

Fig 1

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes

Camila Reginaldo Johansen Longo

Entre a imagem e o ser:
abordagem multiespécie como crítica a espaços museológicos

São Paulo
2025

Camila Reginaldo Johansen Longo

Entre a imagem e o ser:
abordagem multiespécie como crítica a espaços museológicos

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), a fim de concluir o curso de Licenciatura em Artes Visuais.

Orientadora: Prof. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli
Coorientador: Drnd. Caio Netto dos Santos

São Paulo
2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

L856e Longo, Camila Reginaldo Johansen, 2002-
E a imagem e o ser : abordagem multiespécie como crítica a espaços museológicos / Camila Reginaldo Johansen Longo. – São Paulo, 2025.
97 f. : il. color.

Nome artístico da autora: Camila Longo.
Orientadora: Prof.ª Dr.ª Rita Luciana Berti Bredariolli.
Coorientador: Me. Caio Netto dos Santos.
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Arte. 2. Arte na educação. 3. Museus de arte. 4. Imagens. 5. Ecologia humana. I. Bredariolli, Rita Luciana Berti. II. Santos, Caio Netto dos. III. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. IV. Título.

CDD 708

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

Camila Reginaldo Johansen Longo

Entre a imagem e o ser:
abordagem multiespécie como crítica a espaços museológicos

Trabalho de conclusão de curso aprovado em 14 de novembro de 2025, no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como requisito para a obtenção do grau de Licenciada em Artes Visuais.

Banca examinadora:

_____

Prof. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli

_____

Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior

_____

Prof. Dra. Paula Braga

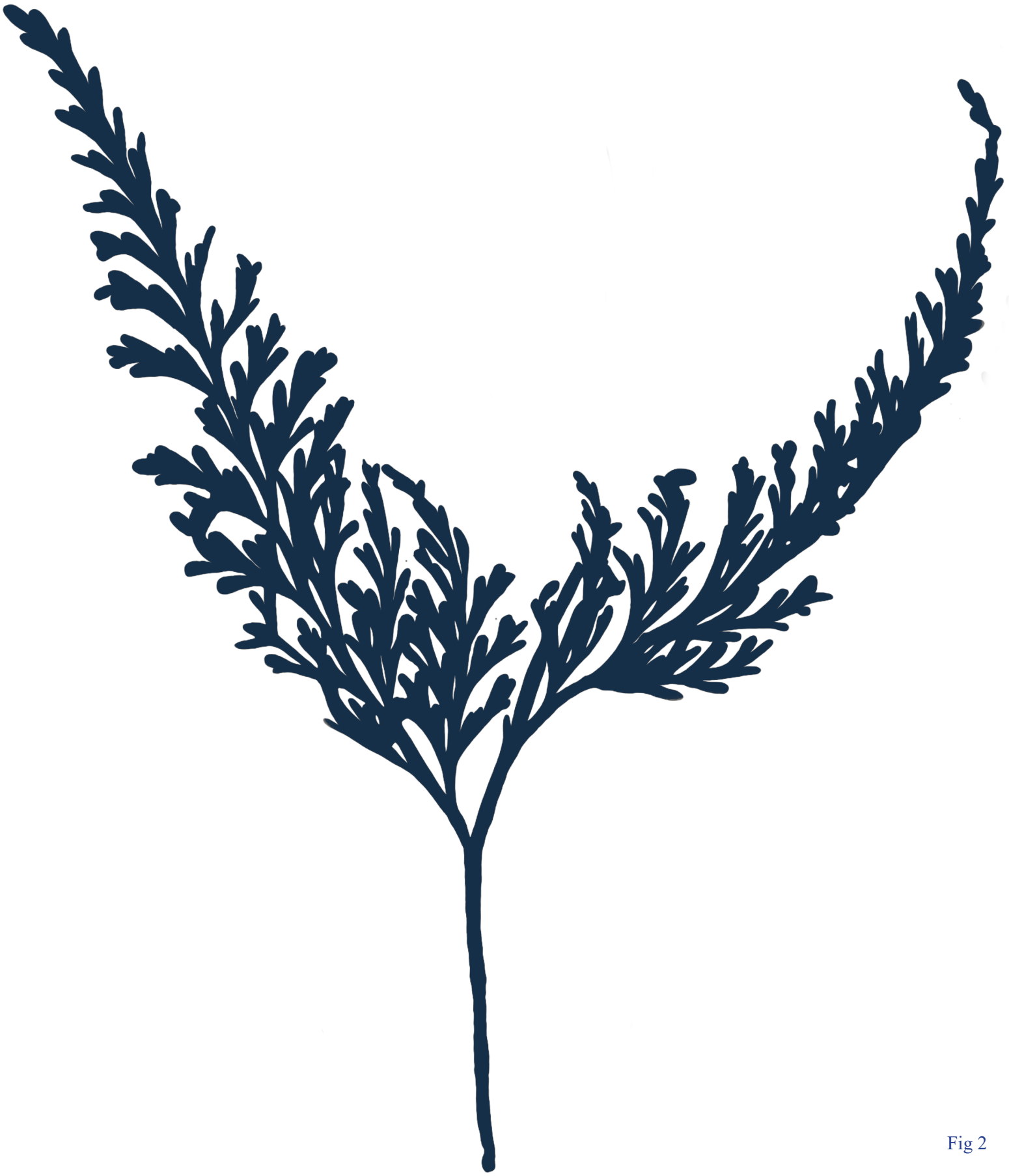


Fig 2

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Prof. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli pelas conversas, ao Doutorando Caio Netto dos Santos pelas trocas e ao Mestrando Henrique Mendes Zadoroguoi pela leitura deste texto e carinho.

Muito obrigada ao Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior pela leitura atenciosa e comentários que motivam, e por, junto da Prof. Dra. Paula Braga, aceitarem meu convite de participação na banca examinadora deste trabalho.

Também sou grata aos meus pais, Jorge e Esdras, por me apoiarem e ensinarem a ver o mundo, e a Carol e Vinicius por todo incentivo e amor durante a minha formação.

Obrigada aos meus amigos do Instituto de Artes da Unesp, pelos dias juntos, pelas conversando no ateliê, trocas, bares e projetos.

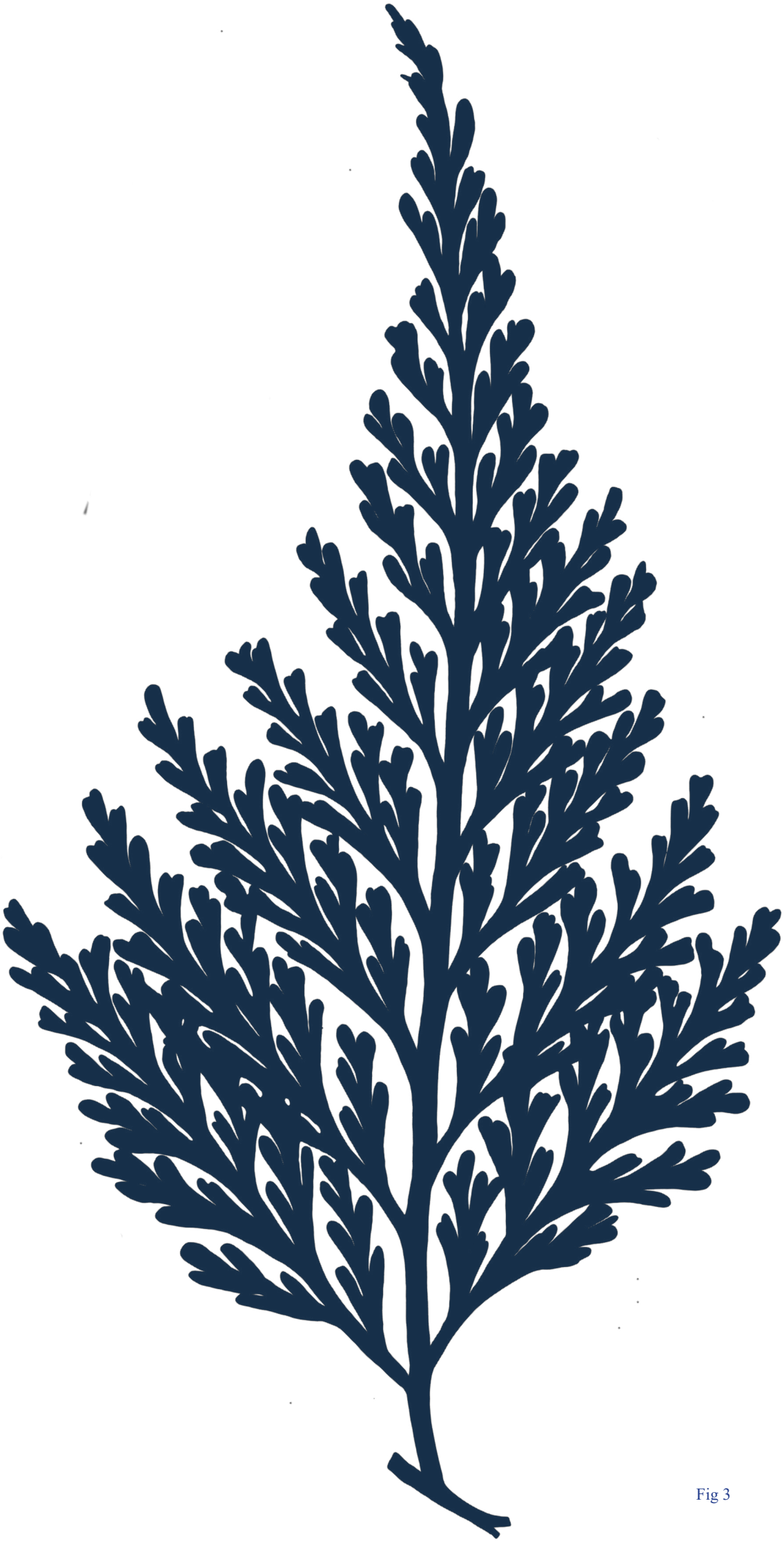


Fig 3

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso busca apresentar uma breve reflexão sobre a imagem como formadora da concepção antropocêntrica de conhecimento em espaços museológicos, bem como esses saberes estruturam a corporeidade e a relação entre corpos e seus entornos. É articulado através da arte e da filosofia, a formação epistemológica através das várias possíveis imagens, que são apresentadas neste trabalho, e seus espalhamentos no mundo ocidental, sob uma lente multiespécie, trazendo para as discussões conceitos da formação de classe e da necropolítica, pensando especificamente no contexto urbano brasileiro. Para este TCC, compreende-se o espaço expositivo como ambiente educacional e replicador das estruturas de conhecimento e imagens ocidentais, portanto essa discussão irá procurar pensar a arte e educação nestes espaços e as relações do ensino tradicional com a imagem e o antropoceno. O objetivo é explicitar e estudar as tensões formadas na relação de imagens e espaços artísticos e expositivos com espécies companheiras e corpos dissidentes. Observando o papel social e formador dos museus e das artes visuais, da ciência e da filosofia, na perpetuação de concepções antropocêntricas, que perpassam também pela construção do "outro" (raça, gênero e espécies). Para a análise, será tomado como ponto de partida a relação entre humanos e espécies companheiras na cidade como forma de pensar sobre as relações de poder que se instalam com o antropoceno e regem a existência no mundo e as visualidades.

Palavras-chave: corporeidade; conhecimento; multiespécie; museu; imagens.

ABSTRACT

Thiswork seeks to present a brief reflection on the image as a formative element of the anthropocentric conception of knowledge in museum spaces, as well as how this knowledge structures corporeality and the relationship between bodies and their surroundings. It articulates epistemological formation through art and philosophy, through the various possible images presented in this work, and their dissemination in the Western world, through a multispecies lens, bringing concepts of class formation and necropolitics to the discussion, specifically considering the Brazilian urban context. For this final project, the exhibition space is understood as an educational environment and a replicator of Western knowledge structures and images. Therefore, this discussion will seek to consider art and education in these spaces and the relationship of traditional teaching with the image and the Anthropocene. The objective is to clarify and study the tensions formed in the relationship of images and artistic and exhibition spaces with companion species and dissident bodies. Observing the social and formative role of museums and visual arts, science, and philosophy in perpetuating anthropocentric conceptions, which also permeate the construction of the "other" (race, gender, and species). The analysis will take as a starting point the relationship between humans and companion species in the city as a way to reflect on the power relations that emerge with the Anthropocene and govern existence in the world and visualities.

Key words: corporeality; knowledge; multispecies; museum; image.

SUMARIO

1. Introdução 14

2. Fazer arte com borboletas e cigarras 19

3. Fotografar corpos 38

4. Nos Museus 59

5. Constante resgate de brechas, considerações finais 78

Referências 85

Credito de Imagens 88



Fig 4

1. Introdução

O azul que banha este trabalho surge das primeiras produções artísticas que desenvolvi na graduação, cianotipias. Em um momento de mudança de bairro bastante conturbado, pude através das cianotipias conhecer as novas ruas por onde passava, envolvia os papeis na solução química e perseguia a luz do sol pelos caminhos além do portão. Nestas ocasiões, e no decorrer da graduação, passei a compreender a educação dentro da experiência estética com o entorno, no gesto, na evaporação do corpo com o mundo. O processo da cianotipia coloca o corpo em um estado de participação com outros corpos, com o material e com a imagem, o calor que envolve a pele depois de caminhadas no sol é indissociável da luz que atinge a superfície fotossensível, ambos acalentados posteriormente pela água que desperta o azul intenso vagarosamente com a lavagem do papel, antes acinzentado pela camada ocre dos químicos. Esse processo imprime, em imagem, todo esse conjunto de movimentos e corpos.

A experiência estética com o mundo é mediada pela criação inesgotável de imagens materiais e da percepção, o que será apresentado neste trabalho. Esta pesquisa se propõe a analisar e desenvolver a ideia de corporeidade[1], expandindo-a para além das relações corpo-espaço-afeto, trazendo noções inter-corpóreas e inter-espécies, bem como desponta, dessas

1 A corporeidade é compreendida como a maneira em que o corpo desponta no mundo a partir da relação de si com o entorno, onde a própria percepção (a partir do gesto e da tradução dos sentidos pelos órgãos perceptivos) recai sobre o corpo assim como a economia, a política, a visão social, as tecnologias, as relações afetivas e a arquitetura.

relações, uma possibilidade de educação, em uma perspectiva multiespécie, que rompa com o antropocentrismo institucionalizado. Além disso, outro objetivo desta pesquisa tem sido entender se e como o espaço de ensino pode ser expandido, na tentativa de englobar o que chamarei de brechas contra-capitalistas em si.

O ambiente museológico, guarda uma herança imagética material que perpetua modelos ocidentais e antropocêntricos de conhecimento que disciplinam a concepção humana do entorno e sobre si próprio, colocando o indivíduo em uma posição de propriedade e controle de soberanias culturais e burguesas. Nessa realidade, o ensino da arte e as escolhas curatoriais são condicionados por uma sequência de sobreposições de poder a exercer um papel de replicador das violências sistematizadas na construção da razão ocidental, por essa razão esse trabalho não pretende apresentar uma solução para a arte educação, mas sim contribuir para este campo, levantando a discussão multiespécie. Assim, é possível que a percepção humana seja guiada por lentes antropocêntricas a perceber a imagem material e a arte a partir das concepções da supremacia especista, da raça e do gênero, aplicando uma fundamentação biológica acima da livre fruição do corpo no espaço. A própria associação entre a natureza humana e processo de ensino ou o desejo por conhecimento já é uma destas lentes, que culmina na dissociação do corpo e da mente na filosofia moderna, e por consequência no pensamento intelectual humano e branco.

No primeiro capítulo, será questionada a concepção de posse estabelecida com o entorno, como um conjunto de objetos de estudo a serem conhecidos e compreendidos, produzidos e aproveitados por humanos, o que limita a existência, e as possibilidades de aprendizagem, a mera noção de que estamos fazendo isso por existirmos para conhecer e o entorno existir para ser conhecido; a produção e recepção do entorno se configura em uma relação de posse para a razão. O condicionamento a possuir o mundo, e uns aos outros, por uma lógica de construção social e estatal pautada no capital (Engels, 2023) limita-nos[2] conhecer apenas aquilo que é controlável pelas lentes do saber humano. Isso parte da ideia, colocada por esses mecanismos, de que mente e corpo são separados e o corpo segue comandos da mente, o conhecer e o pensar são apresentados como pontos de diferenciação entre seres humanos e outros seres; portanto, a inexistência desses dois fatores fica entendido como “instinto”, que por residir, nessa lógica, na ausência do raciocínio é um estado de selvageria, que remonta

2 Com este pronome átono, é claro que não me refiro a todos os humanos da Terra, falo de uma realidade atravessada pelo capitalismo e moldada a partir dela, segregada de outras experiências de vida humana dissidentes, assim como no restante deste TCC.

uma inferioridade e primitivismo específico, conceito apropriado também para a justificativa pela ciência de humanos mais ou menos primitivos.

A contemporaneidade antropocêntrica está diretamente relacionada com o status do conhecimento, do pensar, afinal o "estudo", dentro das instituições habilitadas e na condição limitante explicitada acima, para ensinar é um direito historicamente recente (e ainda não assegurado para todos). A dicotomia então criada entre mente e corpo distancia o ser humano da ocupação espacial através de seus sentidos perceptivos, e, como consequência, das possibilidades da imagem.

No segundo capítulo, discuto a possibilidade do conhecimento estar ligado às imagens a partir de seus usos nas ciências, na filosofia e nas artes, o que constrói a concepção espacial por recursos imagéticos, maquinários e arquitetônicos (por exemplo, através de descrições de lugares e espécies, perspectivas, prédios expositivos) e portanto, ao controle espaço-temporal dos corpos. Para este trabalho, a partir desse capítulo, a imagem da razão e a percepção do corpo se confundem, também em uma tentativa crítica à cisão corpo e mente, onde tanto o gesto quanto a materialização do mesmo dizem respeito à formulações humanas de imagem. Agora os corpos emergem em um espaço-tempo totalmente colapsado – uma vez que este foi apropriado, atravessado e remodelado pela globalização e neoliberalismo, instâncias que buscam dissolver estes dois conceitos (espaço e tempo) ao máximo em uma esperança de alcance da modernidade plena e apagamento de rastros de memória e passado, com isso o reconhecimento dos sujeitos sobre si mesmos está atrelado ao papel que essas soberanias ascendem sobre ele.

O homem, como espécie absoluta, pode ser criado a partir elaboração histórica de imagens materiais que, ora centralizam a posição humana frente à natureza, ora documentam as faunas e floras sob forma de paisagem (ambas submetidas à cânones espaciais que acompanham as mudança epistêmicas de cada época). Assim, o antropocentrismo enquanto teoria recente, talvez seja uma herança dessas imagens que "constrõem" o mundo pela lente barroca europeia durante o período colonial, que também se relacionou e relaciona à arte e à filosofia ocidental, onde agiria no desenvolvimento da corporeidade contemporânea, da percepção de si mesmo e de outros humanos e corpos não humanos, e em qual papel cada um destes irá exercer na organização social em que está inserido. A percepção enquanto fruto do corpo e a imagem enquanto fruto da razão desencadeia uma ação no mundo que molda este espaço através do gesto e da razão, da soma de gestos de pessoas e seres e de imagens humanas, em uma colagem. Nesta pesquisa compreende-se que o processo de aprendizagem está ligado às mudanças fisiológicas que podem ocorrer no ser e em suas capacidades per-

ceptivas bem como em seu entorno, em uma relação de mutualismo entre ser e mundo, para além das imagens sistematizadas.

O terceiro capítulo considera essas produções do corpo, somadas ao conceito de acúmulo de imagens (proporcionado por uma realidade maquínica) que será abordado no segundo capítulo, como possibilidade de brecha para a troca com o mundo, em uma possível abordagem pedagógica. É relevante ressaltar que, nessa possibilidade educacional das brechas que penso neste trabalho, a aprendizagem precisa ser considerada como algo não humano, que não se dá na relação estética com a natureza, pois isso seria novamente separar humano e natureza com uma perspectiva bastante romantica sobre a natureza, mas sim uma outra coisa sem forma certa que se dá na relação corpo e mundo, e que em uma discussão em palavras humanas e em português chamarei de "possibilidade educacional". Essa perspectiva da criação de brechas compreende que a arte e a educação idealizadas podem acontecer desencontradas do antropocentrismo em pequenos lapsos espaço-temporais, os quais são fechados pela pressão institucional da própria arte e da educação, mas a incessante abertura dessas brechas cria tensões no processo de fechamento delas, na relação com as instituições.

Por esse motivo, as imagens presentes neste trabalho são desenhos de observação ou desenhos de fotos, buscando encontrar na multiplicação das imagens e dos gestos espaços para a existência. Pensando na tradução de imagens do meu corpo para imagens materiais, desenhos, como prática investigativa do corpo. A fim de criar cada vez mais sobreposições, o outro (outro corpo, outro espaço, outro objeto observado, o outro que eu entro em contato e registro) percorre dois caminhos até essas páginas, o primeiro sendo transformado em imagem pelos meus sentidos e posteriormente pelo meu gesto, e materializado em linha gráfica, o segundo também começa sendo percebido pelo meu corpo, depois capturado em fotografia, para então ser reinterpretado pelos sentidos e depois se tornar desenho. Ainda assim, para fins estruturais, as fotografias originais poderão ser encontradas no fim de cada capitulo.

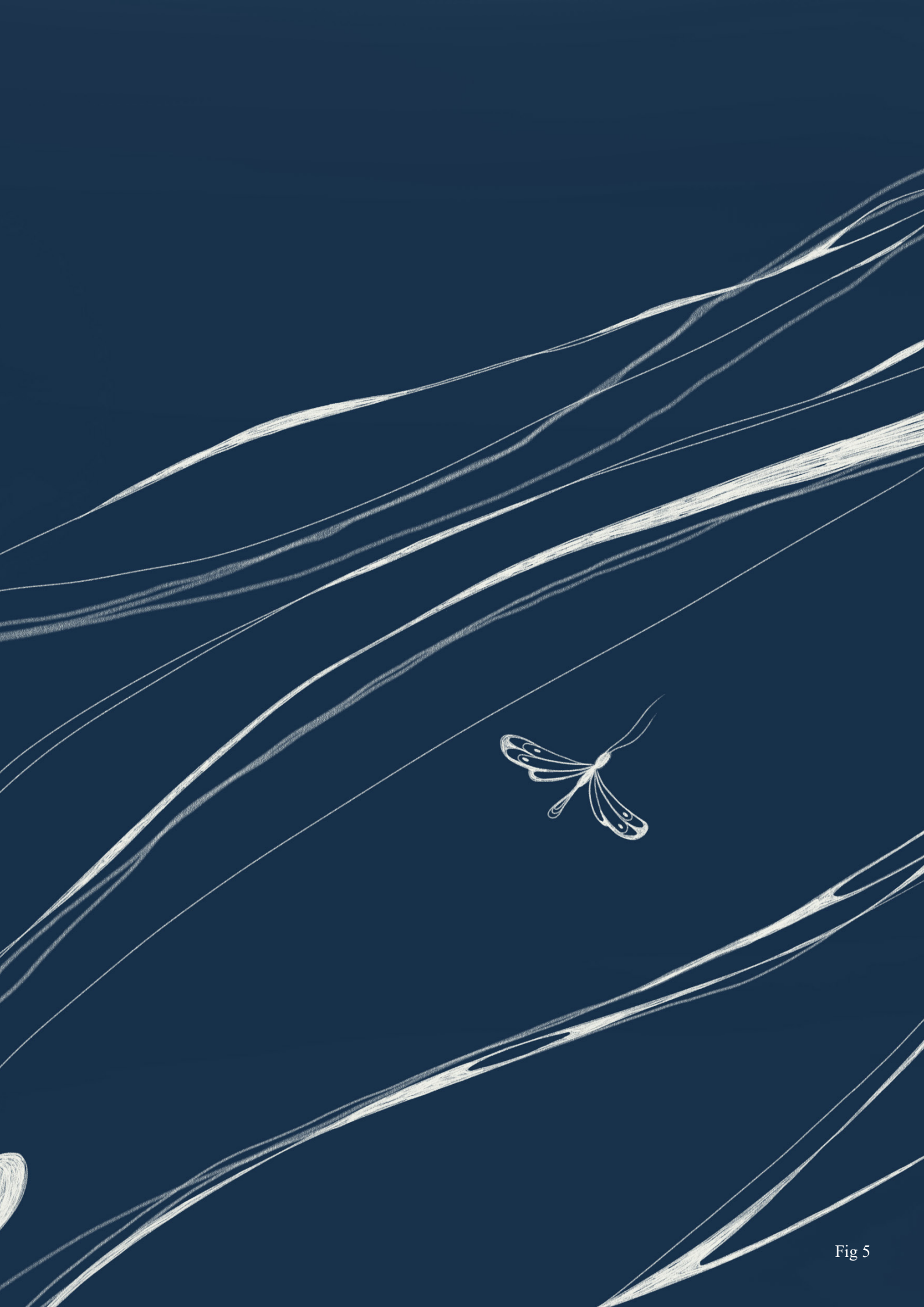


Fig 5

2. Fazer arte com borboletas e cigarras

Andando na praia, vi no vai e vem azul e branco das ondas que chegavam aos meus pés uma pequena mancha laranja, ao me aproximar percebi que se tratava do corpo de uma borboleta, o qual recolhi e logo percebi que ao sair da água essa pequena vida ainda se movia. Coloquei-a em meu braço esquerdo com as asas abertas na esperança de que se secasse logo e pudesse alçar voo, o sol quente desse dia envolvia o corpo, lambendo a superfície, criando um contraste com a água fria que vez ou outra respingou nos pés ou escorria das asas para o braço, se secou mas relutou em sair, lambeu um pouco do sal que estava em meu braço bateu um pouco as asas mas não saiu e eu deixei ficar. Neste pequeno espaço de tempo, eu e as pessoas que estavam comigo, criamos uma pequena relação afetiva, pensamos em possibilidades de histórias “acho que ela também ama a gente”.

Caminhei com a borboleta em meu braço, entrei com ela no rio, senti o corpo se dividir em molhado e seco na linha da cintura, busquei uma pedra na margem cheia de árvore onde essa parte laranja poderia descansar, mas novamente ela permaneceu imóvel,… coloquei a borboleta viva a contragosto dela em um tronco próximo e voltei para o rio. Era um lugar legal onde água doce e salgada se encontram, o chão varia entre arenoso e barrento entre os dedos dos pés, algumas ondas vez ou outra entram nesse pequeno espaço mas são arremessadas de volta pro mar em seguida, vai e vem. Molhei o rosto e senti ele secar.

Lembrei de outra vez que vi algo laranja no azul do mar, amarelinho na verdade, em uma praia escondida que encontrei ao final de uma trilha, que era atravessada por trilhas de outros animais, um pequeno semicírculo de areia e pedras com um mar que se exprimia pra

caber só ali e depois de uns 4 metros virava tudo, perdia as beiras. Fui até o terceiro metro de distância da areia quando camarões começaram a pular ao redor, e deu pra pegá-los na mão como em uma piscina miúda que as duas mãos formam.

Saindo do rio fomos conferir se a borboleta estava lá ou havia voado, ela estava deitada na areia imóvel. Como normalmente faço ao encontrar insetos mortos, eu a trouxe para casa comigo, o que me fez pensar, porque eu interferi nessa vida? Talvez devesse tê-la deixado no mar, nosso limite em comum. Onde meu corpo não pode atravessar por conta própria e nem o dela podia, onde as ondas lembram o tempo todo que não somos dali, não o possuímos, preciso deste lembrete quase sempre. Não possuo este mar, o chão onde piso, as pessoas que e circundam, essa borboleta nem todos os insetos que já coletei, todas as conchas, as pinhas, os seixos e as folhas que já peguei, não possuo meus amores, ouso dizer que não possuo nem a mim mesma, ou não deveria possuir, ser fluxo descontrolado e contínuo de existência, de gesto, que por alguma razão relaciono, como todas as outras coisas que acabei de citar, a propriedades minhas, para tentar entender com a minha cabeça limitada e modelada pela existência colapsada da realidade onde cresci, como pequenas permissões para o meu corpo se estender para o mundo, possuindo seus pedacinhos.

Caminhar pelo ambiente colecionando pequenas partes do redor do corpo é uma prática comum humana, como escolher na praia o melhor graveto para te acompanhar pela orla. Esse aglutinamento de corpos e objetos a si é consequência de uma formação social que obriga o ser a olhar primeiro para seu entorno e juntá-lo a si para em seguida perceber-se, e validar seu trânsito, criando alterações no mundo através do gesto humano e também registrando no corpo, nas mochilas, nos bolsos, na casa seus aprendizados corporais. Assim, como a tradução dos sentidos para percepções do corpo fica atrelada ao movimento que este corpo exerce no espaço e aos corpos com os quais ele interage (Marleau-Ponty, 2018), a existência e sustenta não apenas no espaço e tempo, como também no outro, no reflexo do outro para si mesmo, colocando verdade nas relações a partir da noção de reciprocidade dessas. Isso, no entanto, é uma ilusão perceptiva, uma vez que, por ser reflexo, vem de nós mesmos e não do outro, portanto, me encontro, às vezes, enclausurada nesse pequeno ciclo de permitir-se a partir do que permite no outro, conhecer-se a partir do que busca conhecer no outro.

Existir no mundo passa a ser um jogo de verdadeiro ou falso onde incorporar outros corpos a mim, e brincar de criar exoesqueletos, faz com que eu reconheça que esses outros corpos são reais, estou com eles em minhas mãos, e portanto eu também me torno real. Tomando como exemplo, um cientista, ao iniciar sua pesquisa no olhar, no que ele vê do mun-

do, e depois expandi-la para o máximo de coisas que ele pode analisar deste mundo, como se olhasse para plantas, animais e fenômenos em terceira pessoa, está jogando de permitir existir um conjunto imenso de seres que, no fim, retornam para ele como permissão (esse retorno sendo um reflexo, portanto não de fato o que seres e fenômenos retornam, apenas o próprio cientista consigo mesmo constata essa permissão para si próprio) para explorar esse entorno e existir também dentro dele, mas não integrado. Assim o homem cria mecanismos cotidianos para a criação de uma realidade dele, onde transita e vive de seus próprios reflexos, a cidade, entende por tudo que parte de gesto humano também um gesto seu, toda interferência humana no ambiente é então permitida, e esse espaço permite os homens.

Esse jogo, é construído a partir das relações corporais limitadas pelo sistema de vigilância e docilização de corpos (Foucault, 2014), onde cada ser torna-se observatório do mundo e de si mesmo antes mesmo de reconhecer-se como ser, tomando posse e conhecimento do entorno antes de si e agindo no entorno. Os ambientes de ensino não se distanciam dessa lógica, sabemos é claro que carteiras atrofiam o corpo e denunciam barulhos, fileiras facilitam na formação de plateias e na criação de hierarquias de conhecimento, salas de aula com grades nas janelas e portas fechadas, câmeras, são ambientes assépticos, com o mínimo de interferências inter-espécies, essas instâncias obliteram a liberdade espacial e temporal dos corpos, pensando em uma relação entre as percepções que Foucault trás sobre escolas e o Panóptico[3] em Vigiar e Punir com minhas observações sobre relação entre espécies em ambientes de ensino formal e informal. Em partes porquê, para além de uma reprodução do Panóptico para observatório da comunidade, os espaços de criação e troca de conhecimentos também são restritos para humanos, o que lhes confere um status de observatório de outras espécies também.

O condicionamento humano ao apossamento do entorno entra historicamente como prática evolutiva e marcação temporal e espacial para sua própria espécie. Engels (2023) mostra como dentro da lógica antropocêntrica europeia, desde a chamada pré-história até ao que concebemos hoje como contemporaneidade, o tempo humano tem sido marcado a partir do domínio sobre a natureza e o que se pode ter posse, na fabricação de instrumentos com pedras, madeira, na extração de minérios e na elaboração de armas e maquinários, no avanço tecnológico e econômico, na construção de ruas livres de terra, em ambientes de produção

3 Estrutura arquitetônica descrita por Michel Foucault, em Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão (2014, p. 223), que ilustra a relação entre observador e observado, em um sentido de repressão, que culmina na máquina de disciplina.

(de objetos, conhecimento, saúde) assépticos e livres da contaminação por outras vidas, nas guerras e controles populacionais, nas políticas públicas e privadas.

Neste cenário são criados seres habilitados para agir no mundo em consonância com as noções de avanço da humanidade, portanto humanos-observatórios que desenvolvem suas relações a partir da categorização do outro e da forma como percebem e retratam seu entorno. Uma vez que, entendendo aqui "relação" como toda forma de contato, através dos sentidos, já envolto na contextualização dos papeis dos corpos envolvidos e com o entorno, além da percepção com a tradução desses sentidos que permite uma ação de retorno para o mundo, temos que as relações e o movimento do corpo precedem a percepção individual ao passo que modelam o redor e os outros, criando uma certa ciclicidade na dinâmica perceptiva e das relações.

Portanto, as relações e a educação se dão como no encontro da água com a areia, na lâmina fina de água que refrata as imagens acima dela e não esconde o solo abaixo, no pé que arrasta respingos quando caminha sobre ela, na absorção e retorno, no ritmo. A intersecção entre um ser e outro, um ser e seu entorno é essa colagem de contatos, de antecedentes, de elementos e de si mesmos, o acúmulo desmedido de tudo que é material e imaterial cria a atmosfera que envolve os corpos no instante, criando uma dimensão, uma ruptura no espaço e no tempo, que valida suas existências, e se fecha em seguida.

O contato entre corporalidades determina a conversão do gesto em relação. Minha irmã, Carol, ontem achou uma borboleta na rua, estava bem paradinha então ela pensou estar morta, trouxe em sua mão durante a caminhada toda, chegando em casa a borboleta voou. O trânsito pelo bairro, o reconhecimento do espaço, a movimentação desses corpos sobrepostos, às vigilâncias, a confusão da vida e morte, o tornar um corpo objeto e depois com o ritmo da asa a objetificação sendo refutada, tudo media a relação, tudo faz parte. Destaco dois instantes, o que a Carol e a borboleta se encostam e o q a borboleta sai da mão dela, essas são as brechas, a fugacidade do gesto/contato logo antes deste se tornar relação, o que ocorre quase que imediatamente.

Esse movimento ondulatório de avanço pro exterior e retorno para si, instala uma condição de relação inter-corpórea humana que se sustenta no significado atribuído ao outro sobre si, então instituindo como verdadeiras/relevantes apenas as relações que são pautadas na reciprocidade, pois a partir do que é permitido para os outros dentro delas é também permitido para si. Isso pode ser relacionado tanto com a dinâmica disciplinar de Foucault, quanto com a formação de família e classe de Engels. Apesar de se tratarem de teorias desenvolvidas em séculos diferentes (Foucault em 1975 e Engels em 1884), coloco-as em consonância no

aspecto da reciprocidade por tanto o Panóptico, quanto a Família e o Estado, funcionarem estruturalmente baseados no controle corporal e das relações entre pessoas com pessoas e mundo, de maneira que todos podem controlar essas respectivas máquinas, onde o poder é dado difuso no exercício da percepção.

Assim se dá a categorização de corpos a partir do grau de relevância para o homem ou o corpo social que este integra, a princípio, a definição da posição familiar ilustra esse processo, uma vez que títulos familiares tais como filhos, irmãos maridos, pais etc carregam posições sociais de correlação entre si, capazes de embutir na organização da família a formação de propriedade e proximidade/ importância. Tornar o outro propriedade e proprietário garante o funcionamento sistêmico de uma máquina de vigilância e controle e, como consequência, garante a estatização dessas categorizações, tornando-as leis do código civil[4], gerando pequenos núcleos-propriedades que eventualmente se relacionam e formam um tecido social pautado na organização de corpos por classe (Engels, 2023).

A confirmação de direitos e deveres determinados para as relações, confirmam a existência e relevância de ambas as partes, assim então os membros de uma família apenas são reais no espaço e tempo social, a partir da própria posição dentro da família e com o Estado. Modelando através dessa posição, de seus valores e do gesto, suas relações, comprando uma ideia de liberdade através do exercício de micropoderes e micro controles nos núcleos que participam e em si mesmos.

Essas dinâmicas se estendem para todas relações, além da família e do Estado. Temos que essa prática de tornar o outro posse ou errante se dá em desdobramentos de violências de controle corporal, criando tecnologias e especificidades para cada uma, esses avanços de domínio são usados sistematicamente para demarcação dos períodos históricos e avanço da humanidade. Assim, o apossamento e o poder sobre a confirmação de existência (inclusive sobre a morte) do outro também se institucionaliza como base para a criação de soberanias. Como um homem de seu tempo, Engels define civilização a partir da mesma visão centrada na humanidade que guiou a história do ocidente, e demonstra em “Civilização - período em que o homem aprende a elaborar os produtos da natureza; é o período da indústria propriamente dita e da arte” (Engels, 2023, p. 37), como a manipulação de outros corpos se torna materialização da soberania específica na concepção de civilização ocidental que ele apre-

4 Como consta as definições do cidadão no Código Cívil, em: Livri I: Das Pessoas; Título I: Das Pessoas Naturais; Capitulo I: Da Personalidade e da Capacidade; do Art. 1o ao Art. 9o.

senta.

Relacionando os levantamentos sobre reciprocidade como controle a partir de Foucault e Engels, com a visão mais especificamente trago Berger que, passa pela relação entre ser e mundo, do ponto da visão, em "Modos de Ver" (2023, p. 11), quando diz que é na troca de olhares que a confirmação da existência no campo visual é válida: "Se aceitarmos que podemos ver aquele morro ao longe, estamos propondo que daquele morro podemos ser vistos. A natureza de reciprocidade da visão é mais fundamental do que a do diálogo falado". Essa relação de entre a visão para validação da existência, que Berger elucida, expõe a necessidade de um reconhecimento de ambas as partes nessa dinâmica, no entanto, também como se dá o reconhecimento de si e do outro, a maneira de validar a visão humana a partir do outro, do que se espera receber ou possuir do outro, ao mesmo tempo que valida esse outro a partir da visão humana.

Nessas dinamicas de dominação, o homem busca controlar quase todas as formas de uso da natureza, seguindo a mesma prática de categorização por proximidade ou reciprocidade, neste caso utilizando um discurso pautado na biologia e nos avanços científicos para se descolar do que é compreendido por "natureza", uma vez que a premissa recíproca se torna submissão e domínio, corromper outro corpo é o gesto base. Colapsando corpos de outros animais e plantas, o homem europeu desenvolve o que chama de culinária clássica, uma demonstração desse domínio que perpassa por todos os sentidos humanos: o olfato, o paladar, a visão, a audição e o tato; desejo[5]. O desejo de fazer findar em si a existência do submisso, poder concretizar, consumir, deglutir o outro, de mostrar que findou e que pagou caro, não pela espécie exatamente, mas pela manipulação e precificação humana dessa espécie.

A culinária é um ponto determinante para a humanidade, deslocada da mera necessidade de alimentação para se tornar consumo e descarte (no sentido mercadológico) e para uma relação de prazer, domínio e modernidade. O preparo de um mesmo animal de várias maneiras

[5] Receita básica de um Foie Gras (prato originalmente egípcio, adaptado e transformado em iguaria pela França):
1 quilograma de fígado de pato (patos torturados, adoecidos e caros)
1 colher de sopa de sal (recurso valioso, usado como pagamento por serviços na Roma antiga)
1 colher de café de pimenta do reino (fruto da colonização da Ásia)
1 colher de café de alho em pó (fruto da colonização da Ásia)
1 colher de café de gengibre em pó (fruto da colonização da Ásia)
1 colher de café de canela em pó (fruto da colonização da Ásia)
1 colher de café de noz-moscada (fruto da colonização da Ásia)
2 colheres de sopa de conhaque (bebida francesa! Ufa! É um destilado de vinho… uvas têm origem no oriente médio)

diz respeito ao retorno dessa relação para o homem, e na categorização de quem consome cada corte, cada preparo, estipulando classe a partir da "necessidade", nem todos comem mignon com facilidade, nem todos carne de panela com facilidade, nem todos comem, alguns jogam fora. Quais humanos os consomem esse marco de modernidade, quais também terão seus corpos multilados, quem vai matar ou morrer em uma guerra, quais árvores saem para a construção de um prédio[6], onde é esse prédio[7], a necropolítica (Mbembe, 2011) se faz sobre humanos mas não exclui de sua trama espécies companheiras, "pets", plantas, animais errantes, assim como o capitalismo, a construção de classes de corpos determina a soberania específica.

Como já vem sendo discutido neste texto, o avanço tecnocientífico institucionaliza diferentes concepções a respeito de corpos divergentes, pautando o avanço na dicotomia entre homem e mundo, a natureza é determinada como o que será conhecido e a humanidade como quem conhece. A biologia é usada, nesse sentido, como justificativa científica para os controles corporais através do domínio da vida e da morte de seres "inferiores" por determinação biológica. A construção de raça e de gênero surgem dessa concepção. Com isso, a escravidão e servidão institucionalizadas e a formação de classes consolidam a ideia de posse do outro como parte do avanço humano, a enfatizacao do especismo perpetua as violências de raça, classe, gênero e inter-espécies, uma vez geradas na justificativa biológica de humanos superiores.

A raça então colocada como categoria objeto/outro e mercadológica, é exportada pelo processo colonial onde também as fronteiras entre propriedade e trabalho são borradas e redesenhadas aos moldes da concepção de razão científica instalada sobre corpos-outros. A divisão e apropriação estratégica (autorizada pela igreja, ciência e estado) de terras e corpos, cria este mundo, onde tudo se guia pelas ferramentas de razão (como Denise Ferreira trás o conhecimento científico, não as imagens, já que para a autora as imagens não são frutos da

6 Capítulo V - Dos direitos de vizinhança
Seção II - Das árvores limítrofes
Art. 1. 283 - As raízes e os ramos de árvores, que ultrapassarem a estrema do prédio, poderão ser cortados até o plano vertical divisório, pelo proprietário do terreno invadido.

7 Pensando também na divisão das cidades em regiões determinadas por classe, como as salas de estar e os quartos de despejo, como Carolina Maria de Jesus (1960) nos apresenta, neste caso, também qual o lugar da natureza na cidade? Fechada em parques e praças, destinada à formação de jardins, animais e plantas errantes que invadem prédios humanos, nas beiras da cidade só quando a gente já tá na estrada pra viajar, plantadas no concreto.

razão), tudo se guia pelo que se tem posso ou por onde se pertence, tudo que é criado dentro desses moldes e nestes chãos remonta brutalidades institucionais antropocêntricas, inclusive este texto.

> Para trazer o fim do mundo produzido pelas ferramentas da razão, a Poeta Negra Feminista espreita além do horizonte do pensamento, onde a historicidade (temporalidade/interioridade), mapeada pelas ferramentas da razão universal, sempre produz violência. (Denise Ferreira da Silva, A Divida Impagavel, 2024, pg 92)

Para o Congresso Internacional de Arte e Tecnologia SAD X, em Belo Horizonte, escrevi um artigo[8] junto do Mestrando Henrique Zadoroguoi, a respeito das intersecções entre arte e natureza, no qual produzi como parte do processo investigativo duas máscaras, uma para mim e uma para uma cigarra. Nestas duas obras (Fig 6 e Fig 7) usei arame, cabelo miçangas e uma cigarra encontrada morta no chão durante um outro congresso do ano anterior, uma das máscaras é moldada em um rosto humano e a outra nessa cigarra. O objetivo inicial era criar uma espécie de exoesqueleto ou armadura para ambos. No entanto, no processo foi observado o quanto o corpo da cigarra retirado do caminho e inserido em uma realidade artística torna-se muito mais objeto de posse humana do que questionadora das possibilidades multiespécies no circuito de construção de conhecimento, coisa que ocorre quando o seu corpo é encontrado em um hotel durante o congresso.

E então diversas questões relativas ao que se tornaria o corpo pós morte, o corpo que antes produz percepção quando finda em um espaço humano ocidental torna-se o que, além de objeto para formulação de percepções de outros, como a formação social nos condiciona a crer? A cigarra morta, seria então futuramente devorada por formigas ou integrado de outras maneiras o ecossistema, o curioso é que nessas ocasiões as formigas, por exemplo, não possuem a cigarra, não é exploratório, acontece uma outra relação perceptiva que não compreende o apossamento ou o corpo outro enquanto objeto mercadológico o qual somos impedidos de acessar.

A obra se esvai, evanesce assim que se dá como obra, e o processo de aprendizagem ocorre entre a percepção e as dúvidas. Essas máscaras, criadas como exoesqueletos-armaduras não mais são capazes de proteger os corpos, a arte os entrega. O looping paradoxal que se constrói transita entre uma educação mediada pela produção artística e crítica que rompe paradigmas antropocêntricos antes de ser recoberta por eles novamente ao se tornar produto

8 Em breve estará disponívem em ANAIS DO 10º CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARTE, CIÊNCIA E TECNOLOGIA E SEMINÁRIO DE ARTES DIGITAIS 2025; no site do Ciact-SAD: < https://ciact-sad.labfront.com.br/anais/>

humano. É essa pequena brecha criada no looping de percepção que tenciona e confronta políticas públicas e privadas de práticas neoliberais que cerceiam a liberdade do ser.

Sendo assim, o espaço e o tempo, construídos dentro das "ferramentas de razão universais" (as ciências), tento pensar e propor essa brecha como um terceiro plano de atravessamento da matéria, onde os discursos não se perdem no emaranhado brutal construído pelo antropoceno.

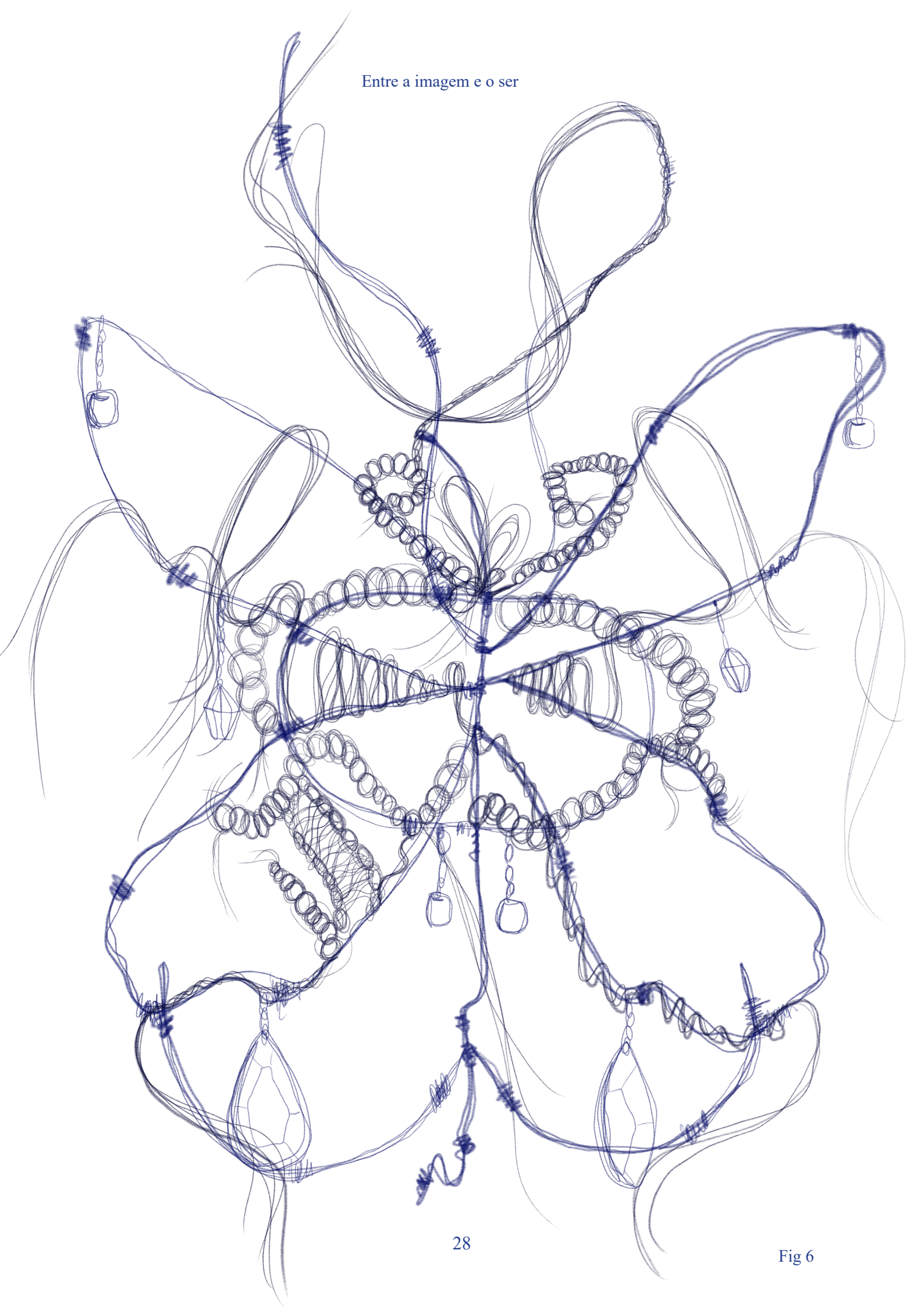


Fig 6

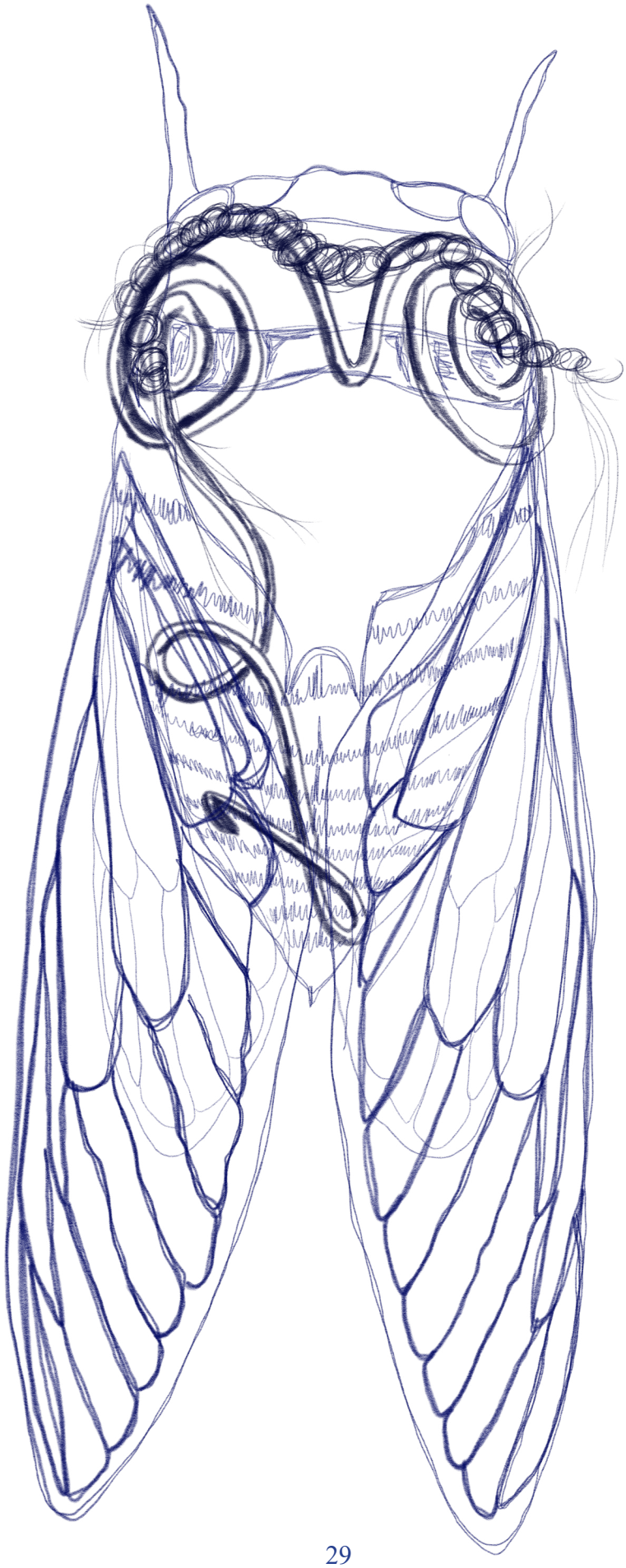


Fig 7

Fotografias



Fig 8

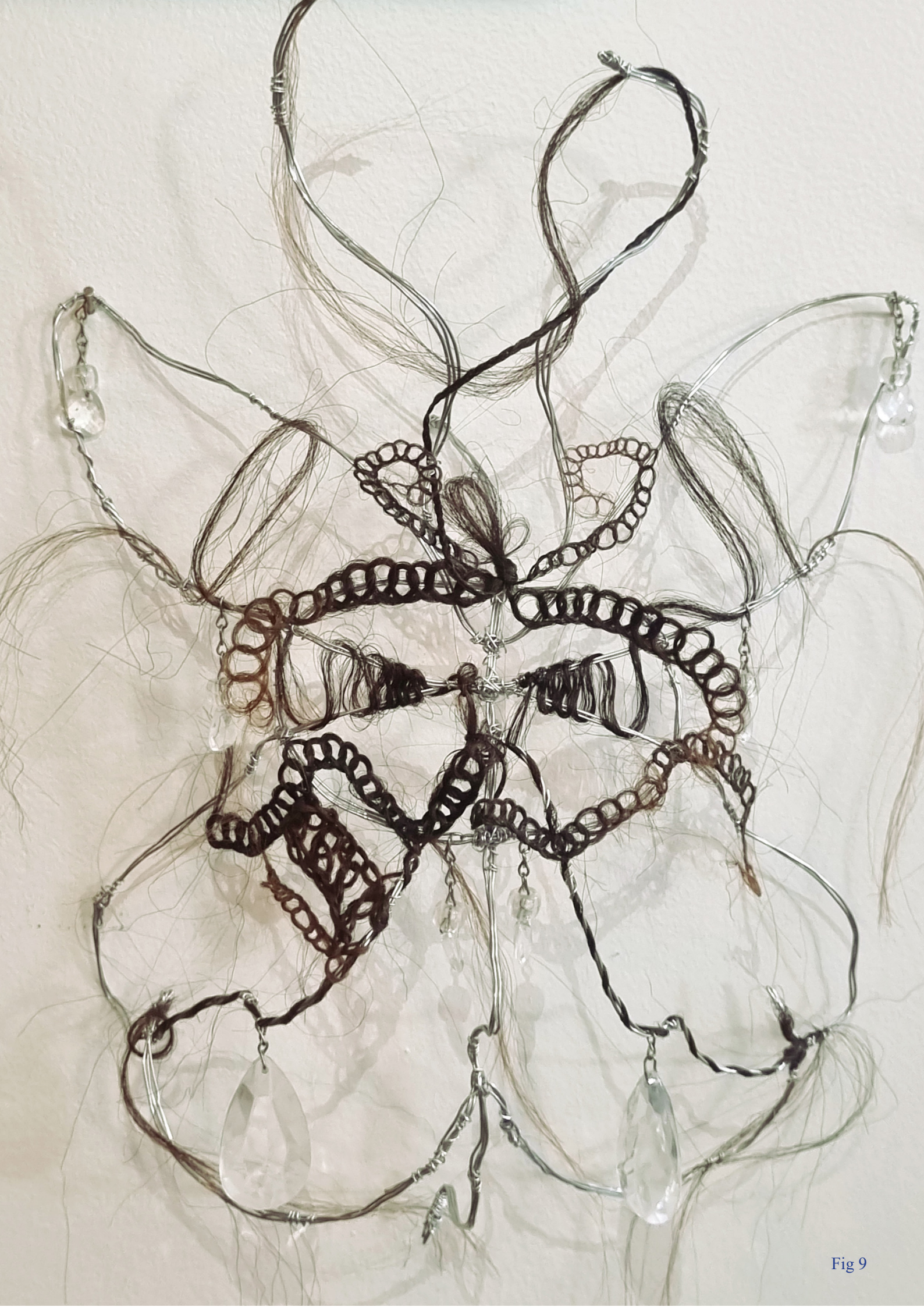


Fig 9



Fig 10



Fig 11



Fig 12



Fig 13



Fig 14



Fig 15

3. Fotografar corpos

Produzo imagens de insetos, desenhos e esculturas a partir deles, de como os vejo e como os coleto. Tenho o hábito de fotografar borboletas, besouros, formigas, mariposas e vários outros e guardar na minha galeria do celular, vez ou outra colocar em redes sociais, aprisiono suas imagens em telas e lugares que não dizem respeito à suas existências pelo simples fato de inseri-las na minha. Junto a isso comecei uma disciplina no segundo semestre de 2025 chamada Aves no Antropoceno, oferecida na pós graduação em biologia pela USP e lecionada no Museu de Zoologia da USP, e na primeira aula pude visitar o acervo e coleção de peles de aves. Nele vi inúmeros corredores de peles conservadas e até segurei algumas, fotografei muitas e por alguma razão ao postá-la precisei apagar quase de imediato. Fui arrebatada ao me questionar sobre a utilização da imagem desses corpos, se de fato ainda eram corpos ou apenas peles e qual seria o papel deles nos meus stories e no próprio museu.

Talvez eu tenha sido pega pela fofofauna[9]? Acho que sim, essas questões já haviam passado pela minha mente ao postar fotos de besouros ou árvores mas nunca tão fortemente ao ponto de eu apagá-las como no caso das peles de arara ou me impedir de fotografá-las como o saruê morto que eu passei de bicicleta na rua de casa outra vez, ainda, nada disso me

9 Termo usado na biologia para designar animais que são lidos socialmente como “fofos” e que as pessoas se sentem mais próximas por questões de aparência, como lontras, gatos e pássaros, por exemplo. Esse carisma gerado também remonta sobre as imagens desses animais, sendo usados muitas vezes como capas de projetos de preservação ambiental em pesquisas, zoológicos, propagandas de sustentabilidade, de protestos políticos, como no movimento vegano, e até como estratégia de marketing para venda de produtos e brinquedos como bobbie goods e pelúcias.

causava o mesmo estranhamento que tinha a ver um humano morto ou perdendo a vida nos noticiários e redes sociais. Essas imagens que me aproprio – e consequentemente distorço no meu próprio processo de pesquisa – estabelecem diálogos com quais corpos e são intermediados por quais máquinas?

O pensamento e o fazer artísticos elaboram, em imagens materiais, o gesto do corpo em contato e através do espaço, tanto no processo do fazer de objetos artísticos, quanto no que é representado neles, o trânsito do corpo pelo território e no contato com o outro. É através dos recursos iconográficos que o homem criou e cria a sua relação com o entorno e percepção dos outros seres imersos em uma tradição visual Ocidental, a qual encharca o mundo através de uma hegemonia dos meios de cultura, arte e veiculação de imagens, que se dá a partir do roubo e distorção de outras possibilidades imagéticas.

A partir da posse e da possibilidade de controle do corpo pelo espaço e tempo congelado em imagem que são criadas as grandes cisões e dicotomias que criam a concepção de humanidade, homem e não-homem, sociedade e natureza, eu e outro, corpo e mente, branco e preto, dentre tantas outras, todas essas, no entanto, possuem em comum uma retina que origina todas elas. Não é segredo que, a ideia de "civilização" na europa é tida como verdadeira, como berço da cultura e da arte, que exofítica o norte global (norte global, principalmente a partir da segunda guerra mundial e da nova ordem mundial, apesar de a exaltação européia ser instalada nas grandes navegações e processo colonizatório) e exotiza todo o restante do mundo (restante do mundo, desde o momento que eles decidiram a dicotomia norte-sul, europa-colônias), criando gabinetes de curiosidades, se apropriando e remodelando o entorno a partir de seus próprios gestos, tirando das luzes da razão as leituras outras, visões que se alastram para a contemporaneidade e ainda regem a esfera das imagens e da arte, bem como da construção de conhecimento.

A retina supremacista constrói seu próprio espaço de reelaboração e reinvenção do que é mais interessante ser ensinado, registrado, catalogado e empilhado. Assim, a imagem também sofre a cisão com o corpo, ela é material fora dos olhos para ser exposta, armazenada, comprada e exportada. À esse respeito, Donna Haraway coloca em Quando as espécies se encontram (2022, p. 14): "Fora da inspeção de segurança da razão iluminada, fora dos dispositivos de reprodução da imagem sagrada do mesmo, esses "outros" têm uma capacidade notável de provocar pânico nos centros de poder e na certeza de si.". Tudo que é outro, que está na imagem fora do papel de soberania, diminuto em cartografia, exposto como desejo de curiosidade torna-se então monstro inativo, a qualquer momento podendo se transformar inimigo da ordem vigente de acordo com a ameaça que for detectada pelas

hegemonias políticas, econômicas, culturais e tecnológicas (vale ressaltar que estes quatro também podendo ser monstros entre eles próprios).

Por uma escolha crítica à cisões do corpo e da mente, a imagem como produto da razão e a percepção como produto do corpo, proponho uma confusão desses termos, a fim de borrar os limites entre a imagem materializada e a produção gestual da imagem, e colocar o corpo como instância ativa no processo de formulação de imagens, já que considero desde o início a corporeidade como o conjunto de impressões materiais e imateriais[10] que agem sobre um sujeito. Compreendendo as diferenciações conceituais entre imagem, percepção e visão, me arrisco a seguir esse texto colocando essas categorias como fabricações do corpo, que necessariamente se dão no processo de ensino tradicional, onde também são essencialmente divididas. Então, levaremos em conta agora, "imagem" como todo aspecto visual produzido pelo homem, seja materialmente ou em concepção, para tanto, o que tira produtor e observador de uma posição passiva em relação à ela, ambos criando e recriando sobre a mesma imagem, também sendo enviesados uns pelos outros recriamentos. Dessa forma, a imagem do mundo formada nos órgãos sensitivos do ser[11] (do humano por agora) assume papel de captura de imagem da percepção – por ser resultante da corporeidade criada pelas epistemologias vigentes e, na contemporaneidade também pelo neoliberalismo – tanto quanto a imagem pictórica ou a imagem fotografia, por exemplo; a imagem apenas traça caminhos diferentes, podendo ser intermediada por tecnologias, pela visão do outro, pela refração no vidro de janelas ou óculos, ou na camada aquosa dos olhos. Ressalto que, essa relação entre o corpo e diferentes possibilidades de imagem demanda o tempo de percepção do corpo, como é apresentado por Jonathan Crary em "Modernizando a Visão" (1988). Por ser impossível uma resposta perceptiva imediata na relação corpo-corpo, corpo-objeto, corpo-imagem-do-corpo, corpo-imagem-material, e por ai segue, uma vez que a resposta visual está submetida a uma rede de transmissões neurais entre órgãos do próprio corpo (e demais seres que o habitam) antes de ser convertida no que compreendo como percepção.

Todas essas possibilidades geram uma camada de sobreposições que envolve cada

10 Tais como a percepção do próprio indivíduo sobre si, a visão da sociedade, da economia, das tecnologias, da arquitetura, da arte, da filosofia e da ciência, como citado anteriormente.

11 Retina, derme, nariz, língua, pensando que a observação aqui é claro tem sua relevância, sendo o principal órgão de reconhecimento do mundo humano e portal de entrada de luz para o hipotálamo, nosso oscilador circadiano, no entanto, não é a única possibilidade de leitura de imagem como sabemos, o tato e o gesto também são relevantes assim como audição, paladar e olfato, já que estamos também tratando de imagens que se formam no próprio ser humano.

percepção visual, os trajetos que as imagens fazem para chegar ao ser e quais interferências recaem sobre ela, bem como todas as vezes que esta mesma foi posse de diversas pessoas. Toda relação começa na experiência sensorial com o outro e portanto na imagem-do-corpo e na imagem-material, já que toda movimentação do corpo produz imagens, na que é formulada no fundo das retinas ou na que é impressa em suporte material para depois ser novamente formulada no fundo de demais retinas, é criada uma rede de comunicação imagética que objetiva humanos, mesmo sendo atravessada por tecnologias e outros seres, infringindo diretamente nas relações de posse e desejo. O apossamento das imagens do outro ou do espaço, seja por uma questão documental ou de vontade, cria também relações de reciprocidade entre os interlocutores dessas imagens e do que há representado nela. Nesse caso, é montado, através de recursos visuais, afirmações e construções sobre a existência do que se tornou imagem.

Trazer para o fundo de sua própria retina é uma prática de posse ensinada, perpetuada por espaços de ensino e aprendizagem humano, quando a ciência considera a visão o principal órgão sensitivo humano e grande parte da experiência estética, artística e cultural que formam uma pessoa perpassa pela visão. A posse é ensinada dessa forma ao ser humano, como prática de leitura de imagem e do mundo, “natural” e “inerente” ao homem. Como consequência, soberanias de poder e conhecimento também utilizam desse recurso para suas auto afirmações, desde materialmente como distorções cartográficas, cartas de descrição de territórios e povos conquistados (aqui entendendo palavra também como mais uma unidade da imagem), pintura, fotografias, anúncios e propagandas, litogravuras biológicas, fósseis, vídeos de tiktok até imaterialmente, no olhar que aprendeu como ver e fazer imagem-corpo de um outro ser, sendo humano ou não. Florescido tanto no humanismo como no pós-humanismo, o registro de tudo que está para fora do olho age como mecanismo de desejo de possuir aquilo e de ser direito humano (de qual humano?) possuí-lo, é então parte de uma colagem de imagens possíveis, que constroi a visão da atualidade, junto de todas as cisões criadas na interação do humana com o entorno.

A respeito da imagem material, a perspectiva, monocularidade, entre outros recursos renascentistas, são usados como padronizadores, que ensinam, pela repetição uma forma de perceber o mundo, instalando uma sistematização para o olhar ocidental, o que rege sobre o corpo uma disciplinarização da percepção e das imagens que essa percepção cria, o visualmente hegemônico, colapsa demais modos de estar no mundo, aprender, perceber o tempo, o espaço e o outro. Todas essas questões, são difundidas e operam máquinas disciplinares descritas pela filosofia e sociologia, perpassadas por instituições artísticas e culturais desde

o início de suas formações, espaços educativos, enciclopédicos e civilizatórios que exibiam heranças reais, itens roubados de povos diversos no processo de colonização, animais e plantas exóticos e artefatos.

Com a revolução industrial no séc XVIII e XIX, é colado sobre esses paradigmas uma aceleração do tempo e maquinação do corpo e espaço, recriando pela paisagens todas as relações interpessoais e delineando cada vez mais firmemente a sociedade e a natureza, sendo a natureza como aquilo que não está e não pertence à cidade e ao caminho para a modernidade e a evolução tecnológica e econômica. Neste meio, o acúmulo de imagens-reprodutíveis acompanha o ritmo industrial, fabril e rápido, coloca um treinamento temporal para a percepção do corpo, comprimindo o tempo de percepção do próprio corpo e sintetizando a relação com o espaço ao que é determinado matéria, a câmera fotográfica surge e reafirma os padrões passados de criação de imagem, colocando a máquina como interlocutor do fotógrafo, do fotografado e do observador. A apropriação também perpassa pela máquina, a qual não deixa de ser objeto de posse e se materializa, o mercado então atravessa todos os estágios das possibilidades de imagens (agora em uma velocidade sistematizada) em perspectivas individuais e privadas que são construídas pelo acúmulo, sobreposição e aglutinação dos corpos imagéticos múltiplos, corpos maquinários, corpos objetos, corpos luz, corpos errantes, corpos hegemônicos, corpos corpos.

Com isso, o antropoceno dá origem não apenas à soberania específica mas também ramifica de si as ideias de raça, gênero, monstros, servos, não cidadãos, não detentores das imagens-materiais-que-ensinam ou das imagens-do-corpo-verdadeiras (que seria as imagens materiais e as percepções dessas soberanias), o que será lido e reinterpretado pela filosofia e pela ciência constantemente. O conhecimento insere essas dualidades sistêmicas como demarcações da curiosidade e temporalidade humana. A construção de conhecimento se dá então na interlocução entre seres humanos a partir das imagens criadas por estes mesmos e por isso é também essencialmente antropocêntrico, na busca pela razão humana (que decente da separação do corpo e da mente). O conhecimento é decorrente da formação de classes pela separação inter-espécies e posse humana dos mecanismos de captura, morte e mercado.

A disseminação do pensamento branco e antropocêntrico reafirma a fronteira entre sociedade e natureza, estipulando o estudo do mundo como principal objetivo, e coloca a observação investigativa (conhecer pelos sentidos em função de uma ciência consolidada) como fruto da razão humana e, neste caso, artifício singular desta espécie. As ciências partem “do ser humano para o mundo” e as humanidades “do mundo para o ser humano”, ambas a partir das imagens. Vi na biblioteca de aves do Museu de Zoologia, muitos livros que

custam alguns milhares de reais, e continham impressões de litogravura fieis aos pássaros que representavam, encadernados à mão com essas chapas, e na mesa ao lado alguns corpos empalhados. O regime visual, dessas imagens-materiais-que-ensinam, e de propriedade do corpo pela representação é necropolítico, objetiva a soberania Estatal através do controle corporal e temporal dos seres, determinando inícios ou fins de existência, ganha força, uma vez que esta valida a construção do outro e do possível monstro, tornando necessários os mecanismos de guerra e posse. O "outro" é construído com justificativa científica e passível de falseamento mas não de contestação de além da academia. A este respeito, portanto, a arte, a filosofia e a ciência podem gerir um grande maquinário antropocêntrico, sustentando essa dinâmica de violências estruturais na própria concepção do mundo, uma vez que "mundo" é entendido como o outro. Os avanços tecnocientíficos alcançados colapsam a temporalidade e o espaço, submetendo corpos errantes às brechas e ao aprisionamento imagético (material, incluindo o espaço digital, onde o corpo fica registrado em uma bidimensionalidade colapsada).

Na contemporaneidade, carne e tecnologia se fundem em um exoesqueleto maquínico, onde as imagens são acumuladas e sobrepostas, funcionando em vias de construção e destruição do próprio indivíduo, onde as imagens possíveis do entorno pertencem a si, assim como as suas pertence ao entorno. Os espaços expositivos estão sendo feitos à forma humana, e a forma humana sendo feita pelas imagens produzidas pelos sentidos humanos, estamos acostumados a designar o conhecimento e a arte à humanidade, o que de fato é dela, e afastar o entorno colocando-o como objeto de investigação e trânsito humano. Neste sentido, toda a ação que descende da produção de conhecimento previamente concebida como parte da evolução e curiosidade, reafirma violências mantidas pelo neoliberalismo e ocidentalismo e pela busca constante da modernidade e do avanço, desfalecendo em si o tempo e a memória, como projeto de mantimento do estado de modernidade e de disciplina.

> Enquanto considerarmos a relação humana/além de humana um problema a ser resolvido em escolas e pelos estudantes, o dualismo entre humanos e outras formas de vida continuará intacto. A educação para humanos ainda possui mensagens ocultas, uma delas certamente é a de que educação é para humano.(Afifi, 2015, p. 17, tradução nossa[12])

12 No original: "As long as we consider the human/more-than-human relationship an issue to be addressed in our schools and for our students, the dualism between humans and other living beings is left intact. Education for humans still has hidden messages, one of which surely is that education is for humans."

A imagem, também como fruto da percepção, uma vez que percebemos a partir do que imagens ensinam e produzimos imagens a partir do que percebemos, media todas vinculações intercorpóreas, e pela formulação de imagens se dar pelo próprio organismo, a violência também se torna mediadora da vida, circunscrevendo todos os seres, colocando sobre eles sua camada. Em História Potencial e Outros Ensaios, Ariella Azoulay comenta sobre esse caráter perpetuador de violências nas imagens arquivistas, nos recortes, nas fotografias mostradas, nas escondidas, nos documentos de cidadania.

> Permitam-me reiterar aqui algumas demandas básicas extraídas de meus estudos sobre a fotografia. Esta acontece em e através de um encontro entre pessoas, nenhuma das quais pode alguma vez ditar por si mesma o que será documentado na imagem e o que permanecerá oculto. A fotografia é evidência de um evento - La fotografía es evidencia de um evento – o próprio evento da fotografia a toma de si mesma - do qual a imagem fotográfica não poderia escapar sózinha. Este evento é um convite para outro: a observação da fotografia, sua leitura, e fazer parte da produção de seu significado. [...] No entanto, sua intenção em determinar e modelar o que será visto no enquadramento e nas relações de poder entre seus participantes, deixa rastros que permitem a reconstrução da complexidade do evento fotográfico. (Azoulay, 2014, p.47, tradução minha[13])

Na história da arte, "naturezas" são representadas em imagens pictóricas de maneiras diametralmente opostas, uma tendendo à sua espiritualização e idealização do intocado, noutra análoga à selvageria, exploração, podendo estar junta de corpos racializados ou gênero dissidentes. Anne Lafont escreve sobre a construção de raça a partir da historia da arte, especificamente sobre as imagens, principalmente entre o século XVII e XVIII, em Como a Cor de Pele Tornou-se um Marcador Racial: Perspectivas Sobre Raça a Partir da História da Arte. Neste texto, a autora apresenta análises sobre as escolhas de cor e iconografia, e comenta as relações entre as cores e teorias filosóficas e científicas utilizadas por críticos de arte desses períodos, como Claude-Henri Watelet sobre a luz que emanava da cor branca ser análoga à sabedoria, durante o iluminismo, e que também se apoiou e adaptou a teoria da cor

13 No original: "Permítanme reiterar aquí algunas demandas básicas extraídas de mis estudios sobre la fotografía. Ésta sucede en y a través de un encuentro entre personas, ninguna de las cuales puede alguna vez dictar por sí sola lo que será documentado en la imagen y lo que permanecerá oculto. La fotografía es evidencia de un evento –la toma de la fotografía, el evento de la misma– que la imagen fotográfica no podría agotar por sí sola. Este evento es una invitación para otro: la observación de la fotografía, su lectura, y formar parte de la producción de su significado. [...] Más todavía, su intento por determinar y moldear lo que será visto en el encuadre y las relaciones de poder entre los participantes, deja rastros que le permiten a uno reconstruir la complejidad del evento fotográfico. Ignorar estos miles de documentos fotográficos históricos contribuye en gran medida a la omnipresencia de la percepción de que el conflicto nacional es tan inevitable como una realidad de la naturaleza y de la reconstrucción teleológica de su desarrollo histórico.

de Isaac Newton, onde a cor branca é a soma de todas as cores e a preta é a ausência de luz.

> O conhecimento profundo e informado sobre arte e imagens prova-se essencial para discernir o que preparou, equipou e acompanhou o nosso olhar, tanto no passado quanto hoje, para o "Outro" de certos corpos e para a criação de hierarquias de seres humanos. (Lafont, 2021. p. 1335)

Considerando a confusão entre imagens e percepções, vale comentar que a divisão desses termos (que é evidentemente relevante para seus estudos), participa ativamente da divisão entre humanos e outros seres e da mente e corpo, e sequencia o sistema de ensino tradicional. A monocularidade da produção pictórica, a partir do renascimento, e da câmera fotográfica, educa uma maneira de olhar que se reflete nessas possíveis imagens humanas, incluso nessas os textos e discursos. Uma vez que a monocularidade da produção pictórica, a partir do renascimento, e da câmera fotográfica, educam uma maneira de olhar e uma de compreender imagens, desconsiderando outras possibilidades de formulação imagética produzidas por corpos que podem não possuir os mesmos órgãos de sentido que humanos, frisando aqui que essas seriam imagens-do-corpo. Então se o ensino humano se dá pelas imagens-materiais, ele exclui de si seres que formulam outras formas de imagens e as suas próprias. Tomemos como exemplo a pintura, que é imagem-material, mas desconsidera o relacionamento entre outras espécies, tanto dos fungos e outros microrganismos que coabitam o corpo do artista, como o ovo da têmpera, as pedras, flores, químicos dos pigmentos, o algodão da tela. Todas essas pinturas também estão em contato constante com outros seres, apesar dos esforços de separação, fungos, ácaros, bactérias, que produzem suas imagens-percepções a partir desse contato, imagens invisíveis para humanos. Um outro exemplo, para pensarmos aprendizado por formulações de imagens, materiais e do corpo, é a luz; podemos relacionar o estudo pictórico humano da impressão de cores, a partir das imagens-perceptivas do corpo sobre a luz e sombra, com as imagens-perceptivas de uma planta, que aprende com a luz e age sobre isso, o que nomeamos fototropismo[14].

A crescente popularização de temáticas decoloniais, anti racistas e ecológicas no mercado de arte vem criando relações entre esses discursos e os espaços expositivos, mas fico pensando se eles são efetivamente possíveis. Uma vez que manipulação dos materiais, a construção dos museus é do humano da arte, do filósofo, do arquiteto, do construtor, do

14 Movimento de plantas em resposta à luz como estímulo externo.

jardineiro, do vidraceiro, do marceneiro. Importante lembrarmos que para esse conceito de brechas, espécies companheiras não podem se tratar apenas de insetos, árvores, pedras ou pets, as naturezas com corpos não modificados. Todos os corpos são conjuntos de espécies, emaranhados de outros corpos dentro de si, já que o avanço humano é sobre a natureza, então uma bengala de madeira poderia ser também uma espécie companheira (Haraway, 2022), cujo corpo foi manipulado por humanos, morto e modificado, assim como vidros, móveis, couro, ainda assim esses corpos manipulados precisam fazer parte do debate, tanto quando corpos multilados no discurso da necropolítica (Mbembe, 2011). Toda exposição então seria como organismo de corpos vivos e mortos, adentrado por demais organismos formados de ainda mais organismos. Seria, porque como o apossamento dessas espécies estabelece uma lógica de posse entre os organismos e os categoriza é reduzida a possibilidade da autonomia na formulação de imagens da própria, já que essas estão submetidas ao acúmulo de todas as outras imagens. A instituição e a arte não podem ser multiespécies em nenhum nível, pois já se constituem antagonicamente à essa possibilidade.

É improvável existir uma exposição ou um processo artístico, e consequenteente educativo[15], multiespécie (portanto, contra capitalista, anti racista, anti especista) se esse for envolto na produção humana, e tornar-se produto de conhecimento humano, compreendido como arte, validado pela filosofia ou ciência, por serem esferas construídas a partir das várias imagens como posses humanas.

Com isso o museu, age como centros de reverberação do pensamento institucionalizado e validado pela soberania específica e soberania cultural de certos corpos, o que essencialmente reproduz as violências de raça e gênero, além do especismo. No século XX, com o deslocamento do polo artístico para os Estados Unidos, cria-se uma ruptura com o padrão expositivo europeu, são criados os museus de arte moderna que recontaram as histórias da humanidade a partir de coleções privadas. O conceito do cubo branco emerge na transição

15 Por estar considerando museus ambientes de ensino, e curadoraia como formadora.

Fotografias



Fig 16



J. Wolf & J. Smit del. et lith.

EPIMACHUS ELLIOTI.

M & N Hanhart imp.

Fig 17

MUSEU DE ZOOLOGIA
Universidade de São Paulo
Col. Zoológico de São Paulo
Dep. 24 II 2003

Fig 18



LOPHORINA ATRA

LOPHORINA ATRA.

SUPERB BIRD OF PARADISE.

PARADISEA ATRA, Bodd. Tabl. Plan. Enlum. D'Aub. (1783).
L'OISEAU DE PARADIS DE LA NOUVELLE GUINÉE DIT LE SUPERBE, Buff. Plan. Enlum. vol. iii. (1774) p. 197, t. 632.—Brisson. Hist. Nat. Ois. vol. iii. (1775) p. 169.
OISEAU DE PARADIS À GORGE VIOLETTE, Sonn. Voy. Nouv. Guin. (1776) p. 157, pl. 96.
PARADISEA NIGRA, Forst. Ind. Zool. p. 34.
SUPERB BIRD OF PARADISE, Lath. Gen. Syn. (1782) p. 479.—Id. Gen. Hist. Birds, vol. iii. (1822) p. 191. sp. 8.
PARADISEA SUPERBA, Gmel. Syst. Nat. (1788) vol. i. pt. i. p. 402. sp. 6.—Scop. Faun. & Flor. Insub. (1786) p. 88.—Lath. Ind. Ornith. vol. ii. (1790) p. 194. sp. 7.—Shaw, Gen. Zool. vol. vii. pt. ii. (1809) p. 494, pls. 63, 64, & 65.—Id. Nat. Misc. vol. xxiv. pl. 1021.—Wagl. Syst. Av. (1827) sp. 6.—Wall. Ibis, (1859) p. 111.—Bechst. Kurz. Uebers. (1811) p. 132. sp. 9.—Schleg. Journ. für Ornith. (1861) p. 385.
FURCATED BIRD OF PARADISE, Lath. Gen. Hist. Birds, vol. iii. (1822) p. 192. sp. 9.
LOPHORINA SUPERBA, Vieill. Analy. (1816) p. 35.
LE SUPERBE, Levaill. Hist. Nat. des Ois. Parad. (1806) vol. i. pls. 14, 15.—Vieill. Ois. der. (1802) t. ii. pl. vii.
PARADISEA FURCATA, Bechst. Kurz. Uebers. (1811) p. 132. sp. 10.
LOPHORINA SUPERBA, Vieill. Gal. Ois. vol. i. (1825) p. 149, pl. xcviii.—Less. Trait. Ornith. (1831) p. 337.—Bon. Consp. Gen. Av. (1850) p. 414.—Gray, List Gen. Birds (1855), p. 65.—Wall. Proc. Zool. Soc. (1862) p. 100.—Id. Ibis, (1861) p. 287.—Shaw, Gen. Zool. (1826) vol. xiv. p. 76.—Less. Ois. Parad. (1835) Syn. p. 12, Hist. Nat. p. 179, pls. 13 & 14.
LOPHORINA ATRA, Wall. Malay Archip. vol. ii. p. 249.

Hab. New Guinea.

The so-called "Black Birds of Paradise," although few in number, are possessed of the most extraordinary arrangement, developement, and brilliancy of plumage of all the members of this Family; and chief among them we may deem the bird now under consideration. The breast-shield, which of itself is a peculiar feature, met with, however, in other species of Paradiseidæ, is in the Superb Bird of Paradise counterbalanced by a greatly elongated suboccipital crest, or mantle, which, when raised, constitutes a most conspicuous ornament, and strikes the beholder with amazement at the never ending resources of creative power.

"This wonderful little bird," says Mr. Wallace, "inhabits the interior of the northern peninsula of New Guinea only. Neither I nor Mr. Allen could hear any thing of it in any of the islands or any part of the coast. It is true that it was obtained from the coast-natives by Lesson; but when at Sorong in 1861, Mr. Allen learnt that it is only found three days' journey in the interior. Owing to these 'Black Birds of Paradise,' as they are called, not being so much valued as articles of merchandise, they now seem to be rarely preserved by the natives; and it thus happened that during several years spent on the coasts of New Guinea and in the Moluccas I was never able to obtain a skin. We are therefore quite ignorant of the habits of this bird, and also of its female, though the latter is, no doubt, as plain and inconspicuous as in all the other species of this family." Both sexes of this species were procured by M. von Rosenberg, when among the mountains of the interior of New Guinea, and perfect skins sent to the Leyden Museum. The female so closely resembles that of *Paradisea sexpennis* that, were the males unknown, any one might be excused who should regard them as only races of the same species; for the chief difference is the size, the present being the smaller of the two. That it was the true female of the *L. atra* cannot be doubted, as beautiful specimens of the male were also obtained by M. von Rosenberg at the same time, and now adorn the galleries of the Leyden Museum. A pair of these wonderful birds were most kindly lent to me by Prof. Schlegel, who with his characteristic liberality permitted me to bring them to London, in order that their portraits might be included in this work. The accompanying life-like represen-

Fig 19



Fig 20

A Caça Para Fins Taxidérmicos

19.09.71

Que é caçar?

É o ato de abater os animais pelos meios mais adequados em fase de seus costumes, geralmente empregando arma de fôgo. Daí que o caçador procura jeito para acercar-se da prêsa tanto quanto lhe seja possível, para pôr-se a distância de tiro seguro, ao contrário do atirador, que confiando na sua perícia, atira a êsmo e em consequência, sòmente ferindo aos animais, os quais fogem para ir morrer longe. Daí que para não haver estrago à toa nas peças vi-sadas, é preferível ser um razoável caçador que um consumado atirador.

Como são caçados animais para fins taxidérmicos, empalhamentos, estudos ou ornamentos?

Com armas adequadas a fim de não [illegible]-los tornando-os imprestáveis, acondicionando-os de [illegible] para transporta-los do lugar onde foram abatidos para o acampamento, no campo, no qual será procedido o trabalho de [illegible].

Quais as armas e os demais elementos ou utencílios que se usam para abater peças em boas condiçoẽs?

Espingarda calibre 16 de dois canos e de gatilho, nos quais é introduzido um sôbre-calibre 36. Com esta arma se tem a chance de disparar cartuchos de calibre 16 para abater todos os grandes animais da fauna brasileira, inclusive a anta, o jacaré, a sucuri, etc. Para a caça dos animais grandes se emprega os cartuchos com chumbo bbb, e para os de tamanho médio como jacús, gaviões, macacos micos, etc., empregamos cartuchos com chumbo 0. Com os cartuchos de calibre 36 se abate todos os demais animais, inclusive beija-flôres, basta carregar pessoalmente os cartuchos, uns com chumbo 10 e outros com chumbo 12. Empregando para caçar uma arma como se indica, poder-se-a abater todos os animais da fauna [illegible] prestáveis para serem taxidermados.

Fig 21



Fig 22



Fig 23



Fig 24



Fig 25



Fig 26



Fig 27

4. Nos museus

da arte moderna para a contemporânea, em oposição aos modelos museológicos anteriores, se constitui em um espaço sem interferências para a obra, onde ela poderia ser livremente lida por si só, sem demais ruídos visuais. A tentativa de expansão do limite de espaço da imagem de uma moldura, como eram nos salões, para todo um espaço branco, recorta a concepção de imagem e tenta, de maneira falha, retirar da obra sobreposições e acúmulos imagéticos que são intrínsecos da produção de imagem.

> A galeria ideal subtrai a obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que é 'arte'. A obra é isolada de tudo que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outro espaço onde as conservações são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores. Um pouco da santidade da igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório de câmara de estética única. (O'Doherty, 2007, p. 03)

A assepsia objetivada para esses espaços (O'Doherty, 2007) reafirma a exclusividade dos corpos que o adentra. Com a "independência" da obra em um espaço conceitualmente sem ruídos, é gerada a ilusão de a imagem material ganhar corpo próprio, o que é falso uma vez que a curadoria exerce um papel educador sobre essas obras.

Paralelamente a isso, Jonathan Crary (1988) coloca sobre a visão frente à adventos da representação do espaço, como a perspectiva, e à câmera fotográfica: "Paradoxalmente, a crescente hegemonia dessas duas técnicas ajudou a recriar os mitos de que a visão era incorpórea, verídica e 'realista'" (p. 12). Considerando a visão que Crary coloca, ensinada por imagens-materiais anteriores, podemos pensar que o curador repassa esses ensinamentos na modulação de discurso em uma exposição, mesmo nos espaços descritos por O'Doherty. A obra de arte dentro de uma instituição carregará os discursos da curadoria e da própria insti-

tuição, como também camadas coladas sobre a obra, independente do quão neutro o espaço se proponha a ser, inclusive, a escolha da neutralidade é ainda uma escolha. Assim, essas colagens sobre as imagens-materiais/obras dá continuidade ao processo educativo das imagens, compreendendo a materialização da visão como um corpo translúcido que se forma e tensiona as vinculações inter-corpóreas e inter-imagens.

Como o ensino é um organismo vivo, isso está em constante atualização, somando novas questões conforme a episteme de um período se altera. Hans Ulrich Obrist, em Caminhos da Curadoria (2014), comenta sobre como a dinâmica presentista da internet interfere atualmente nas tendências da curadoria, a produção incessante de produtos materiais, junto do aumento exponencial de dados e informações, são levantados pelo autor como possibilidades para uma mudança na curadoria e na relação de importância entre fazer novos objetos e escolher entre os já existentes.

> A tendência da curadoria tem origem numa característica da vida moderna que é impossível ignorar: a proliferação e reprodução das ideias, dos dados puros, das informações processadas, das imagens, do conhecimento disciplinar e dos produtos materiais que estamos testemunhando hoje em dia. (Obrist, 2014, p.37)

Também para Obrist, a curadoria acompanha a arte, e portanto seu entorno, assim a curadoria institucionaliza as discussões, as imagens-materiais e as do corpo, não ficam para trás na corrida pela modernidade, pois está dentro dela. Tomando como exemplo o Masp, com sua recente expansão e busca da curadoria por temáticas atuais e de cunho político e decolonial, em paralelo com seus patrocinadores.

Em níveis arquitetônicos e burocráticos, sua reforma garante o recebimento de exposições diversas e maiores, podendo receber obras internacionais com maior facilidade, o que já ilustra uma sintonia com a globalização e o achatamento do tempo e do espaço. Ainda nesse exemplo, o Masp possui um Grupo de Trabalho em Sustentabilidade[16], criado em 2019 e integrado por colaboradores de diferentes áreas do museu, este grupo trabalha levantando propostas e análises relacionadas à sustentabilidade, além de ter tido a ação inédita no setor cultural de publicar um inventário de emissões de gases, compreendendo e gerenciando essas emissões pelo museu.

Nesse contexto a curadoria desenvolve eixos curatoriais anualmente; dos quais re-

[16] Dsponível em: < https://www.masp.com.br/sustentabilidade >.

corto o de 2025 voltado para questões ecológicas, no qual ocorre a exposição Histórias da Ecologia, para pensar como as contradições institucionais agem antagonicamente à proposta curatorial. No texto da exposição, é brevemente explicado o termo "ecologia" e não "natureza", como uma tentativa de não apresentar uma separação entre homem e natureza, no entanto, todas as obras que possuem elementos naturais são expostas adicionando à estes elementos um valor mercadológico de obra de arte, além de logo abaixo do texto a listagem de patrocinadores, que como sabemos, são personagens importantes do capitalismo, e por conseguinte de explorações naturais.

Ainda sobre as relações entre o Masp e a "ecologia"ou a "sustentabilidade", a recente exposição "A Ecologia de Monnet", o Masp traz uma leitura anacrônica sobre a produção do artista impressionista, assim como coloca Luiz Armando Bagolin em seu artigo para a Folha de São Paulo[17]. O autor explica que, como impressionista, sabemos que Monet pintava a impressão da luz sobre a paisagem, e demonstrou grande interesse pela luz difusa graças à fumaça de indústrias e locomotivas, o que pode demonstrar até mesmo um certo apreço pela nova paisagem industrial europeia; os materiais não eram ecológicos, entre terebintina e outros químicos usados pelo pintor, na esfera da materialidade também não localiza-se qualquer aproximação com o debate ecológico; essa exposição se dá simultâneamente à Histórias da Ecologia, e apesar de a construção do novo prédio ter se dado com o reaproveitamento de estruturas já existentes[18], o que poderia ser uma opção mais "sustentável", uma vez que a fundação e estruturas são as etapas mais poluentes da construção de uma construção civil[19], a obras chegam ao Masp em veículos climatizados de diversas partes do mundo, o reaproveitamento do antigo prédio foi capaz de neutralizar as emissões de combustíveis desses veículos?

A sustentabilidade, e a demonstração de preocupação com pautas ecológicas, tentam

16 "Exposição do Masp faz leitura equivocada sobre ecologia na obra de Monet". Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2025/06/exposicao-do-masp-faz-leitura-equivocada-sobre-ecologia-na-obra-de-monet.shtml>.

17 Como elucida Guilherme Winsk em sua coluna no jornal da usp, Novo edifício do Masp é de uma radicalidade muito bem-vinda, publicado em 13/02/2025. Disponível em: <https://jornal.usp.br/radio-usp/novo-edificio-do-masp-e-de-uma-radicalidade-muito-bem-vinda/>

18 Como explicado no artigo "Identificação de aspectos e impactos ambientais na construção de uma escola de tempo integral, localizada na cidade de Sobral-Ce", de Lívia de Oliveira Lima, em coautoria com Ana Lucia Pereira, Ana Priscila Machado, Breno Siqueira e Clarisse Lucena. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/65231>.

esconder a contradição oculta de exposições que trabalham assuntos como a própria ecologia, ou relacionados a corpos dissidentes, dessa forma a relação entre antropoceno e o mantimento de violências sistêmicas fica evidente também na ação curatorial, e de ensino. Essa tentativa de esconder contradições se alastra para diversos cargos e espaços em museus. A esse respeito, esconder pessoas e cargos também têm esse objetivo, trabalhadores invisíveis de museus foi um tema trabalhado por Françoise Verges em Decolonizar o Museu: Programa de Desordem Absoluta (2023), para pensar o desmantelamento das estruturas coloniais do espaço museológico, trazendo para a superfície trabalhadores que garantem o funcionamento desses espaços e são constantemente invisibilizados pela estrutura, e assepsia do espaço. Com isso, Françoise elabora uma crítica racial e de gênero que dialoga com essa problemática colocada em pauta. Quero com isso relacionar a mesma cortina que vela as questões ambientais dos museus com a mesma cortina que esmaece a presença desses trabalhadores, uma vez que é na fundamentação do que é a raça branca, o homem europeu civilizado, que ambas as violências surgem, na busca pelo poder absoluto específico e sobre demais culturas.

Inhotim não fica atrás desse exemplo, talvez até alcance o estado de excelência do colapso espaço-temporal. Quando visitei Belo Horizonte, meus amigos e eu decidimos visitar Inhotim, destino quase obrigatório para brasileiros que gostam de arte, foi o que pensamos. O caminho para o maior museu a céu aberto do mudo oscila entre a paisagem montanhosa mineira verde e deslumbrante e a paisagem montanhosa vermelha da terra exposta por ações extrativistas, até que passa por Brumadinho e, neste momento, foi um choque para nós ver a profundidade do vale e dar-se conta da proporção do crime ambiental cometido em 2019, interrompendo esse choque chegamos a Inhotim.

Lindas pedras no chão até a entrada onde compramos nossos ingressos e nos deparamos com o grande mural de patrocinadores, a Vale estava lá entre eles. Um dos principais diferenciais desse museu é ser a céu aberto e integrar a natureza e a arte; a natureza é nesse caso um paisagismo planejado, um meliponário escondido, estufas fechadas, e a ambientação de uma realidade paralela artística e elitizada frente a todo esse trajeto que descrevi. Não vou me estender no assunto dos carrinhos (não tão necessários e que podem chegar à 900,00 reais) ou do custo de viagem, estadia, ingresso e alimentação.

As possíveis imagens permeiam toda a experiência de Inhotim, seja por imagens vestígio do desastre da cidade ao lado, por imagens que reproduzem as galerias e obras e são veiculadas pelas diversas mídias que acessamos constantemente, também pelas imagens fotográficas que tiramos no local, pelas própria imagens-materiais, obras, pelas imagens

do corpo ao percorrer o parque, e até pela loja de brindes. Todas essas camadas de imagem sobrepostas como uma colagem ganha espessura como uma lente que recobre os órgãos de sentido do corpo e influenciam as imagens da percepção, e não tão translúcida, ao ponto de tornar-se uma camada capaz de "mediar" a visita ao museu, as imagens além de formadoras de conhecimento e educativas, agem como a renderização do mundo para nós mesmos pelo espaço.

Hélio Oiticica funda uma crítica à concepção de imagem previamente estabelecida em moldes europeus e burgueses, com a "antiarte ambiental" (Favaretto, 1992), criando, com obras, espaços de transgressão entre o corpo e o entorno, criando, com os Parangolés, um aglutinamento de cor, estrutura, poética, dança, palavra e fotografia, fazendo existir no espaço essas instâncias artísticas. Essa sobreposição de categorias estéticas propõe, através da percepção espacial entre corpos e objetos artísticos, a reação à hegemonia intelectual e artística da elite. A esse respeito, como Celso Favaretto (1992, p. 172) escreve: "Porque proveniente de uma imersão existencial na cultura popular (no samba e no cotidiano da Mangueira), essa descoberta foi violenta, assumindo o aspecto de conversão".

Com isso, Oiticica extrapola os limites de criação artística, tirando do objeto e da imagem o esteticismo material e transmutando para a existência do corpo em produção artística pela sobreposição de materiais, movimentos e corpos, onde também a esfera em que cada corpo está inserido altera significativamente a experiência estética, delineando um artista marginal e uma arte política. A arte e o gesto se tornam inerentes um ao outro, e o objeto artístico não mais comunica sem existir no gesto, tirando o corpo de seu estado automatizado pelo cotidiano de obliterações espaciais e colocando a movimentação como categoria substancial da experiência expressiva no mundo humano. Assim então, a "poética do instante e do gesto", como coloca Favaretto, entra no conceito de Probjeto, e portanto o objeto não é mais em si o alvo da participação, mas sim "estrutura germinativa" dessas interações e desses jogos perceptivos, por consequência da própria experiência artística e da criatividade.

Essa poética do instante e gesto no entanto colapsa em si mesma assim que acontece, uma vez que a necessidade do corpo para sua existência estética também pressupõe todas as instâncias imagéticas e de propriedade sobre esse corpo já trabalhadas aqui. A comunicação proposta por Hélio como nova maneira de produzir e compreender a arte, afastando a necessidade burguesa de controle da representação ainda se instala no meio artístico em comunicação entre humanos, retirando da percepção gestual o próprio espaço da concepção de integrante ativo, o solo, pedras, formigas, a argila, os fungos do corpo, todos os seres que integram a experiência gestual das obras de Oiticica são submetidos ao plano cenográfico de

onde se constrói a arte, e portanto cai em premissas européias e elitistas à medida em que as critica. Nesse sentido, a imagem é historicamente além de uma colagem de poderes, fenômenos, corpos, etc, o escape de si mesma, recurso de busca para uma tentativa de implosão de suas próprias armadilhas, culminando em paradoxos intrínsecos a ela.

O antropoceno distância o humano do restante dos seres de forma material enquanto exercício de efeito de poder, esses mecanismos materiais são constantemente redesenhados e reelaborados para permanecer constante a vontade das soberanias vigentes, passados adiante pelos sistemas de ensino, simulando uma imutabilidade em uma realidade volátil. Indissociável desse redesenho estão as sobreposições e acúmulos (as colagens de poderes, as violências, as instituições, as tecnologias, as economias), validados sistematicamente pela fragmentação do tempo e da informação provocadas pelo neoliberalismo, embrenhando uma atmosfera de soberania nas formações epistemológicas e, consequentemente, curatoriais. Com as tecnologias, a criação de imagens digitais se instala no cotidiano digital e analógico humano, análogas a concepção de Junkspace trabalhada por Rem Koolhaas (2002), onde espaços-lixo são espalhados pelas cidades a fim de criar lugares onde o espaço e o tempo estão sucumbidos se convertendo em oásis modernos. Nesse sentido, o acúmulo incessante de imagens digitais cria um congelamento temporal e achatamento espacial que aprisiona as percepções em bidimensionalidades pixeladas, gravadas, formadas; penso nesse espaço digital colapsado como também um espaços-lixo, onde podem existir as imagens-lixo. Pensando nesse mesmo jogo de palavras, podem surgir desses espaços-lixo as “JunkPeoples”, pessoas cujas imagens-perceptivas acompanham os moldes da modernidade e velocidade impostos, vagam pelos espaços virtuais e reais, onde não há a existência do futuro e o passado é suprimido, assumindo que a inserção do corpo no mundo è o que lhe confere existência. Mergulhar o corpo em imagens banais, triviais, uniformes e inexpressivas converte a memória, ora em apatia, ora em busca por perdão, tudo mediado pela platitude do presentismo e restrição do corpo pela separação do gesto e da mente.

Em junho deste ano, uma amiga foi para campo fazer pesquisa e entre uma foto e outra de pequenos animais que cruzavam o caminho com ela na trilha, ela comentou que havia passado próximo a uma onça que vociferava. Eu, que penso multiespécie a partir de seres que coexistem na cidade ou no próprio organismo, fiquei pensando sobre pesquisar com onça, e além dela, na pequena brecha que o campo estabelece entre a pesquisa biológica e esses seres e como ela é fechada rapidamente pelo próprio propósito da pesquisa; assim como ocorre no trânsito por quaisquer espaços urbanos, ou em museus. Como a fruição no espaço (e a criação de imagens do corpo por essa fruição), de maneira muito volátil e em

estado gasoso se move livremente pelos sentidos até que preenche o espaço que compreendemos como humano, onde é submetido a essas diversas pressões de instâncias de controles do ser, e se dissipa, mas por um instante se concentrou na fissura, na possibilidade aberta, de pesquisar/conhecer/aprender com onça. Assim, é inconcebível uma possível imagem material no ocidente, dentro de um museu, para além das condições estabelecidas pelo capitalismo e pelo antropoceno, uma vez que na existência nessa configuração de mundo carrega os acúmulos obliterantes e a tentativa de absorção da vida através das de neutralização do ser em função do avanço da enjenhoca econômica e controladora, no entanto existe esse breve caminho entre um tipo de imagem e outro que abre uma brecha.

O inesgotável acúmulo de imagens, imagens lixo, imagens documento, imagens vistas ou sentidas, imagens propriedades, forma exoesqueletos que acompanham o corpo em todos os ambientes nos quais transita e influencia as relações desse corpo. Na formação de conhecimento em espaços de exposição, temos que o tronco fundador de violências sistêmicas não se esvai, independente dos discursos que possam surgir em oposição à essas violências, esses discursos, imagens texto, imagens materiais, imagens do corpo, inseridas na instituição tensionam o antropoceno a pesar de não romperem com ele. De modo que, toda comunicação humana intermediada pela academia, pela mídia, por museus e outros, carregará em si necropolíticas, políticas de apagamento, segregações, racismos, misoginias e antropocentrismos, por quê essa comunicação é contaminada por estruturas e concepções da supremacia específica humana. A arte então, pode ser brecha desse aglutinamento e sobreposição até o momento em que existe no mundo enquanto arte, uma vez a brecha fechada, esses saberes e trocas voltam a ser parte da névoa antropocêntrica, entra nos pulmões dissipada e mesclada em meio a ela, podendo ainda conter em si a capacidade de reativação da brecha, no contato com o outro. Dai a potencialidade do acumulo de imagens da percepção e imagens do gesto na reabertura de brechas pelo contato com o mundo.

Como tudo no mundo é feito de átomos, nada nunca encosta[20], chega muito muito perto, cria um lapso, por mais que ao fazer carinho você sinta a superfície com a pele, existe uma brecha. Se no contato é criado o gesto, a relação, a imagem, o conhecimento, a violência, pode existir uma brecha conceitual nele. Se a propriedade e o roubo se apresentam também na imagem material e na imagem da percepção, na instituição e no ser, existem

[20] A fisica quantica considera impossível as coisas se tocarem de verdade por conta da estrutura do átomo e dois conceitos da física combinados, a Lei de Coulomb e o Principio da Exclusão de Pauli, esses dois sendo verdadeiros é impossivel as coisas tocarem mesmo sem um cientista ou estudo isolado ter provado e dito isso

Fotografias



Fig 28



Fig 29



Fig 30



Fig 31



Fig 32

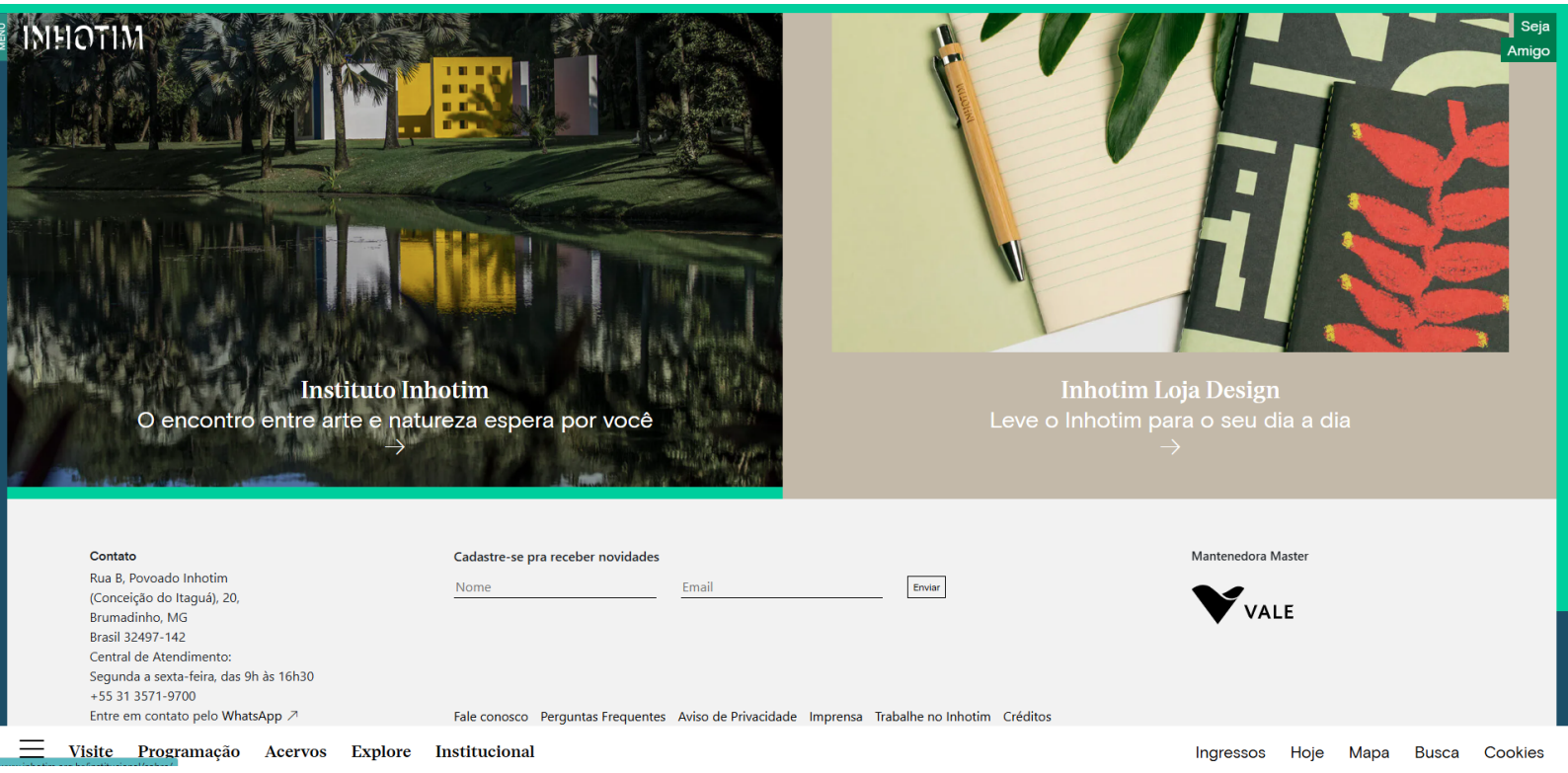

INHOTIM
Instituto Inhotim
O encontro entre arte e natureza espera por você
Seja
Amigo
Inhotim Loja Design
Leve o Inhotim para o seu dia a dia
Contato
Rua B, Povoado Inhotim
(Conceição do Itaguá), 20,
Brumadinho, MG
Brasil 32497-142
Central de Atendimento:
Segunda a sexta-feira, das 9h às 16h30
+55 31 3571-9700
Entre em contato pelo WhatsApp
Cadastre-se pra receber novidades
Nome
Email
Enviar
Mantenedora Master
VALE
Fale conosco Perguntas Frequentes Aviso de Privacidade Imprensa Trabalhe no Inhotim Créditos
Visite Programação Acervos Explore Institucional
Ingressos Hoje Mapa Busca Cookies

Fig 33

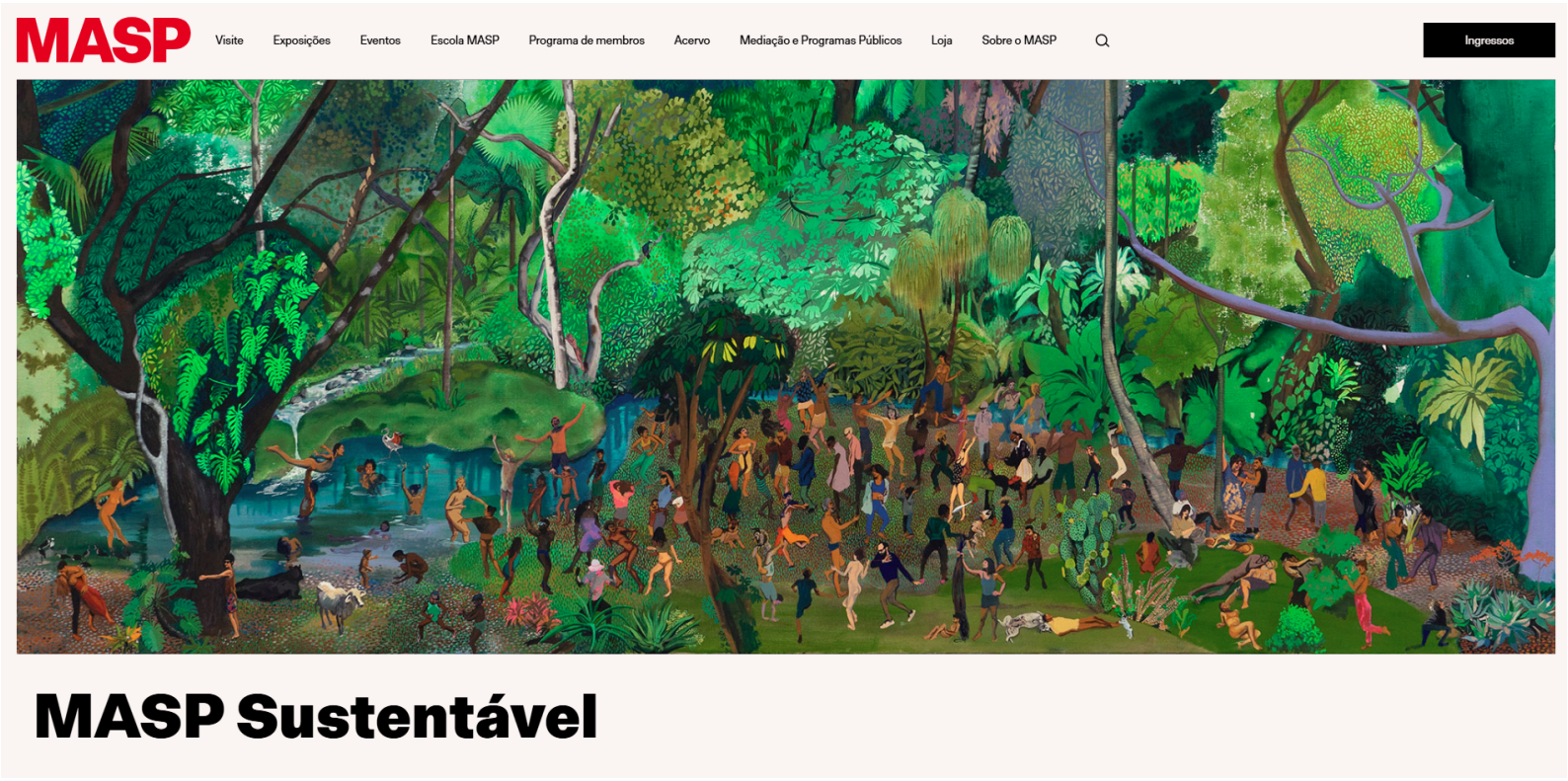

MASP
Visite
Exposições
Eventos
Escola MASP
Programa de membros
Acervo
Mediação e Programas Públicos
Loja
Sobre o MASP
Ingressos
MASP Sustentável

Fig 34



Fig 35

Museu de Arte Moderna
Rio de Janeiro

Visite Programação Artes Visuais Cinemateca Educação Biblioteca Residências Publicações Apoie Sobre

Artes Visuais
Coleções
Artistas
Exposições

PARANGOLÉS, 1964-1979



Nildo da Mangueira vestindo *P 15 Parangolé capa 11 – Incorporo a revolta* (1967), de Hélio Oiticica. Foto Claudio Oiticica, circa 1968



Nininha da Mangueira vestindo *P 25 Parangolé capa 21 Xoxoba* (1968), de Hélio Oiticica, durante as filmagens de "H.O.", de Ivan Cardoso, 1979. Foto Andreas Valentim

Fig 36



Fig 37

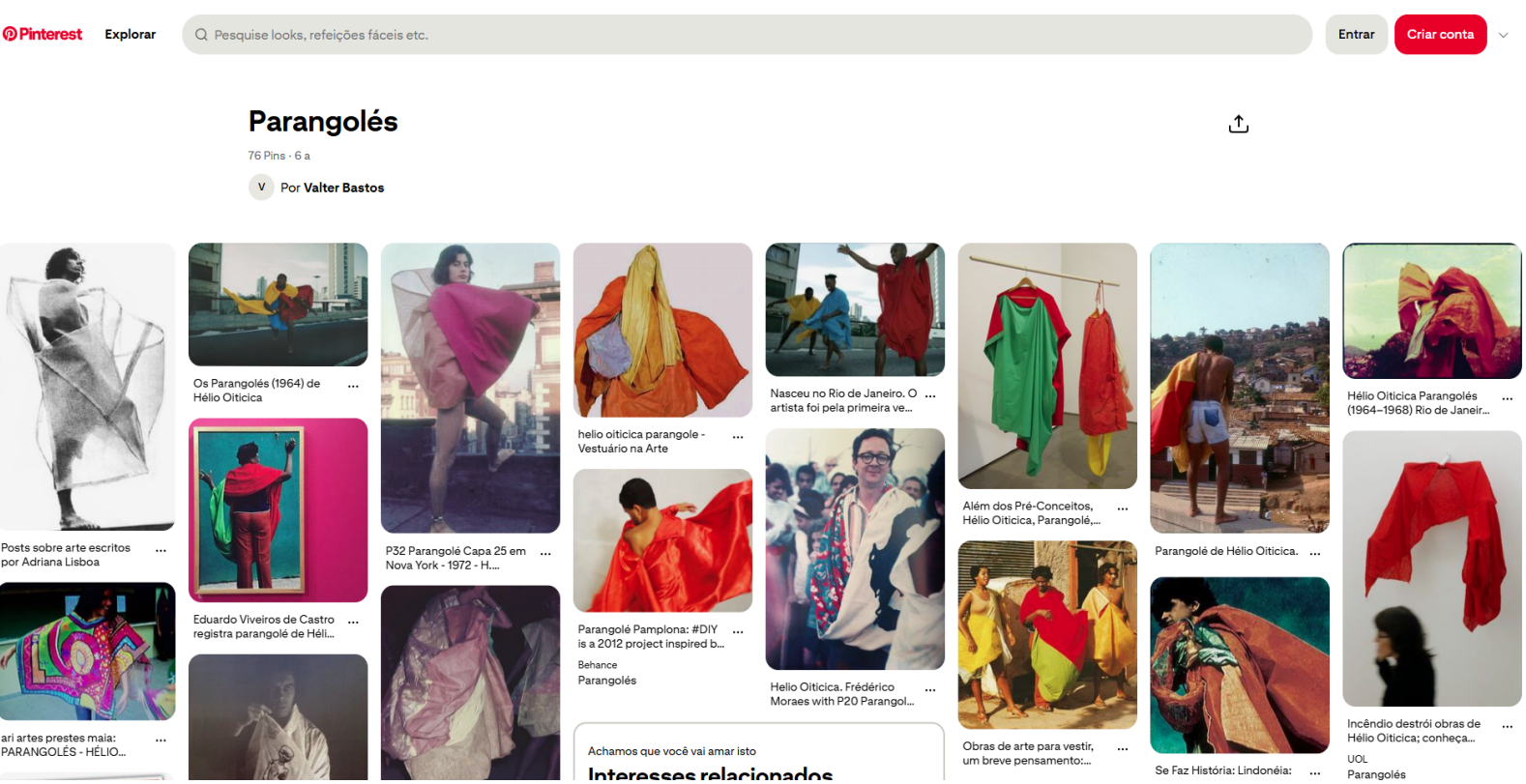

Pinterest
Explorar
Pesquise looks, refeições fáceis etc.
Entrar
Criar conta
Parangolés
76 Pins · 6 a
Por Valter Bastos
Posts sobre arte escritos por Adriana Lisboa
Os Parangolés (1964) de Hélio Oiticica
Eduardo Viveiros de Castro registra parangolé de Héli...
ari artes prestes maia: PARANGOLÉS - HÉLIO...
P32 Parangolé Capa 25 em Nova York - 1972 - H....
helio oiticica parangole - Vestuário na Arte
Parangolé Pamplona: #DIY is a 2012 project inspired b...
Behance
Parangolés
Nasceu no Rio de Janeiro. O artista foi pela primeira ve...
Helio Oiticica. Frédérico Moraes with P20 Parangol...
Além dos Pré-Conceitos, Hélio Oiticica, Parangolé,...
Obras de arte para vestir, um breve pensamento:...
Parangolé de Hélio Oiticica.
Se Faz História: Lindonéia:
Hélio Oiticica Parangolés (1964–1968) Rio de Janeir...
Incêndio destrói obras de Hélio Oiticica; conheça...
UOL
Parangolés
Achamos que você vai amar isto
Interesses relacionados

Fig 38



Fig 39

5. Constante resgate de brechas, considerações finais

as brechas entre a sola do pé e o chão do museu, entre a mão e o botão da câmera, entre a imagem e a percepção. Onde a reciprocidade (Engels, 2023) e a visão sobre o outro (Berger, 2023) como parte fundamental da coexistência, ainda não pré-determina um artefato, um organismo, uma paisagem, uma mercadoria. Antes de ser objeto,em imagem material ou imagem apropriada por um corpo outro, o contato pode traçar uma linha cortante que rasga essa brecha onde a imagem da percepção não culmina nas colagens e sobreposições. Uma forma de observar espécies companheiras que não está nos moldes ocidentais da academia, uma brecha que se fecha logo em seguida quando se torna as outras imagens, quando denomina-se como imagem, qualquer que seja, no código de palavras humano. Como Donna Haraway (2022) coloca: “Como nunca fomos o humano do filósofo, somos corpos relacionados em trançados ônticos e lúdicos” (p. 205).

Com essa pesquisa, espero ter explicitado brevemente minhas impressões sobre as tensões geradas pelas imagens multiplas e os espaços museológicos em suas funções formativas, trazendo um atralamento entre essa relação e a teoria multiespécie (Haraway, 2022). Pude perceber ao longo do processo de escrita como se dá a perpetuação de violências sistêmicas pela formação antropocêntrica dos museus, das concepções de imagem, dos binarismos que dividem corpo e mente, humano e natureza, e como essas brutalidades possuem seu tronco em comum com a soberânia específica, o que, do meu ponto de vista, impede a fruição livre do corpo no espaço e as possibilidades de conhecimento discidentes. Essa pesquisa está em andamento e pretento destrinchala em possíveis desdobramentos futuros. Essa pesquisa está em andamento e pretento destrinchala em possíveis desdobramentos futuros.

[20]

Anteontem, passei por uma borboleta sem vida no caminho para o Instituto de Artes da Unesp, não a peguei nem fotografei, pensando em toda a evolução da minha pesquisa, compreendi naquele momento uma coexistência na qual eu não gostaria de formular qualquer tipo de imagem, tentei afastar meus juízos estéticos, não precisava achá-la bela ou materialmente interessante ou mesmo assunto para essa esquisa; o que entendo que foi perdido agora que escrevi toda essa narração dos fatos desse encontro e formei imagens minhas sobre ele. Acredito, no entanto, ter participado de uma dessas brechas que almejo, e também acredito que esse seria um cenario de educação no qual eu acredito, o qual, dentro da brecha, ainda não recebe o nome de educação.

Ainda assim, as brechas pelo acúmulo remontam a tirania do instante do presentismo sistêmico, não por questionar o regime de historicidade moderna, o que suspende a consciência do estado de sonho, mas por de forma breve ser incluso na epistemologia humana. As diferentes realidades simultâneas impostas pelas imagens exige a existência em espaços e temporalidades distintas, assim, a brecha, pode ser também então, o afastamento por desejo, da sobreposição excessiva, e fechada pela reaproximação, por imposição, dessa mesma sobreposição. Na saturação de arranjos de tensão, onde o pensamento chega ao limite, a dialética pode dissolver o colapso do diverso, nisso o acúmulo se potencializa.

Grandhy Piroski elabora em A Criança e as Águas (2024) a maneira como esse elemento permeita toda a vida, todo gesto, todo espaço de não contato físico, toda brecha. Pela capacidade fluida que a existência possui, todo corpo evapora de si mesmo essas águas que contornam, entra nos pulmões, nos corpos, fica nas superfícies uns dos outros, é tanto solvente universal, para a química, quanto para os saberes, é suporte para transito de ondas mecânicas, para os sons. Tenho buscado pensar a arte educação nessas águas, onde não é arte educação ou imagem da percepção ou material necessáriamente mas sim vapor dos corpos e do mundo. Na abertura, remodelação e construção que essas águas podem abrir nas rochas do espaço e tempo que as imagens lixo, imagens pictóricas, imagens políticas, imagens economicas, imagens dgitais, imagens humanas desenharam, materializaram, gravaram, criaram e imprimiram. A brecha é a miudez aquosa que está no processo do ser para o mundo sendo recriada apesar do proceso constante de fechamento ocasionado pela mercantilização das relações fundidas nas muitas imagens. Essa água que abre uma fissura no concreto de onde brotam as pequenas folhas verdes que tensionam a calçada da cidade onde andamos apressados.

***

Tenho o infinito e o irrisório.
Tenho o para sempre e o fulgaz.
Meu corpo acaba de se solidificar; saio para fora.
Acompanho o vento, deslizo entre corpos, entre predios, entre fungos, entre insetos, entre pessoas, entre plantas, entre luzes, entre fumaças, entre cheiros.
Fotografo um corpo caído na guia, entre penas atrapalhadas ou roupas rasgadas, transborda o escarlate, que, antes confinado em tubulações internas do corpo, carrega o necessário para todo um ecossistema, do qual agora farei parte. Pouso sobre, desenrolo minha espiral e me integro, consumo, absorvo, aglutino, sobreponho.
Faço parte, aprendo, apreendo, me espantam, deslizo novamente.
Deslizo diferente, deslizo com o salgado na língua, que não sai para não deixar esquecer que absorveu, bebeu, integrou, consumiu. Deslizo sabendo que vou continuar a deslizar; sabendo que na próxima hora isso basta.
Em algum momento, de tanto procurar sal em gotas pequenas, soros, sangue, lágrima, seiva, deixo que o vento deslize em torno de meu corpo, que a dança aconteça; deixo que me leve me ponha para descançar no infinito salgado, no encontro das lágrimas, na espuma branca, macia, que vai e vem, que dança com o vento, flerta com o solo, com outros corpos, me deixo ser integrada, consumida, absorvida, aglutinada, sobreposta, aprendida, apreendida, também sou sal, também danço com o fim.

Fotografias



Fig 40



Fig 41



Fig 42



Fig 43

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O uso dos corpos:** homo sacer, IV. 2. ed. Boitempo editorial, 2017

AZOULAY, Ariella Aisha. **História potencial:** desaprender o imperialismo. Ubu Editora, 2024.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** L&PM Editores, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas.** Brasiliense, 2000.

BERGER, John. **Modos de ver.** Fósforo, 2023.

CRARY, Jonathan. **Vision and Visuality.** Hal Foster, 1988.

CATELAN, Fernando Bueno, *et al.*. IV Congresso da OPAE Piracicaba: entre rios e raízes : arte educação como semente : caderno de resumos. **OPAE IV**, São Paulo, v. 4, p. 169, 2025.

DA SILVA, Denise Ferreira. **A dívida impagável:** uma crítica feminista, racial e anticolonial do capitalismo. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2024.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado.** Edipro, 2023.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica.** Edusp, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir.** 42. ed. Editora Vozes, 2014.

GREINER, Christine. **Corpos Crip:** instaurar estranhezas para existir**.** N-1 edições, 2023.

HARAWAY, Donna. **Quando as espécies se encontram.** UBU editora, 2022.

KOOLHAAS, Rem. **Três textos sobre a cidade.** Editora Gustavo Gili, 2002.

LAFONT, Anne; BENETTI, Liliane; RIVETTI, Lara. Como a cor de pele tornou-se um marcador racial: perspectivas sobre raça a partir da história da arte. São Paulo: **ARS**, 2021.

LONGO, Camila. **Corpo Expandido:** a construção da corporeidade a partir do entorno e do espaço**.** 2024. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação Bacharelado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Unesp, São Paulo, 2024.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** Martins Fontes, 2018.

MBEMBE, Achille. **Necropolitica**. N-1., 2018

MBEMBE, Achille. **Brutalismo.** N-1, 2020.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria.** São Paulo: BEI Comunicação, 2010. ILUMINURAS, v. 14, n. 32, 2013.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco:** a ideologia do espaço da arte. Martins Fontes, 2007.

SAYRE, Robert; LÖWY, Michael. **Anticapitalismo romântico e natureza:** o jardim encan-

tado. Editora Unesp, 2022.

SCHECHNER, Richard. ***Performance e antropologia.*** Mauad Editora Ltda, 2012.
SHIVA, Vandana. **The violence of the green revolution:** third world agriculture, ecology and politics**.** Zed Books, 1991.

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

Crédito de Imagens:



Figura 1
Desenho
Autoria: Camila Longo
Capa - Pag. 1



Figura 2
Desenho
Autoria: Camila Longo
Pag. 6

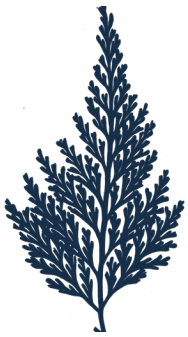


Figura 3
Desenho
Autoria: Camila Longo
Pag. 8

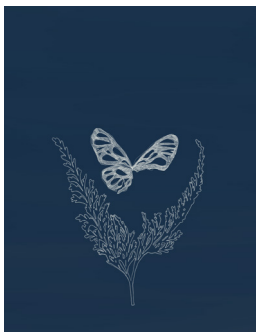


Figura 4
Desenho
Autoria: Camila Longo
Pag. 13



Figura 5
Desenho
Autoria: Camila Longo
Pag. 17

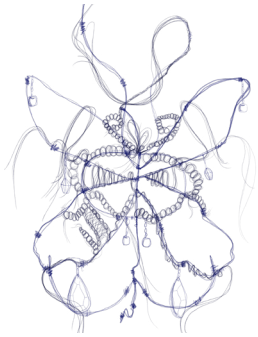


Figura 6
Desenho
Autoria: Camila Longo
Pag. 27



Figura 7
Desenho
Autoria: Camila Longo
Pag. 28



Figura 8
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 30



Figura 9
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 31



Figura 10
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 32



Figura 11
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 33



Figura 12
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 34



Figura 13
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 35



Figura 14
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 36



Figura 15
Desenho
Autoria: Camila Longo
Pag. 37



Figura 16
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 47



Figura 17
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 48



Figura 18
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 49



Figura 19
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 50



Figura 20
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 51

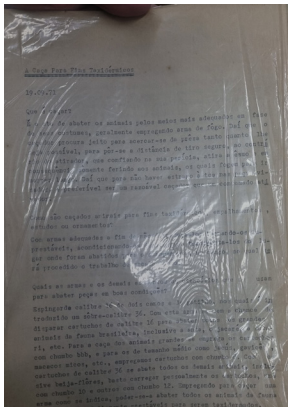


Figura 21
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 52



Figura 22
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 53



Figura 23
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 54



Figura 24
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 55



Figura 25
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 56

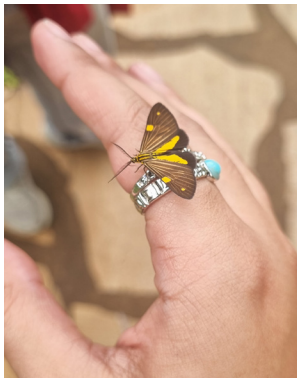


Figura 26
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 57



Figura 27
Desenho
Autoria: Camila Longo
Pag. 58



Figura 28
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 66



Figura 29
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 67



Figura 30
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 68



Figura 31
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 69



Figura 32
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 70

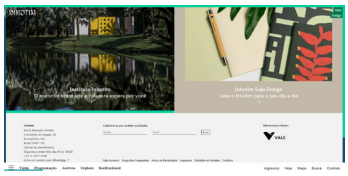


Figura 33
Captura de Tela
Autoria: Camila Longo
Disponível em:< https://www.inhotim.org.br/>
Data de Acesso: 20/08/2025
Pag. 71

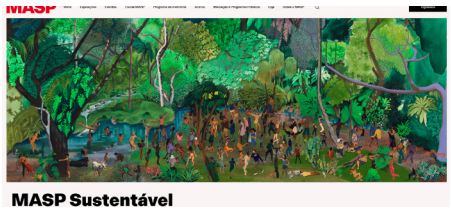


Figura 34
Captura de Tela
Autoria: Camila Longo
Disponível em:< https://sl1nk.com/fjGcS >
Data de Acesso: 20/08/2025
Pag. 72



Figura 35
Captura de Tela
Autoria: Camila Longo
Disponível em:< https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/>
Data de Acesso: 20/08/2025
Pag. 73



Figura 36
Captura de Tela
Autoria: Camila Longo
Disponível em:< https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/>
Data de Acesso: 20/08/2025
Pag. 74



Figura 37
Captura de Tela
Autoria: Camila Longo
Disponível em:< https://br.pinterest.com/valterbastos/parangol%C3%A9s/>
Data de Acesso: 20/08/2025
Pag. 75

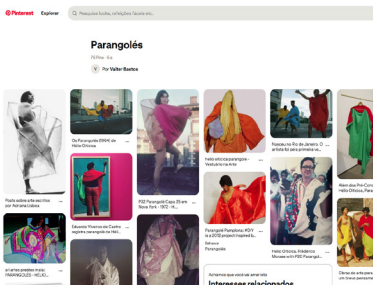


Figura 38
Captura de Tela
Autoria: Camila Longo
Disponível em:< https://br.pinterest.com/valterbastos/parangol%C3%A9s/>
Data de Acesso: 20/08/2025
Pag. 76



Figura 39
Desenho
Autoria: Camila Longo
Pag. 77



Figura 40
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 78



Figura 41
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 79



Figura 42
Fotografia
Autoria: Camila Longo
Pag. 80



Figura 43
Desenho
Autoria: Camila Longo
Pag. 81