005b.

VAN DIJK, T. Notícias e conhecimento. **Estudos em Jornalismo e Mídia**. Universidade Federal de Santa Catarina: Vol.II N° 2 - 2° Semestre de 2005.

WOLF, M. **Teorias das comunicações de massa**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Fotografias:

DUGGLEBY, Luke. [Monges tailandeses]. 2012. Colorida. **REDUX**. Revista National Geographic Brasil, edição de Janeiro 2012

HOSSAINI, Massoud. [Menina chorando em Cabul]. 2012. Colorida. **France-Presse**. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1076978-foto-de-menina-chorando-em-cabul-ganha-pulitzer.shtml>

MERCIER, Patrik. [Toureiro pirata]. 2012. Colorida. **Ciudad de Arles**. Revista Piauí, n73, p 60-61.

PAULA, Marcos de. [Renasce o centro do Rio]. 2012. Colorida. **Agência Estado**. Jornal “O estado de S. Paulo”, edição impressa de 23/9/2012.

QUEIROZ, Tiago. [Cracolândia, tráfico solto]. 2011. Colorida. **Agência Estado**. <http://blogs.estadao.com.br/olhar-sobre-o-mundo/cracolandia-traffic-solto/>

SEM AUTOR. [Furacão Isaac]. 2012. Colorida. **AFP**. <http://noticias.terra.com.br/mundo/estados-unidos/eua-furacao-isaac-faz-dique-transbordar-na-louisiana,694d77519f7da310VgnCLD200000bbcecb0aRCRD.html>