



Revisitando o “instante decisivo”, uma abordagem da neuroestética¹.

Fernando L. FOGLIANO ²
Centro Universitário Senac
Denise C. F. de CAMARGO ³
Universidade do Vale do Itajaí

Resumo

O “instante decisivo”, visualidade difundida por Henri Cartier-Bresson, é definido com rigor pelo fotógrafo, marca profunda das inúmeras possibilidades técnicas e estéticas geradas pelo próprio “fotográfico”. Tão importante na historiografia fotográfica e, ao mesmo tempo, banalizado pelo senso comum, o “instante decisivo” é um programa visual que, pensado no contexto das atuais questões tratadas pelas neurociências, pode ter seu sentido ampliado. Esta é a proposta deste trabalho. Fazemos o retorno ao “instante decisivo” por meio das reflexões trazidas pelo crítico de arte Alberto Tassinari, no texto *O instante radiante*, sobre a fotografia de Bresson. Já o conceito de neuroestética nos faz ressaltar que o dispositivo fotográfico permite aos fotógrafos tornar externos seus pontos de vista mas, ao contrário do que se apregoa, esse não é um processo de captura e, sim, de projeção. Aponta para a experiência estética de um mundo que se sobrepõe sobre nós, projetores de imagens da contemporaneidade.

Palavras-chave

fotografia; cultura; neuroestética; linguagem; comunicação; análise da imagem

¹ Trabalho apresentado ao DT Comunicação Audiovisual – GP Fotografia – Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Fernando L. Fogliano é fotógrafo, físico, e artista multimídia, doutor e mestre em Comunicação e Semiótica (PUC–SP), especialista em Engenharia da Computação (Escola Politécnica–USP) e graduado em Física (Universidade Mackenzie). professor da graduação e pós-graduação em Fotografia no Centro Universitário Senac onde também é pesquisador e coordenador do Grupo de Pesquisa da Imagem Contemporânea (GPIC). Estão entre os temas de interesse de pesquisa: a fotografia como design; exploração das implicações estéticas, cognitivas e tecnológicas da relação entre imagem e interatividade em ambientes e mídias, tendo em vista o debate no campo do design da informação; pesquisa das novas estratégias de mediação na produção artística no contexto do design, da cultura, da informação. No campo da Arte e Tecnologia é artista do coletivo SCIArts. Recebeu o prêmio Sergio Motta 2005 com o trabalho *Atrator Poético*.

³ Denise C. F. de Camargo é fotógrafa, doutora em Artes (Unicamp), mestre em Ciências da Comunicação (ECA–USP), pós-graduada na Faculdade de Ciências da Informação (Universidade de Navarra, Espanha), e graduada em Jornalismo (ECA–USP). Tem experiência profissional em fotojornalismo. Foi editora de veículos especializados na difusão cultural da fotografia brasileira. Seus estudos e pesquisas se concentram em teoria e crítica fotográfica e imagem na tradição afro-brasileira. Recebeu o Prêmio JT de Jornalismo (1991). É pesquisadora do Grupo de Pesquisa da Imagem Contemporânea (GPIC). Foi docente da graduação e pós-graduação em Fotografia do Centro Universitário Senac e, atualmente, é docente-colaboradora da pós-graduação em Fotografia da Universidade do Vale do Itajaí. Desenvolve projetos curatoriais, editoriais e culturais, como curadora da Oju Cultural.



Em um belíssimo texto, publicado originalmente em 1994, pela Éditions de Minuit, Hervé Guibert, escritor, fotógrafo e amigo de Henri Cartier-Bresson, conta que visitavam, juntos, uma exposição de fotografias em uma cidade a cem quilômetros de Praga, na década de 1980.

Na sala lotada – esse era um acontecimento importante naquela cidade – ele percebeu que Bresson se agitava. A sua esquerda, estava um grupo de pessoas “magnificamente iluminadas por uma janela alta, um estreito espaço de luz, que desorganizavam, pela torção de seus pescoços virados a fim de examinar a abóbada da capela, a lógica da massa ocupada, ordenada [...]”. Foi para esse grupo que Cartier-Bresson conduziu seu olhar, “se mexeu até que a visão se estabilizasse, se definisse, se equilibrasse; de maneira muito brusca tirou o protetor de sua lente e, furtivamente, em dois ou três movimentos rápidos [...] tirou a foto”. Dois ou três disparos, não mais. E a foto estaria feita. “Foi então que vi algo de espantoso e inédito para mim em seu rosto (que conheço um pouco, que pude observar em diversas circunstâncias): a foto estava feita, mas Cartier-Bresson voltava-se uma última vez para o grupo como que para se assegurar de sua visão: vi então o olhar de uma condenação à morte, de um abandono após a condenação”. A ele não lhe interessava o grupo “mas uma relação de luz, uma anomalia geométrica aberta na massa humana”. Era um instante puramente luminoso, realizável apenas pela junção do momento à composição de linhas e formas.⁴

A descrição de Guibert demonstra a prática do algoritmo criado por Cartier-Bresson⁵ que foi, exaustivamente, tratado por diferentes autores ao longo do tempo. É Alberto Tassinari quem nos oferece um dos resumos mais lúcidos, do qual nos apropriamos⁶ aqui para brevemente situar o “instante decisivo”. Por meio de seu texto, *O instante radiante*⁷, podemos detalhar a formulação do “instante decisivo”, lembrando que, segundo o autor, “embora a expressão [...] tenha se tornado a divisa de sua obra, o instantâneo foi apenas o meio que Cartier-Bresson empregou para obter suas fotografias.”

⁴ O texto *O único rosto* integra a discussão proposta pelo capítulo *Plexo químico*, da dissertação de mestrado *Rito dígito: a fotografia sob o impacto da tecnologia digital* (Camargo, 2001: 14-15). Hervé Guibert compara o ato fotográfico de Cartier-Bresson ao seu, fundado no desejo pela temática, enquanto que, para Cartier-Bresson a fundamentação estaria em seu programa do “instante decisivo”.

⁵ Na nota 1 do referido ensaio Tassinari (2008:9) faz uma importante revisão bibliográfica sobre a expressão, cunhada pelo fotógrafo, para denominar seu programa de visualidade.

⁶ Todas as aspas neste trecho foram extraídas do ensaio em questão.

⁷ Publicado em **8 x Fotografia**, coletânea de ensaios que analisam imagens fotográficas, volume organizado por Lorenzo Mammì e Lília Moritz Schwarcz (2008: 9-33)



O marco teórico do “instante decisivo” estaria, segundo o autor, no “feliz cruzamento” entre acontecimentos similares e, independentes um dos outros, colocados pelo fotógrafo em um mesmo quadro. Tanto seu olhar de fotógrafo quanto o do observador, que entra nesse jogo/programa de maneira inconsciente, é que junta os momentos autônomos. Ocorre como em uma colagem – certamente herança do momento artístico e social no qual Cartier-Bresson produziu a inventividade de sua obra.

Seu instante é uma “centelha fotográfica” pautada pelo acaso objetivo comum ao surrealismo e, mediada pelo instrumento que utilizava. “A Leica prolongará seu olhar, será quase seu próprio olhar, porque ver era uma arte que ele já possuía.” O fotógrafo exacerbava, com isso, o “quase olhar” de sua câmera em uma produção intensa que vai dos anos 1930 e dura quase todos os cinquenta anos seguintes. Pouco do mundo parece ter escapado às lentes de Cartier-Bresson. Entretanto, ele não parece ter se preocupado com o que haveria de histórico em suas imagens. Com o domínio de uma estrutura formal sofisticada, não são os temas que se sobressaem em Cartier-Bresson, não são eles que estão no centro da interpretação. Como diz Guibert, a ele lhe interessava “uma relação de luz, uma anomalia geométrica aberta na massa humana”. É assim que compõe uma configuração espacial, em geral, de tons geométrico, construindo um espaço homogêneo e perspectivo, quase sempre uma perspectiva “maquinal”, isto é, do equipamento, central, que joga o observador para dentro do quadro. Que pretende fazer do observador também um fotógrafo, tornando objetiva e um pouco “universal” a sua subjetividade.

As decisões, que têm como ponto de partida, o “fotográfico”: formato escolhido, lente, regulagens da câmera, posicionamento do fotógrafo, escolha do repertório técnico-estético, visual-teórico, são todas escolhas anteriores ao seu clique e que, à moda dos momentos autônomos que ele “cola”, também se juntam, “magicamente”, quando se dá o ato fotográfico – aqui vamos compreender esta expressão, também bastante comum no jargão do “fotográfico”, como o momento em que o disparador é acionado.

Também a repetição de determinadas formas, como uma espécie de transferência/trânsito entre elementos gráficos muito similares. Tomados dos momentos independentes, mas unidos no mesmo quadro, deixam que o olho se encarregue de associá-los, juntá-los, também de uma forma inconsciente. Uma vez que, nem sempre, a experiência estética, a sensação estética que promovem, no conjunto da obra, pode ser definida, nomeada como tal. É que, nem sempre, temos consciência de estarmos diante de uma experiência estética, é disso que se trata, mas retomaremos isso logo adiante.



Nesse projeto, o “instante decisivo” de Cartier-Bresson contraria o pensamento habitual sobre as relações entre tempo e espaço, que fundamentam a própria fotografia. Isto é, ao compreender o instante como um intervalo, ele pode ser pensado, mas não experimentado, como se ele registrasse na fotografia dois instantes: “um instante por ela simbolizado, e diferente do instante em que a fotografia foi tirada. Esse instante interno, que necessita da técnica do instantâneo, mas não é ele mesmo o instante técnico do disparo fotográfico, é parte fundamental de uma linguagem que Cartier-Bresson formulou para a fotografia. Uma linguagem que não apenas se vale do instantâneo, mas que também o significa.” E, generoso, entrega todo esse “segredo” para quem olha a imagem para que compartilhe da mesma experiência estética que ele teve, por meio de determinadas “regras”.

Suas fotografias raramente são cortadas na ampliação. Tiradas sob o rigor do instante criado, recebem o mínimo de manipulação possível. Sempre em preto-e-branco, e sua gama de cinzas, “reproduzem com maior precisão as modulações de luz [...] propiciam um meio mais uniforme para o desenho das semelhanças”, em luzes naturais, sem o artificialismo dos flashes. Suas “regras” geram controle saudável, já que parece haver uma expectativa da humanidade para um uso “gramatical”, estruturante, que organiza, é fato, mas não impede a criação. Elas promovem “um sistema de hábitos seguro para o fotógrafo. São balizas que lhe permitem recortar rápido o mundo sem se inquietar com possibilidades demais”.

Consciência e livre arbítrio

Em 1983, na Universidade da Califórnia, Benjamin Libet estava interessado em estudar os atos da vontade e seus correlatos cerebrais. Para isso, o cientista desenhou um experimento simples. Fazendo uso de um aparelho de eletroencefalograma (EEG) ele poderia medir o tempo em que um participante desejasse, arbitrariamente, mover um dedo, e o instante em que o dedo se moveria. O experimento permitiria medir três instantes: o momento da atividade cerebral, quanto o participante desejasse elevar o dedo (Bw); o momento da atividade cerebral (Bl) para produzir a ação para elevar o dedo; e, finalmente, o momento em que o dedo, de fato, se elevaria (L). As leituras realizadas estavam de acordo com as expectativas. Esperava-se que o instante do desejo ocorresse primeiro, e que o desejo de elevar o dedo precedesse a atividade cerebral da ação motora para elevá-lo. Para sofisticar o experimento, Libet solicitou ao participante que observasse um ponto movendo-se em trajetória circular, numa tela. Como um



relógio, a trajetória era marcada com números que deveriam ser notados quando o pensamento para elevar o dedo ocorresse. Esta era uma engenhosa maneira de medir o momento em que o pensamento consciente para elevar o dedo ocorresse ao participante. Esperava-se que esta leitura coincidisse com o instante Bw. Surpreendentemente, Bw ocorreu mais de meio segundo antes que o participante estivesse consciente do seu desejo.

A interpretação mais óbvia que se pode dar a esse resultado experimental é que a vontade consciente não é livre. Ela depende de alguma ocorrência inconsciente no cérebro (Aleksander, 2005:129). O experimento de Libet coloca em crise a ideia do livre arbítrio. Não é difícil imaginar que o resultado desse experimento tenha causado muita controvérsia entre filósofos, neurocientistas e psicólogos. O próprio Libet não aceitou, nem as críticas, nem a conclusão, tendo mesmo considerado desenvolver outros que pudessem refutar seu experimento original (Blackmore, 2010:112).

As implicações do revelador experimento de Libet são, no mínimo, inquietantes. O pesquisador Daniel Wegner, que publicou *The illusion of conscious will*, conclui que crer que na consciência como causa para as ações é uma ilusão. Essa conclusão ainda é alvo contestações de muitos estudiosos. A ciência ainda não mapeou em profundidade como o inconsciente atua nos processos da tomada de decisão. Contudo sabe-se que muito do que acontece no cérebro humano esta fora da consciência.

Vemos árvores ondulado ao vento, mas não estamos conscientes da rápida atividade elétrica no córtex visual subjacente àquela percepção. Sentamos à frente do computador conscientemente e respondemos as mensagens, mas não temos consciência de como nossas mãos digitam as palavras ou de onde elas vêm. Conscientemente, lutamos para vencer o jogo de tênis de mesa, sem a menor atenção ao rápido controle visuo-motor que fazem os movimentos da raquete possíveis (Blackmore, 2010: 26).

A exposição constante a algum tipo de estímulo manifesta-se como comportamento aprendido depois de decorrido o tempo de aprendizagem. Esses comportamentos depois de aprendidos e internalizados no inconsciente manifestam-se de forma inconsciente. O exemplo emblemático desse tipo de situação é aquele se observa quando dirigimos um automóvel, ou agimos “instintivamente” ao freá-lo, abruptamente, diante de alguma ocorrência inesperada.

“Dirigir inconscientemente é um fenômeno que vividamente ilustra esse problema. Qualquer um que se tornou um motorista proficiente provavelmente já passou por



esta experiência peculiar. Quando dirigimos ao longo de um caminho familiar para o trabalho, ou escola, ou a casa de um amigo e durante o caminho começamos a pensar sobre outra coisa. Quando você se dá conta já chegou ao destino. Você sabe que deve ter dirigido por todo o caminho, mas não é capaz de lembrar como dirigiu até lá. Embora completamente inconsciente do processo ainda que completamente desperto (idem: 50).

É aceita pela comunidade científica a teoria do espaço global de trabalho, proposta primeiramente pelo psicólogo Bernard Baars, nos anos 1980. De acordo com esta teoria a funcionalidade do cérebro está organizada em torno de um espaço global de trabalho no qual apenas alguns itens a cada momento podem ser processados. Essa teoria apoia-se na metáfora do teatro. Poucos assuntos podem ser iluminados pela luz da atenção da consciência, em sua penumbra situam-se conteúdos para os quais tem-se menor consciência. Para além do palco existe uma audiência sentada no escuro, numerosos sistemas contextuais inconscientes que dão forma aos eventos que ocorrem no palco (idem: 54).

Assim, o que faz um evento consciente é aquele que estiver sendo processado no espaço global de trabalho e é transmitida para o resto do sistema (inconsciente). Quando você esta dirigindo conscientemente a informação a respeito dos sinais vermelhos é processada no espaço global de trabalho, sendo transmitida para o resto do cérebro. Isto a torna possível influenciar outros comportamentos como a fala e a memória. Quando o espaço de trabalho está preenchido com devaneios, as luzes e os carros são relegados para a penumbra e não são transmitidos” (idem: 55).

A câmera como projeção e a linguagem

Estas descobertas oriundas das neurociências nos levam a considerar o “instante decisivo” bressoniano de um novo ponto de vista, se abordado pelos conceitos da neuroestética. Ainda que coberto pela poética de sua construção, há um novo destino para onde podemos enviá-lo, já que se ultrapassará o campo da imagem fotográfica, uma vez sequestrado da atmosfera romântica que o envolveu ao longo do tempo.

É importante reconhecer a necessidade de estabelecer pontes conceituais entre os campos. Essa busca não deve ser confundida como mero exercício epistemológico, mas como um imperioso que emerge das demandas apresentadas pelas novas tecnologias que nos confrontam, de forma acelerada, com questões, concretas e conceituais, cada vez mais complexas e multimodais. O fato de estarmos nos defrontando com essas



questões é um importante sintoma de que mudanças paradigmáticas estão no horizonte dos eventos.

Diante da questão colocada pela ilusão do livre arbítrio podemos nos formular a seguinte questão: se o fotógrafo aperta o obturador inconscientemente, qual o papel da câmera fotográfica? Podemos respondê-la considerando que, primeiramente, embora inconsciente, há uma intenção por trás do disparo, o ato fotográfico. Em segundo lugar, que a ação inconsciente decorreu do evento externo dentro do campo visual do fotógrafo. A informação visual processada no cérebro reverberou por outros conteúdos relacionados a condicionamentos técnicos e culturais que terminaram por deflagrar o acionamento do obturador. Ação da qual o fotógrafo somente se aperceberá meio segundo depois da imagem ter sido registrada.

O “instante decisivo” não ocorre mesmo no instante temporal. Ele se dá no momento em que a imagem se apruma. A pergunta que se faz é: o que exatamente estou fotografando no momento do clique, se a consciência “bate” só depois que eu fotografei. Dessa maneira, não é o mundo que se impõe sobre nós, fotógrafos, mas nós que nos impomos sobre o mundo. E a construção não se dá pela verossimilhança, mas pelo intersubjetivo das situações devolvidas para o grupo social em forma de imagem. A câmera, sozinha, não valida esse processo.

A câmera fotográfica é um dispositivo pelo qual fotógrafos tornam externos pontos de vista. Assim sendo, podemos considerar a função da câmera em um sentido oposto àquele normalmente a ela atribuído. O aparato não é um instrumento de captura, mas, ao contrário, de projeção de ideias e conceitos com o qual o fotógrafo expressa seus pontos de vista, sua subjetividade. A informação, organizada pela objetiva e memorizada pelos componentes da câmera, advém do real mas não é a realidade. Esta informação contém um padrão que coincide com aquilo de que o fotógrafo necessita para expressar sua perspectiva da realidade.

A câmera, como ferramenta de projeção da subjetividade pode ser considerada, então, como um aparato linguístico, da mesma forma que um lápis ou um cinzel. Diante desse conceito podemos considerá-la dentro do campo das teorias da linguagem. Daí os novos entendimentos, sentidos, contextos e edições com os quais a imagem fotográfica recria toda uma cultura visual.

A linguagem é o elemento propulsor da cultura humana e, nesse contexto, desloca a biologia do eixo da evolução instalando-a ali. Cultura e evolução são inseparáveis e a linguagem é o elo de conexão entre esses dois domínios de nossa existência (Fogliano e



Camargo, 2010). O caminho para a articulação e coerência do grupo social e a própria noção de realidade tem origem na linguagem. Todos os aspectos da experiência de mundo são moldados por processos culturais, teorias e sistemas conceituais são, inerentemente, culturais.

Depois da “invenção” da linguagem natural, a cultura vem dando oportunidade ao surgimento de uma diversidade de linguagens. A complexidade, a variabilidade e o número crescente de novas linguagens talvez sejam o aspecto mais emblemático da inventividade que caracteriza a cultura humana.

Experiência, linguagem e consciência emergem da fervilhante atividade dos neurônios e dão forma à realidade, produzem nossa individualidade, os grupos sociais e a todas manifestações concretas e conceituais da cultura, todas elas transmissíveis sob a forma de narrativas.

As narrativas constituem o caminho natural para a representação da realidade. Para Hayden (1981:1) levantar a questão da natureza da narrativa é convidar para a reflexão sobre a verdadeira natureza da cultura e, possivelmente, da própria humanidade. Narrar constitui um impulso natural, é algo inevitável contar como as coisas realmente aconteceram. A narrativa pode ser considerada uma solução para o problema geral para a espécie humana de poder transmitir o conhecimento, de colocar a experiência humana numa forma assimilável de estruturas de significado.

Boyd (2009) traz interessantes contribuições para esta reflexão quando situa a arte no cenário evolutivo, onde também desempenham papel relevante as ciências cognitivas. Para o autor, o entendimento darwiniano sobre a natureza humana começou por reformular várias disciplinas do conhecimento como: psicologia, antropologia, filosofia, economia, história, estudos políticos, lei e religião. Nesse rol pode-se incluir a arte e a mente humana.

A fotografia, como toda forma de expressão, pode ser considerada um comportamento, um jogo estratégico projetado para engajar a atenção humana por meio de seu apelo a nossa preferência para padrões regulares de informação de inferência muito ricos (idem: 85). É importante sublinhar que a atenção é um dos aspectos da consciência e que, neste sentido, podemos considerar que o jogo a que se refere Boyd é, em última instância, uma estratégia para provocar experiências conscientes e, portanto, capazes de transformar nossa compreensão da realidade. Esse jogo se dá num contexto complexo para permitir que mentes socialmente desenvolvidas, especialmente, mentes humanas,



possam acessar maiores redes de módulos de conhecimento abstrato, ou utilizar ferramentas (concretas ou teóricas).

Este acesso habilita o enfrentamento de novos contextos, a avaliação da informação e a produção de inferências e cenários para a tomada de decisão. Esse processo se dá aparatado por sistemas emocionais, conforme descreve Damásio (1996) em seu livro *O erro de Descartes*. A consciência é o agente articulador das experiências sensoriais e articuladora do pensamento e da memória. Esta também possui uma história evolutiva na qual a emergência da linguagem protagoniza um papel decisivo. Nesse processo evolutivo, o mais complexo não suplanta o mais simples, mas o integra de novas maneiras criando novos contextos, ou níveis de complexidade, que propiciam o desenvolvimento de novas funções (idem: 48).

O prazer originado nas experiências artísticas, considerado sob o ponto de vista da subjetividade, tem também na emoção um aspecto chave da experiência consciente. Nesse contexto, linguagem e experiência estão profundamente interligadas. A questão da experiência concreta do indivíduo, no seu ambiente, constitui a base por meio da qual ele compartilha e troca, com seus pares, por meio das linguagens, as experiências subjetivas.

Conclusão

É possível depreender, a partir dessas ideias, que o inconsciente manifesta-se a todo o instante em nossas ações e tomadas de decisão, e que alguns conteúdos do inconsciente advém de experiências conscientes prévias, desenvolvidas em processos de aprendizado ou adaptação a condições ambientais.

A filosofia contemporânea considera a consciência como um processo emergente das experiências conscientes, e que alguns conteúdos inconscientes podem ser considerados como tendo sua origem nas experiências conscientes.

A experiência consciente do “instante decisivo” em Cartier-Bresson nos leva a pensar que, ainda que ele tivesse seu acaso totalmente programado, sua consciência do processo é ilusória. É no não-pensado e, sim, experimentado que se dá o ato fotográfico e, em consequência, a experiência estética tanto do fotógrafo, quanto do observador. Se alinhadas, ainda melhor e mais intensa.

O programa de visualidade do instante decisivo, faz que o evento consciente (regras e controle) atue, seja processado, para o inconsciente óptico de uma câmera, que não é extensão do olho, como costumeiramente nos dizem os jargões do “fotográfico, mas do



cérebro de Cartier-Bresson. Um inconsciente que se manifesta a todo o instante na sua ação de fotografar e tomar decisões.

Cartier-Bresson projetou sua visão de mundo. Sua narrativa visual nos permite saber o que ele estava pensando, mas na experiência do instante que ronda o “instante decisivo” o disparo, em si, é uma ação inconsciente. Daí, supõe-se, seu “olhar de abandono após a condenação”. O conceito de neuroestética nos explica esse tempo-espaço que não pertence somente ao consciente, e que conecta o fotógrafo ao momento em que a fotografia passa para os domínios do observador.

Também por isso, em Cartier-Bresson, o observador “fotografa” na mediação dos instantes que o fotógrafo projeta. Para o fotógrafo o ato, o disparo, apesar de inconsciente, é intencional. Para o observador, não – experiência estética pura e mediada. Já que toda a consciência vem de um repertório anterior.

Os avanços científicos, principalmente, aqueles oriundos das neurociências, e agora da neuroestética, estão no centro daquilo que Bryson (2003:19) considera a nova arena do desenvolvimento cultural: “a interface neural”. As novas perspectivas proporcionadas por eles permitem-nos considerar os produtos da arte como capazes de acessar, diretamente, a atividade interna do cérebro com o potencial de criar novas configurações de imagem, espaço e tempo, de forjar novos caminhos no nexo mente/mundo.

Com este trabalho, estamos discutindo uma questão epistemológica, que integra áreas até, então, estudadas de modo estanque. Reconhecemos possibilidades e limitações metodológicas inerentes às ciências e às humanidades, sem que isso, necessariamente, as reduza a um denominador comum. Ao contrário, as diferenças entre pontos de vista e métodos deve ser celebrada como um importante aspecto da diversidade de alternativas na busca pelo conhecimento. Celebra-se, portanto, sua irredutibilidade (Massey 2009: 22).

A experiência da realidade decorre de construtos sociais intersubjetivos e pode ser considerada diante do ponto de vista de que ela surge do acionamento coletivo de sinapses neuronais, dos sistemas sensoriais e da consciência, colocando no centro de nossa existência não o significante, mas padrões neuronais e a ação no meio ambiente.



Referências bibliográficas

- ALEKSANDER, Igor. **The world in my mind, my mind in the world: key mechanisms of consciousness in people, animals and machines.** Exeter: Imprint Academic, 2005.
- ATAPP, Henry P. **Mind Matter and Quantum mechanics.** New York: Springer Verlag Heidelberg, 1993.
- BERGER, Peter L. e Luckmann, Thomas. **A construção social da realidade.** Lisboa: Dinalivro, 2004.
- BLACKMORE, Susan. **Consciousness: A brief insight.** New York: Sterling Publishing Co., Inc., 2010.
- BOYD, Brian. **On the origin of stories: Evolution, cognition and fiction.** Cambridge: The belknap Press of Harvard University Press, 2009.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *The decisive moment.* In: **The mind's eye.** Nova York: Aperture, 1999.
- CLAIR, Jean. *Kairos: la notion du moment opportun dans l'oeuvre de Cartier-Bresson,* in **De qui s'agit-il?** Paris: Gallimard, 2003.
- DAMÁSIO, António R. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- FELDMANN, Jerome A. **From molecule to metaphor: A neural theory of language.** Cambridge: MIT Press, 2006.
- FOGLIANO, Fernando e Camargo, Denise. *Linguagem e materialidade na experiência fotográfica.* Texto apresentado no núcleo de fotografia no **XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação,** Caxias do Sul - RS, 2 a 6 de setembro de 2010.
- _____, Fernando. **Imagem e ciência sob uma perspectiva da Complexidade.** Tese de doutoramento apresentada no Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), 2002.
- GIBBS, Raymond W. Jr. **Embodiment and cognitive science.** Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- GOMBRICH, E. H. *Concerning 'The Science of Art': Commentary on Ramachandran and Hirstein* in **Journal of Consciousness Studies,** vol. 7, no. 8/9, p.17, 2000.
- GUIBERT, Hervé. *O único rosto.* Folha de S.Paulo, 23/10/1987.
- JOHNSON, Mark. **The meaning of the body: aesthetics of human understanding.** Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- LAKOFF, George e Mark Johnson. **Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought.** New York: Basic Books, 1999.
- MASSEY, Irving. **The neural Imagination: aesthetic and neuroscientific approaches to the arts.** Austin: University of Texas Press, 2009.



NEIDICH, Warren. **Blow-Up: photography, cinema and the brain**. New York: Distributed Art Publishers, Inc., 2003.

ONIAN, John. **Heuroarthistory: from Aristotle and Pliney to Baxandall and Zeki**. New Haven: Yale University Press, 2007.

RAMACHANDRAN, V.S. and Hirstein, William. *The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience* in **Journal of Consciousness Studies**, 6 6-7, pp. 15-51, 1999.

_____, V.S. and Hubbard, E.M. *The Phenomenology of Synaesthesia* in **Journal of Consciousness Studies** 10 (8):49-57, 2003.

TASSINARI, Alberto. *O instante radiante*. In: MAMMI, Lorenzo e SCHWARCZ, Lilia Moritz. **8 x Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.15-33).

WHITE, Hayden. *The value of narrative in the representation of reality* in **On narrative**. W. J. T. Mitchell (editor). Chicago: The University of Chicago Press, 1981.