

REVISTA

Latente

Revista Latente V2, N6 / 2025 → Arte e transformação social → Nov /25



sumário

interativo 

contextos

06 **Residência Casco no Pós-Balsa: arte, extensão e participação social**

Lola Fabres e Luciano Nascimento

38 **Entre o “eu” e o comum: experiências de gestão participativa para construir mundos possíveis –o caso da Pinacoteca de Mauá**

Maria Luiza Meneses

poéticas

20 **A terra vale o que ela produz**

Marília Scarabello

prosas

48 **Na real, eu sou Nenesurreal**

Por Célia Barros e Gabriela Leirias

latitudes

66 **Arpilleras –o sensível como aprendizagem, cooperação e luta**

Célia Barros

78 **Adubar o solo comum: policultivos e comunalidade**

Gabriela Leirias e Gabriela León

em foco

96 **Justificações para o desaparecimento –observações da natureza de Alberto Duvivier Tembo**

Felipe Marcondes da Costa

editorial

Publicar é um dos modos de tornar visível o que está latente, potencializar o manifesto e oportunizar diálogos, expandindo as experiências e conexões de cada projeto.

Chegamos à 6ª edição da **Revista Latente** investigando mais uma vez as possibilidades e experiências de transformação por meio de iniciativas do campo das artes.

Se nas edições 4 e 5 nos debruçamos sobre os temas Saúde e Educação e suas conexões com as Artes, deixando explícita a capacidade de provocar movimentos íntimos e coletivos a partir de processos artísticos, neste número a intenção é abraçar a hipótese de que a transformação social não é um “resultado” da arte; ela pode se presentificar nas irrupções, fricções, ficções em diferentes escalas que as práticas artísticas inauguram ou experimentam.

A arte pode operar muitas vezes nesse intervalo: onde ainda não há política de Estado, nem lei, nem programa, nem linguagem fixa; a arte ensaia futuro, experimenta, expõe, tateia possibilidades, se incomoda e desacomoda, procura caminhos, quase sempre, antes de o mundo estar preparado para acolher a tentativa.

Que imagens, textos, reflexões e ações têm produzido essas microirrupções? Que práticas tateiam as possibilidades que podem ser acolhidas como mudanças? E que transformações são perceptíveis fora do eixo consagrado, onde o investimento simbólico e financeiro não costuma chegar? O que se move nos interiores, nos litorais, nos vales, nas aldeias, nas bordas metropolitanas, nas franjas da política cultural? Como essas ações podem adquirir centralidade ou, melhor, multiplicar os centros?

Maria Luiza Meneses atua em curadoria, pesquisa e gestão cultural e, na interseção dessas esferas, transita entre instituições de grande porte e as políticas culturais de

Mauá, cujo alcance pode parecer diminuto se esquecermos o número de municípios¹ e a relação direta que os equipamentos culturais de uma localidade estabelecem com a saúde pública e a educação. No seu texto, **Maria Luiza** discute a gestão participativa no poder público a partir do caso da Pinacoteca de Mauá, situando essa experiência no contexto mais amplo do SNC (Sistema Nacional de Cultura), de modelo inspirado no SUS e que prevê participação da sociedade civil por meio de conselhos, planos e sistemas de cooperação entre municípios, estados e União.

Numa interlocução muito próxima, a **Residência Casco** é uma iniciativa artística e educacional que integra arte, território e comunidade em contextos rurais e periurbanos, atualmente sediada no chamado território do Pós-Balsa, conglomerado de bairros rurais em São Bernardo do Campo (SP). Por meio do diálogo entre artistas, pesquisadores e moradores, a Casco desenvolve práticas colaborativas que fortalecem vínculos locais, visibilizam disputas territoriais e refletem sobre o papel da arte na preservação cultural e ambiental da região, ao entorno da represa Billings. É também um ambiente fértil de criação e experimentação de poéticas artísticas situadas.

Numa **prosa** intensa, **Nenesurreal** compartilha sua trajetória marcada por resistência, ancestralidade e afirmação da mulher negra periférica nas artes urbanas na região de Diadema (SP). A artista expressa a sua luta por visibilidade no Graffiti, enfrentando racismo, machismo e etarismo dentro de um meio ainda dominado por homens brancos e reflete sobre as transformações sociais nesse ambiente por meio da luta feminista.

Na seção **latitudes**, que a cada edição pretende investigar projetos de âmbitos nacional e internacional que dialoguem com a proposta da **Revista Latente**, **Célia Barros** aborda como a arte pode ser

um instrumento de resistência, transformação social e reconstrução coletiva. Inspirado nas arpilleras chilenas, o coletivo de mulheres do **MAB (Movimento dos Atingidos por Barragens)** adota, desde 2013, o bordado coletivo como metodologia de formação política, denúncia e fortalecimento da autonomia das mulheres afetadas por danos consequentes da operação de barragens e por desastres socioambientais no Brasil. As arpilleras se tornam uma linguagem do sensível capaz de expressar, por meio da arte têxtil, traumas e violências invisibilizadas, permitindo às mulheres reconstruírem vínculos, identidades e territórios.

Ainda nesta seção, **Gabriela Leirias**, do núcleo editorial da **Revista Latente**, se junta à artista mexicana **Gabriela León** para, a quatro mãos, suscitar reflexões sobre comunalidade, interdependência ecológica e práticas de cultivo como política e estética, tudo isso a partir da experiência da comunidade **Cochera en Servicio**, em Oaxaca, México –um “jardim coletivo” que compartilha alimentos, sementes, saberes e formas de vida. Ancorado nos princípios indígenas de comunalidade (território, assembleia, tequio e celebração), o projeto articula relações de reciprocidade entre plantas, humanos e território, contrapondo-se à lógica capitalista e às monoculturas. O encontro das duas autoras ativa trocas transnacionais (como o cruzamento do milho guarani com o palomero mexicano) e explícita como práticas agrícolas, artísticas, espirituais e políticas se imbricam, produzindo metodologias coletivas de transformação social, cuidado radical e imaginação do comum.

Na seção **em foco**, **Felipe Marcondes da Costa** analisa a trajetória e a obra do artista **Alberto Duvivier Tembo**, destacando sua reflexão crítica sobre a relação entre arte, natureza e ética diante de avanços científicos como a clonagem e a desextinção. Utilizando materiais orgânicos e processos naturais, Tembo aborda a vida em sua vulnerabilidade e força regenerativa. O texto traz uma perspectiva crítica e um pouco irônica com relação ao desejo de dominar a natureza, sugerindo uma desaceleração, um respeito maior com

os recursos limitados e, consequentemente, com o limite do mundo, e, do ponto de vista político, uma oposição frontal ao neoliberalismo e seu negacionismo quanto às mudanças climáticas.

Em **poéticas**, **Marília Scarabello** apresenta o ensaio visual *A Terra Vale o que Ela Produz*, com o qual questiona o uso da terra e o sistema especulativo que se apropria dos territórios, convertendo-os em capital. Num jogo imagético que mistura materialidade da terra, códigos estéticos e QR code, a artista, que vive em Jundiá (SP), transporta-nos para certo limbo em que no mundo é preciso se situar para resistir.

Longe de fixar a arte nos seus lugares de privilégio, experimentamos um caminho editorial–curatorial para caminhar atentas às múltiplas paisagens, vozes, expressões e narrativas que podemos construir (talvez coletivamente) rumo aos desejos e entendimentos que fluem como transformação social. E, como todos os números anteriores pretendem, esta publicação é uma nova aproximação do tema, para aberturas de debates, e não fechamentos. ■

Célia Barros e Gabriela Leirias

NOTAS

1 Com 418.261 habitantes (Censo 2022), Mauá é o 15º município mais populoso do estado de São Paulo, e o 57º município mais populoso do Brasil.

contextos

Residência Casco no Pós-Balsa: arte, extensão e participação social

Lola Fabres e Luciano Nascimento



› Vista aérea do Quarto Centenário, localidade em disputa na região do Pós-Balsa; captação de Vítor Nassar Guimarães, cinegrafista de drone

Nosso projeto Casco nasceu em 2021, no sul do Brasil –no entorno do complexo da Região Hidrográfica das Bacias Litorâneas–, abarcando 12 distritos da área rural do litoral norte gaúcho. Mas foi apenas em 2023 que mudou de endereço e passou a direcionar o foco de atuação ao território do Pós-Balsa, ao extremo sul de São Bernardo do Campo, localidade banhada pelas águas da represa Billings, no estado de São Paulo.

A iniciativa nasceu do desejo de deslocar práticas e metodologias do campo da arte para contextos de caráter rural e periurbano. Sua proposta parte do encontro entre arte e território como experiência crítica e situada, buscando, portanto, experimentar modos de integração que não se baseiam na replicação de modelos institucionais, mas na construção

de espaços de pensamento compartilhado entre artistas e comunidades locais. Estruturado a partir da observação das dinâmicas sociais, históricas e ambientais das regiões onde atua, o projeto incentiva a produção de práticas artísticas e pedagógicas relacionadas a estes territórios, contribuindo para fortalecer memórias, vínculos comunitários e dinâmicas autônomas de cultura.

Pelas encostas da chamada Serra do Mar, o Casco nasceu no Rio Grande do Sul originalmente como um programa de residência de caráter imersivo, com perfil interdisciplinar, engajado em princípios da chamada pesquisa situada e na colaboração entre artistas e atores locais das comunidades onde trabalhava. No entanto, na primeira edição, por estar atrelado à lógica dos editais de cultura estatais (neste caso,

via Lei Aldir Blanc), seu período de realização ficou restrito –com início, meio e fim programados. Tínhamos na continuidade, porém, um valor que nos parecia central.

Ao retornarmos para São Paulo, onde atualmente residimos, iniciamos uma aproximação com a UFABC (Universidade Federal do ABC), com o intuito de estabelecer um elo institucional que desse sequência e sustentação às ações do Casco. Esse movimento resultou em nossa vinculação como pesquisadores externos à universidade, abrindo espaço para uma articulação mais consistente entre prática artística, investigação territorial e formação. Foi a partir dessa parceria que se tornou possível o direcionamento de nossa atuação para a região do Pós-Balsa, território

de grande relevância ambiental e sociocultural no extremo sul de São Bernardo do Campo. Dessa colaboração nasceu o *Casco Pós-Balsa*, projeto de extensão que consolida a dimensão pública do programa ao articular pesquisa aplicada, processos formativos e engajamento contínuo com a comunidade local.

Pós-Balsa é o nome popular dado a um conjunto de bairros localizados no município de São Bernardo do Campo, situado além do acesso à balsa que cruza a represa Billings, rumo ao Sul. Devido à barreira artificial imposta por esta represa, a região se desenvolveu de forma isolada do centro urbano, o que contribuiu para que mantivesse um papel crucial na preservação de mananciais, bem como da fauna e da flora locais.



› Vista aérea do Quarto Centenário sendo cruzado pela Avenida dos Imigrantes; captação de Vítor Nassar Guimarães, cinegrafista de drone



› Edu de Barros, *Lady Billings*, 2024
Registro de obra, placa cimentícia no espaço público
Fotografia: Kim Costa Nunes

Reconhecendo a importância de aproximar a universidade desse contexto, organizamos um programa de residência artística com o intuito de integrar a comunidade de pesquisadores e estudantes da UFABC com profissionais do circuito das artes visuais e com agentes culturais e educacionais da região. Como metodologia, apostamos nessa triangulação de saberes, tendo as artes como um ferramental de intersecção.

Afinal, pesquisadores, artistas e outras lideranças da comunidade ocupam hoje um papel central na defesa da preservação socioambiental desse lugar, haja vista que a localidade enfrenta, atualmente, episódios sensíveis de disputas territoriais. A região tem localização estratégica: encontra-se a meio caminho entre o porto de Santos e a capital paulista, e parte da Rodovia dos Imigrantes cruza seu território.

Isso a torna alvo constante de pressões por expansão urbana, especialmente sobre áreas de mananciais. A tentativa constante de revisão do Plano Diretor de São Bernardo do Campo tem evidenciado esta situação. De um lado, interesses econômicos defendem a conversão de áreas do Pós-Balsa –atualmente, classificadas como rurais e protegidas pela Lei Estadual 13.579/09, por serem áreas de recuperação e preservação de mananciais– em zonas urbanas “com restrição”, abrindo espaço para grandes empreendimentos, a exemplo de centros de distribuição e galpões, em terrenos hoje cobertos por matas nativas às margens da Imigrantes; de outro, movimentos sociais, comunidades locais e coletivos ambientalistas alertam para os impactos da urbanização sobre territórios de nascentes de rios –e com significativa presença de mata com espécies típicas da Mata Atlântica–, bem como para as ameaças aos modos de vida tradicionais e às aldeias guarani que habitam a região.

Essa disputa escancara a tensão entre um modelo de desenvolvimento voltado ao crescimento econômico imediato e a importante luta pela preservação de recursos ambientais estratégicos, indispensáveis para a qualidade de vida da metrópole e de quem reside naquele local.

É nesse cenário de urgências que entendemos que iniciativas artísticas poderiam ganhar relevância, ao visibilizar a região e suas contradições, elaborando novas formas de diálogo com a paisagem e com as batalhas internas que ali têm se desenrolado. Além disso, é nesse contexto também que a presença e a participação da pesquisa e da extensão universitária podem auxiliar na construção de pontes entre diferentes atores sociais: articulando saberes artísticos e acadêmicos com conhecimentos locais.

Em sintonia com esses preceitos vale ressaltar diretrizes recentes, comunicadas pelo MEC (Ministério da Educação), que visam estimular projetos de extensão universitária a compartilharem do esforço de fortalecer a participação social nos territórios.¹

Em termos práticos, nossa ação de residência, agora também um projeto de extensão, foi se desenvolvendo de forma processual e colaborativa. Começamos nos aproximando das lideranças comunitárias e dos agentes locais para o reconhecimento do território e das suas singularidades.

Esta primeira etapa envolveu visitas de campo, formação de redes, levantamento de dados, pesquisa bibliográfica e escuta ativa junto à comunidade.

A partir desse mapeamento inicial, montamos uma equipe de bolsistas universitários ligados a diferentes cursos de licenciatura (tanto das áreas de humanas como das de exatas e biológicas) que passou a atuar na coleta e sistematização de informações histórico-geográficas, ambientais e socioeducacionais.

Os saberes produzidos nesse processo passaram a ser compartilhados em encontros e seminários multidisciplinares organizados na universidade com o intuito de fortalecer embasamentos teóricos e promover diálogos entre a equipe do projeto e sua capacitação².

Para estruturar o *Casco Pós-Balsa*, a equipe foi constituída por um grupo formado por bolsistas pesquisadores da UFABC, artistas vinculados ao circuito de artes visuais e representantes de diversas associações e instituições do território em questão.

Entre eles estavam o Museu Estadual da Cultura Nordestina (de São Paulo), a ONG Aldeias Infantis SOS (organização não governamental internacional que oferece cuidado, proteção e apoio a crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade), a Associação Cerâmicas Baluarte (do Pós-Balsa), a Escola Estadual Omar Donato Bassani (de São Bernardo do Campo) e o espaço Lar Christian (do Pós-Balsa, que realiza atividades de marchetaria, marcenaria e oficinas de pintura).

Ao longo do segundo semestre de 2024, a equipe do projeto Casco, por nós coordenada, passou a elaborar uma série de produções artísticas em diálogo com a paisagem e com as dinâmicas socioambientais do território. Narrativas locais e interações com os habitantes foram mobilizadas para explorar relações

de cooperação e simbiose com a Mata Atlântica, materializadas em instalações de tecidos e bordados exibidos entre ruínas da região.

A memória cultural também virou tema central. Em parceria com o Museu Estadual da Cultura Nordestina, a artista Karlla Giroto do projeto incorporou à instituição totens com torrões dos solos dos estados nordestinos, destacando a matéria da terra como elemento físico e simbólico na construção de identidades e memórias afetivas. Pesquisas artísticas também investigaram o chamado lírio-do-brejo, espécie exótica de planta amplamente disseminada na região, analisando suas propriedades alimentares, usos locais e potencialidades sensoriais. O artista Vinicius Barajas estudou o solo argiloso exposto às margens da represa em períodos de seca, avaliando

seu uso sustentável em processos como produção cerâmica, bioconstrução e geotintas, o que gerou séries de objetos e pinturas representando a paisagem local durante a estiagem. O artista Gustra Martin, morador do Pós-Balsa, também lidou com a matéria do barro, desenvolvendo uma pesquisa focada nos pés humanos e não humanos que habitam o território daquela comunidade. A investigação buscou problematizar o uso pejorativo da expressão “pés de barro”, frequentemente empregada para descrever de forma depreciativa os moradores afastados dos centros urbanos. Além disso, reflexões sobre o entrelaçamento das águas do rio Pinheiros e do reservatório Billings foram documentadas em registros fotográficos, desenhos cartográficos e séries de pinturas pelo artista cubano Pavel Herrera, destacando os impactos da contaminação e das conexões bioquímicas e humanas entre esses corpos hídricos no contexto metropolitano de São Paulo.

Na edição seguinte, realizada no segundo semestre de 2025, outros trabalhos artísticos foram se desenvolvendo a partir de um segundo processo de imersão no território.

Observando a arquitetura social dos cupinzeiros e suas complexas interdependências, a artista argentina Laura Khalloub criou instalações em cerâmica que operam como metáforas para dinâmicas de cooperação e de inteligência coletiva. Em outra frente, as investigações em aquarela e pintura de Bru Novaes passaram a fabular seres emergentes das profundezas da represa Billings, dando origem a universos imaginários que dialogam poeticamente com a paisagem hídrica local.

A presença do bambu como recurso abundante impulsionou Walter Alves, artista e mestre ceramista do Pós-Balsa, a desenvolver intervenções site specific e inspirou os alunos Lorena Faria, Marcos Vinícius e Éllen Luna na criação de instrumentos e composições sonoras, explorando as potências materiais e simbólicas deste elemento natural. Paralelamente, a artista chilena Camila Bardehle voltou seu olhar às megaestruturas da Avenida dos Imigrantes, refletindo criticamente sobre os impactos da urbanização e da especulação imobiliária no entorno da localidade.

Também a partir de um gesto de aproximação com a comunidade, o trabalho de Andrea Lalli articulou bordado, costura e coleta de relatos orais, registrando a centralidade da pesca e a relação cotidiana dos moradores com a represa. Por fim, outras pesquisas artísticas exploraram a presença e o poder germinativo de sementes, evocando ciclos de continuidade, resistência e permanência da vida no bioma local.

Acompanhando o programa de residência artística, alunos de Licenciatura em Ciências Humanas, Naturais e Exatas da UFABC passaram ainda a atuar como educadores na Escola Omar Donato Bassani (única unidade estadual da região), encabeçando exercícios de coleta de histórias orais com o intuito de iniciar um processo de construção de pertencimento identitário local. Neste contexto, passaram também a imaginar formas de entrecruzar os conhecimentos mobilizados pelas práticas artísticas produzidas a partir do programa de residência com as memórias e experiências compartilhadas em sala de aula.

› Registros de pesquisas de campo e encontros coletivos com bolsistas e representantes de organizações locais



Ao longo do percurso, foram produzidos ainda outros registros visuais e obras artísticas, além de um curta-documentário³, culminando em uma exposição final que buscou valorizar a criação coletiva e os saberes partilhados ao longo da trajetória. Por meio desses processos, a proposta do Casco foi sendo concebida como uma plataforma artística e educacional para fomentar a compreensão crítica do Pós-Balsa como parte de um território hidrossocial maior, conformado pelo entorno da represa Billings e suas correlações. A partir do entendimento desse entorno, o projeto tem visado integrar narrativas locais, práticas culturais e reflexões sobre legislações e dinâmicas sociopolíticas, apoiando lutas por justiça socioambiental e dialogando com localidades que compartilham de desafios semelhantes.

Em paralelo, o programa Casco buscou identificar formas de apoiar os movimentos de resistência, fomentando instâncias de reflexão crítica e conscientização ambiental não apenas em espaços formais (junto à Escola Estadual Omar Donato Bassani), mas também em contextos educacionais não formais. Consequentemente, vem sendo concebido um roteiro artístico-socioambiental que percorre pontos emblemáticos do Pós-Balsa, prevendo atuações educacionais para além do espaço escolar.

Destinadas a alunos e moradores da região, visitas guiadas por moradores e elaboradas a partir de mapas desenhados por alunos da universidade têm como intuito interconectar os locais

onde as obras foram instaladas durante a residência, incluindo nesse percurso um debate sobre as áreas ameaçadas pela reclassificação do projeto do novo Plano Diretor. Selecionados por relevância histórica, simbólica e ambiental, os pontos de visita carregam o potencial de estimular reflexões sobre os desafios e embates enfrentados pela comunidade, promovendo debates coletivos em torno das lutas por preservação e resistência.

Transformar o programa de residência em um projeto de extensão não foi conquista imediata. É, ainda, um esforço que vem exigindo negociação e questionamentos sobre como conciliar a autonomia do projeto com os requisitos institucionais da universidade, bem como dos editais de captação de recursos ligados à nossa iniciativa.

Etapas deste processo permitiram que o Casco não apenas se estabelecesse formalmente, mas também pensasse em estratégias de engajamento de longo prazo com a comunidade local, reafirmando seu compromisso com práticas colaborativas e situadas, enraizadas in loco.

Ao promover espaços de escuta e de reflexão crítica coletiva, entendemos que a universidade, junto a práticas ligadas à arte contemporânea, pode fortalecer iniciativas já existentes, ampliar a visibilidade das demandas locais e contribuir para a formulação de estratégias que conciliem justiça social, preservação ambiental e reconhecimento das culturas vivas das localidades com as quais se propõe a trabalhar. ■



› Acima
Andrea Lalli
Marias - Domingo no Grajaú
Pintura e bordado
2025

› Esquerda
Pavel Herrera
Welcome São Paulo
Tinta óleo sobre tela
130 cm x 150 cm
2024

› Direita
Pavel Herrera
Primavera na Billings
Tinta óleo sobre tela
78 cm x 107cm
2024

NOTAS

- 1 Ver Portaria nº 193/2025 da Secretaria-Geral da Presidência da República e o documento de referência do MEC “Extensão em Participação Social”.
- 2 Para acompanhar mais informações sobre as pesquisas, a metodologia e os trabalhos artísticos desenvolvidos ao longo do programa acesse o site casco-pos-balsa.com.
- 3 Intitulado *Casco Pós-Balsa*. Acesso em: youtube.com/@cascoresidencia349.



› Exposição *Notas do Além-Balsa* com exibição de obras realizadas pelos artistas, bolsistas e moradores participantes do projeto, 2024-2025

Lola Fabres



É curadora e doutora em História, Teoria e Crítica da Arte (ECA-USP, 2023), atuando nas intersecções entre arte, território e meio ambiente, com foco em metodologias colaborativas e pesquisa situada. É pós-doutoranda pelo PPGCA/UFF e integra o grupo de pesquisa Ynterfluxes Contemporâneos das Artes-Comunidade-Natureza (CNPq). É também pesquisadora da UFABC (Universidade Federal do ABC), onde coordena, junto com Luciano Nascimento, o projeto *Casco Pós-Balsa*. Atualmente, sua trajetória combina prática curatorial, ação educativa e investigação crítica em contextos latino-americanos, com ênfase em abordagens interdisciplinares e de base comunitária.

Luciano Nascimento



É doutor em Estética e História da Arte (PGEHA-USP) e mestre em Estética e Filosofia da Arte (UFOP). Foi professor de Sociologia da Arte e de Arte Contemporânea no curso de Artes Visuais (FMU-SP), é pesquisador vinculado à UFABC (Universidade Federal do ABC) e, junto com Lola Fabres, é coordenador do projeto de extensão *Casco Pós-Balsa: Programa de Integração Arte e Comunidade* (escola parceira - PRIPRILEI).

poéticas

A terra vale o que ela produz

2024 - atual

Por Marília Scarabello

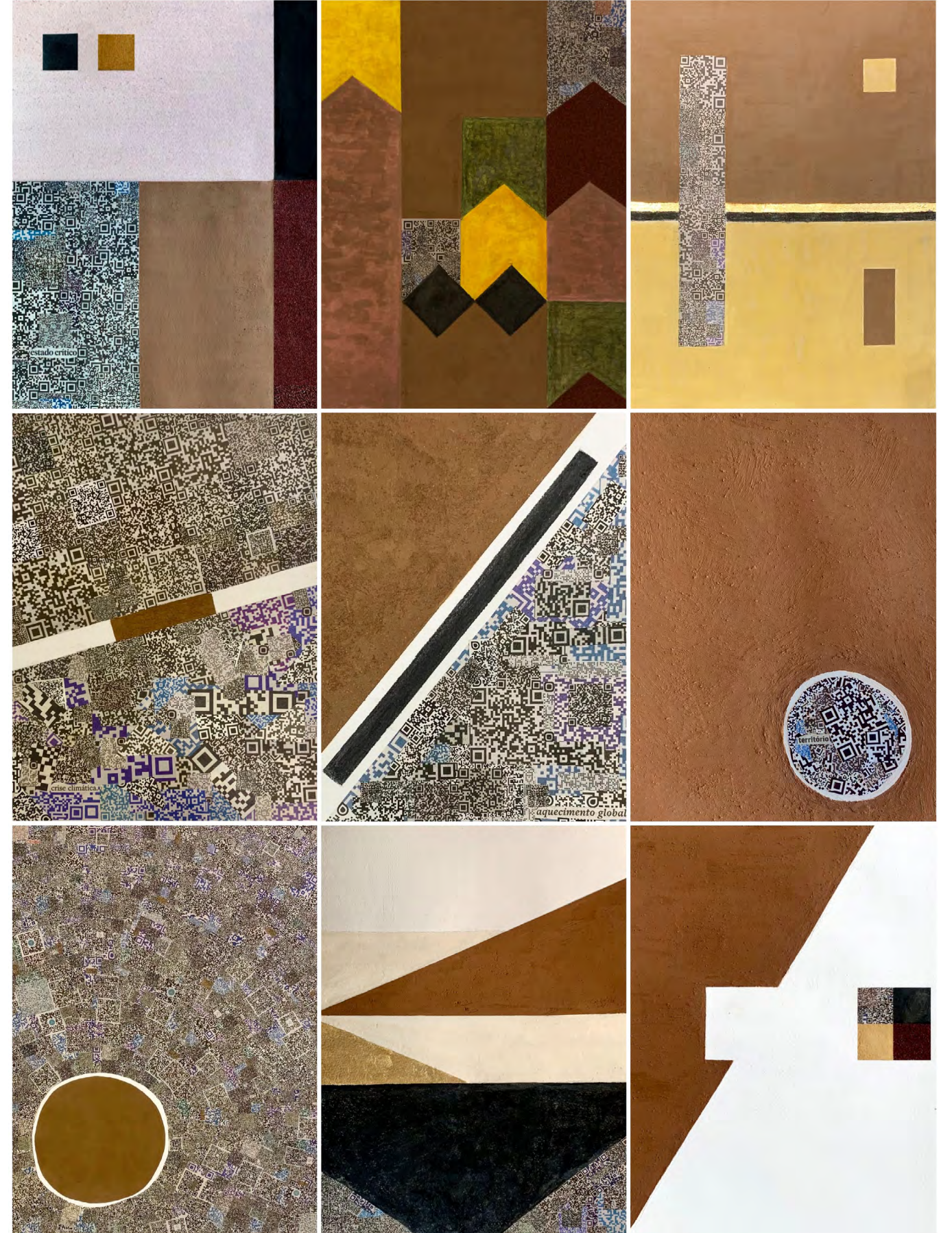
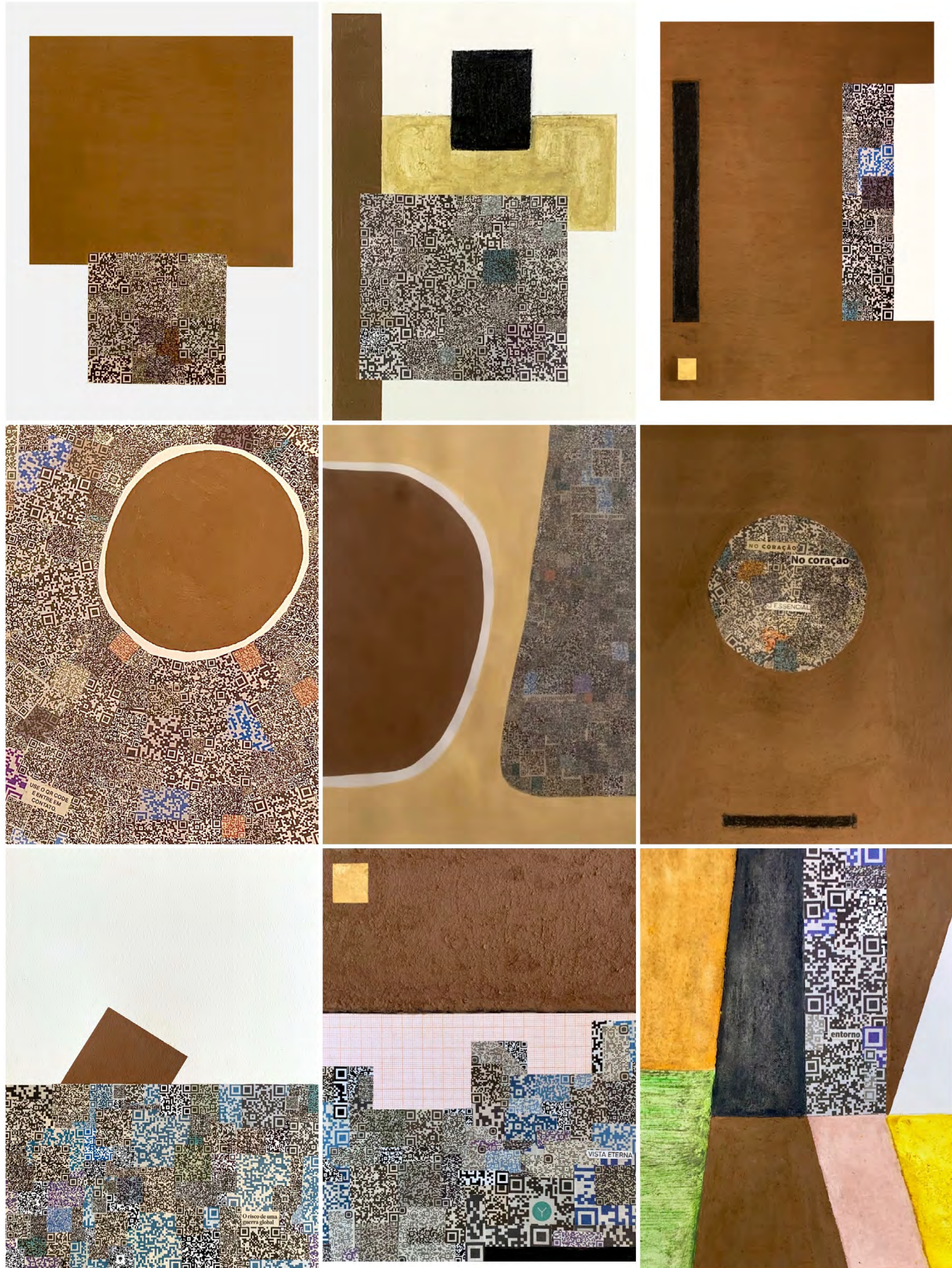
Nesta série, exploro formalmente a relação da terra com os códigos que lhe conferem valor.

Apresento relações entre pintura com terra, carvão vegetal, lixas de areia, douração sobre papel e colagem de QR codes de anúncios de empreendimentos imobiliários recortados dos jornais que resultam em trabalhos de diferentes dimensões.

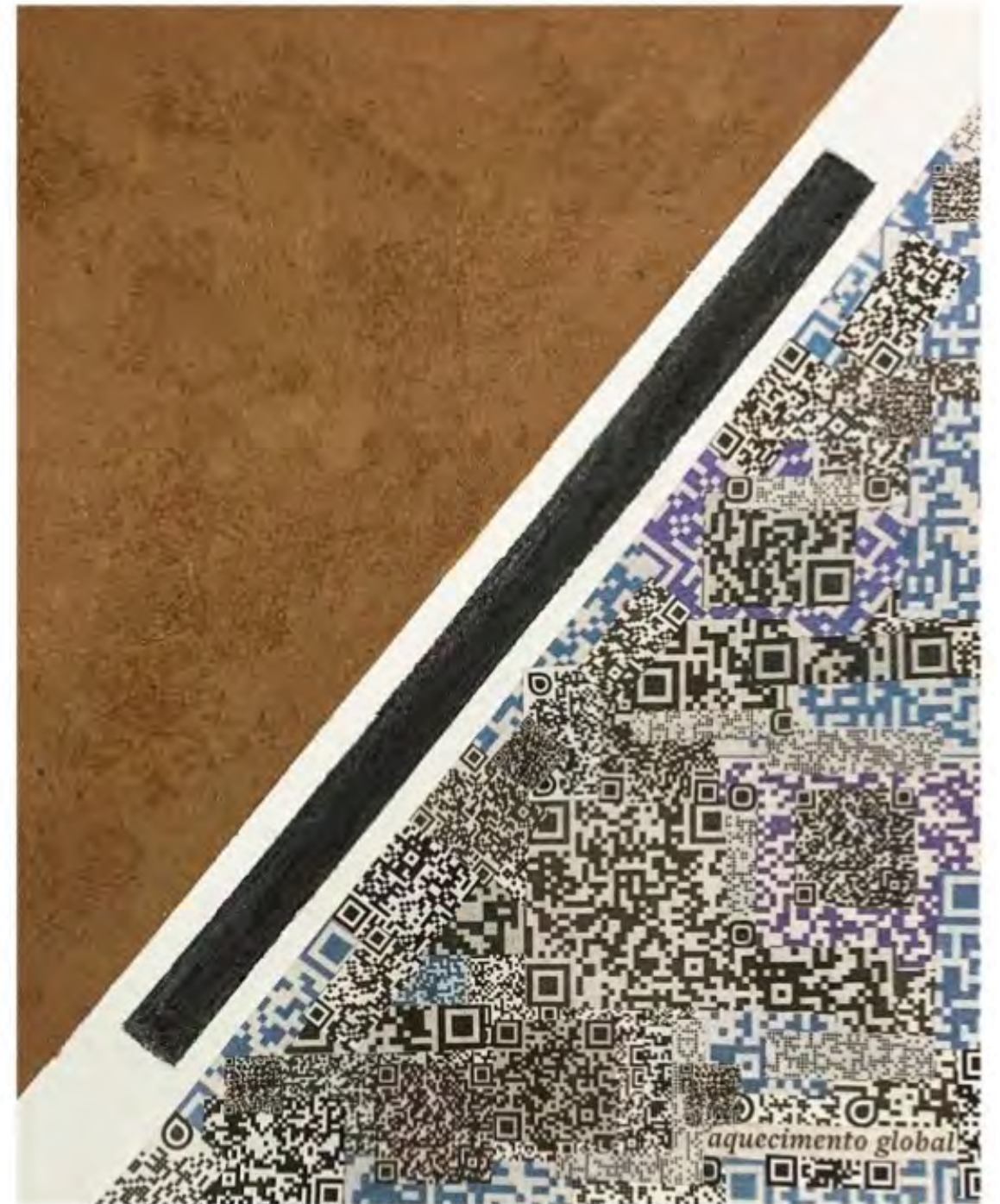
Questiono o uso desta terra, assim como o acúmulo comercial e de códigos estéticos de valor que se constroem em torno dela.

A terra vale o que ela produz.
O que, de fato, temos produzido? ■









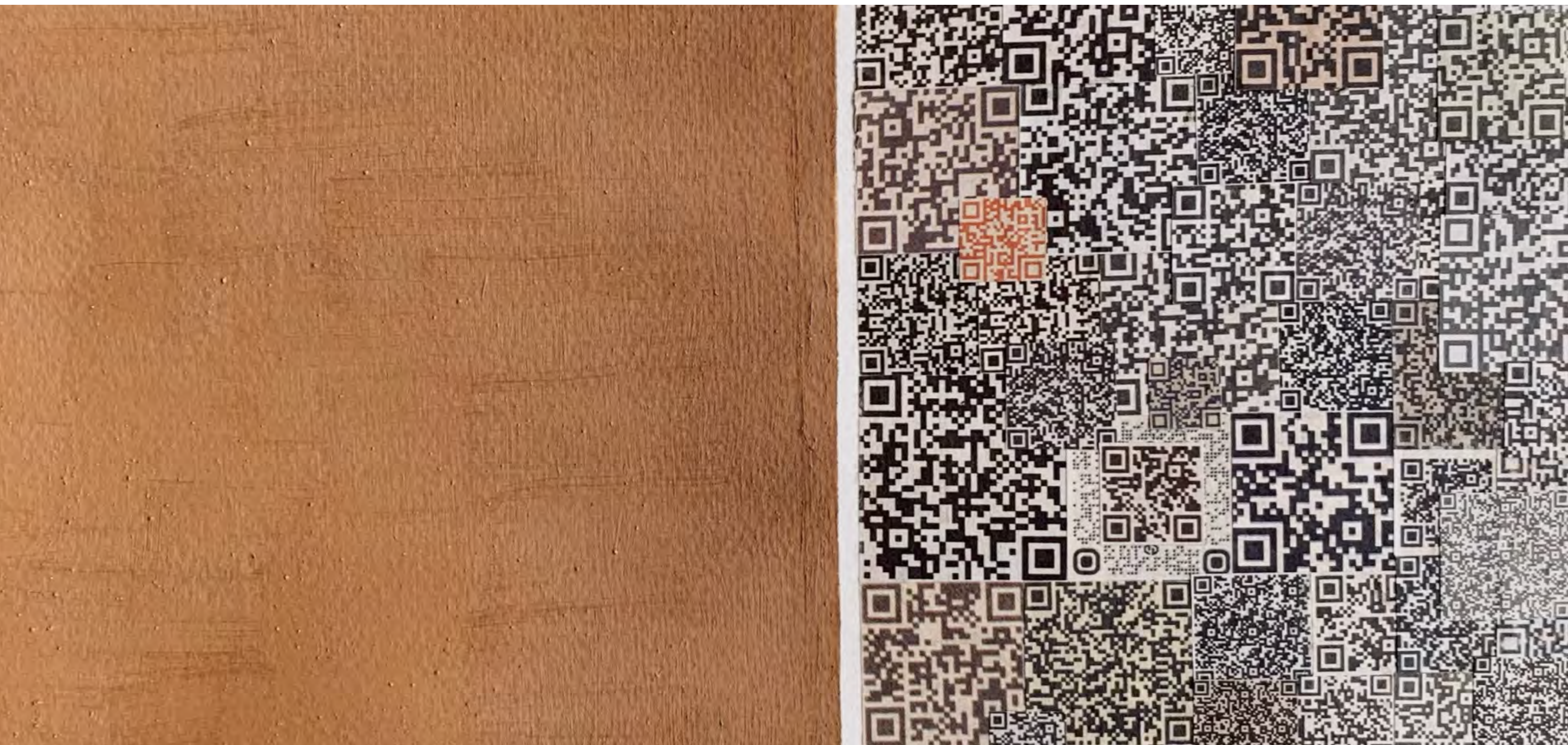




O risco de uma
guerra global



O risco de uma
guerra global



Marília Scarabello



É artista visual, vive e trabalha entre Jundiaí (SP) e São Paulo. Mestra em Artes Visuais pela Unicamp, especializada em Cenografia Teatral pelo Espaço Cenográfico e graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, iniciou sua produção artística em meados de 2013. Seu trabalho transita entre múltiplas linguagens, incluindo procedimentos frequentes de coleta e apropriação, com uma pesquisa direcionada às questões que envolvem a ideia de território e sua representação física e metafórica.

Participou de diversas exposições coletivas e salões nos últimos anos, possui obras premiadas em acervos públicos tais como Funesc –Galeria Archidy Picado– João Pessoa, Prefeitura Municipal de Vinhedo, Pinacoteca de São Bernardo do Campo, Museu de Arte de Ribeirão Preto e Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Recentemente foi premiada no Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba com o prêmio aquisitivo. Integrou entre os anos de 2020-2022 o grupo de mulheres GOMAGRUPA. Recentemente fez sua primeira curadoria através do projeto *Paisagens Moventes*, que esteve em cartaz na galeria Fernanda Perracini Milani em Jundiaí.

contextos

Entre o “eu” e o comum:

experiências de gestão
participativa para construir
mundos possíveis –o caso
da Pinacoteca de Mauá

Maria Luiza Meneses

No campo da administração pública, diversas são as experiências de organização que possibilitam modos participativos de gestão dos recursos e decisões de interesse público. As experiências já estudadas no Brasil investigam práticas realizadas, sobretudo nas áreas da Educação e da Saúde, a exemplo do artigo de Andréa de Oliveira Gonçalves, Jacinta de Fátima Senna Silva e José Ivo dos Santos Pedrosa sobre a importância dos conselhos de saúde na gestão participativa de hospitais. Segundo o documento, há no SUS (Sistema Único de Saúde), desde 2004, o Monitoramento e Apoio à Gestão Participativa do SUS (SGEP/MS/ENSP/Fiocruz), pesquisa que gera o IGCS (Índice de Gestão dos Conselhos de Saúde), objeto investigado pelos pesquisadores. Comentam que, desde a Constituição Federal de 1988, os municípios têm soberania na deliberação das decisões no campo da saúde pública, o que torna a atuação dos conselhos fundamental, tendo em vista a participação da sociedade civil como caminho para assegurar que o interesse público seja tópico central dos debates e resoluções.

Ao considerar que o SNC (Sistema Nacional de Cultura) foi criado com referência no SUS, faz sentido a replicação do modelo de conselhos, assumido pela Cultura. Criado em 2012 pelo Artigo 216-A da Constituição Federal e regulamentado pelo marco regulatório do Sistema Nacional de Cultura (2024), o SNC é, conforme indica o site do MinC (Ministério da Cultura), “um processo de articulação, gestão, informação, fomento e promoção de políticas públicas que envolve todos os entes federados – estados, municípios e o Distrito Federal– e é controlado pela sociedade civil”. Aqui, a sociedade civil está inserida na gênese do SNC. Para essa participação, o SNC apresenta uma estrutura de funcionamento (quadro ao lado).



Todos os estados e municípios que aderirem ao SNC, assim como o governo federal, que também compõe o sistema, precisam garantir o funcionamento da seguinte estrutura:



Fonte: site do MinC (Ministério da Cultura)

- ÓRGÃOS GESTORES DA CULTURA;
- CONSELHOS DE POLÍTICA CULTURAL;
- CONFERÊNCIAS DE CULTURA;
- COMISSÕES INTERGESTORES (FEDERAL E ESTADUAIS);
- PLANOS DE CULTURA;
- SISTEMAS DE FINANCIAMENTO À CULTURA;
- SISTEMAS DE INFORMAÇÕES E INDICADORES CULTURAIS;
- PROGRAMAS DE FORMAÇÃO NA ÁREA DA CULTURA;
- E SISTEMAS SETORIAIS DE CULTURA

Esta estrutura apresenta um encadeamento de órgãos, agentes e setores centralizado no MinC, de modo a institucionalizar as políticas culturais e criar uma rede de cooperação entre as três instâncias –municipal, estadual e federal. O principal recurso conhecido e de contato da sociedade civil é a participação nos conselhos de cultura dos seus municípios.

No caso da cidade de Mauá, pertencente à Região Metropolitana de São Paulo, a 30km da capital, tomei contato com o SNC antes mesmo de compreender o sistema, suas funções ou processos de implementação. Fui conselheira municipal de cultura, como representante titular do campo das Artes Visuais, em 2017, no contexto de retomada da atuação do conselho. A cidade onde nasci, cresci e tomei contato com a cultura

aderiu a esse sistema em 2012, mesmo ano da criação pelo MinC. Ao considerar que a maioria dos municípios do país aderiram ao SNC no contexto da pandemia de COVID-19, como requisito para acesso às políticas emergenciais de apoio à cultura pela União, vemos o pioneirismo na adesão em Mauá. Este gesto se relaciona a uma série de práticas de incentivo à cultura importantes no município, como foi o desenvolvimento do FAFC (Fundo de Apoio e Fomento à Cultura), criado pela Lei Ordinária nº 4.463, de 2009, num período em que ainda eram poucas as cidades a desenvolver fundos culturais. Houve, ainda, o interessante caso da Pinacoteca de Mauá, criada pelo decreto nº 6.501, de 2003, como uma instituição apta a interagir com os acervos de museus da capital paulista por meio de sua coleção rica e internacional (MENESES, 2025).

No breve período de minha participação no conselho, tive a oportunidade de acompanhar os debates e a votação que fundamentaram a criação do Plano Municipal de Cultura, documento que indicaria aos três poderes as metas que deveriam ser alcançadas em até dez anos na municipalidade. Lembro de votarmos pelo aumento do investimento público na Cultura, que na época correspondia a 1% do orçamento anual, sendo que metade deste valor era utilizado para pagar os salários de funcionários municipais; ou seja, na prática apenas 0,5% da receita era a quantia destinada às atividades culturais. Votamos para que esse valor passasse a 2%, porém, hoje, em 2025, ele se mantém no 1%. Me recordo que nas artes visuais foram escolhidas três ações de grande relevância coletiva: a criação de Salões de Artes, inexistentes na cidade, que permitiriam a premiação e a aquisição de obras para o acervo municipal; a entrega de um prédio exclusivo e adequado para a instalação da Pinacoteca de Mauá, que ocupa uma seção do Teatro Municipal temporariamente desde a sua fundação, em 2003; e a criação de um ateliê de arte público, com a disponibilização de espaços para artistas que não possuem local de trabalho dedicado às artes em suas casas.

Ciente da pretensão das propostas, fiquei surpresa quando foram aprovadas e incluídas no plano. No entanto, em 2025, perto de completar dez anos desde a aprovação dos tópicos escolhidos pela sociedade civil junto aos profissionais do poder público participantes do conselho, nenhum dos avanços foi alcançado, pelo menos no que tange às artes visuais. Ainda que pautado na Lei nº 4.847, de 2013, o Plano Municipal de Cultura foi, dois anos após seu

encaminhamento, considerado perdido por parte de representantes do governo –que informaram desconhecer tal documento, que nunca teria passado pela Câmara Municipal.

Apesar da frustrante experiência no conselho, quando os esforços coletivos para o avanço da qualidade e a viabilidade dos investimentos da cultura foram descartados pelo poder público, meu interesse em realizar ações em prol do setor ou parceria com a coisa pública continuou vivo. Sendo assim, iniciei, em 2019, um processo que se estende até hoje como uma frutífera parceria com a Pinacoteca de Mauá. A partir de diálogos com Cecília Camargo, que dirigiu a coleção de 2013 a 2023 e segue se dedicando ao acervo, realizamos um diagnóstico da instituição, de modo a compreender que a criação de um site seria ótima estratégia para os problemas identificados naquele momento.

Questões como segurança das obras, difusão e visibilidade da coleção e conhecimento público sobre artistas e seus trabalhos guiaram a criação e o desenvolvimento do site da Pinacoteca. O projeto foi contemplado pelo FAFC/2019, e o site foi lançado em fevereiro de 2020. Em seguida, realizamos juntas a curadoria para aquisição de novas obras para o acervo, contexto que possibilitou a entrada das primeiras artistas negras na coleção –Talita Rocha, Nenesurreal e Sheyla Ayo–, de artistas fundamentais para a cena cultural da cidade, mas que não possuíam obras na coleção, como Lisa Mangussi e Yasuichi Kojima, e, por fim, do instigante trabalho do multiartista O Novíssimo Edgar, conhecido pelo uso de tecnologias e contemporaneidade dos assuntos.

A seleção resultou na entrada de 13 obras na coleção, sendo uma delas doada pela artista Talita Rocha, a instalação *Circuito de Axé* (2017). O projeto havia sido contemplado pelo edital PROAC Municípios em 2020, primeira e única vez (até o momento) em que a Secretaria Municipal de Cultura de Mauá realizou os procedimentos para a participação do edital dedicado às cidades do estado de São Paulo. O objetivo das aquisições foi a renovação e qualificação do acervo, somada à compra de obras negociada diretamente com artistas vivos, por valor justo, considerando que a última vez em que o poder público municipal tinha adquirido obras havia sido na década de 1980, no contexto do falecimento dos artistas Aluísio dos Santos (1937-1984) e Hans Grudzinski (1921-1986), segundo documentos na Pinacoteca de Mauá. À exceção destes dois casos, a maioria das entradas no acervo vinham sendo viabilizadas por doações de obras como contrapartidas de editais ou por recebimento de espólios de artistas falecidos, como Daniel Ryo, RAMarques e Aristides Theodoro (deste, uma coleção).

Entre algumas ações menores, como a manutenção do site e a produção de conteúdos virtuais sobre história da arte, realizamos duas exposições que considero importantes. A primeira foi a exposição *Travessias do Moderno em Mauá*, em 2022 (uma reflexão sobre a entrada da cidade na modernidade a partir da instalação da via férrea). Na mostra, dividida em três períodos históricos que se cruzavam no espaço expositivo, fotografias do século XIX que mostravam a construção da ferrovia, de autoria de Marc Ferréz e Militão Augusto de Azevedo, e parte do acervo do Instituto Moreira Salles eram conectadas a cenas pintadas

ou gravadas por artistas mauaenses na década de 1980 e, por fim, a obras produzidas em 2022. Enquanto as primeiras imagens mostravam alguns trechos da linha em construção, as artes seguintes apresentavam a relação dos artistas com a ferrovia (agora, ligada ao campo do trabalho, com certo distanciamento) enquanto as obras mais recentes demonstravam relações de integração com o trem e seus usos.

A segunda iniciativa foi a exposição celebrativa dos 20 anos da Pinacoteca de Mauá, projeto contemplado pelo edital PROAC 33/2023, para Salvaguarda de Acervos, e aberto em março de 2024. Sem dúvida, este se tornou um expoente da parceria com a instituição, tendo em vista que pela primeira vez uma exposição no aniversário do acervo contava com financiamento e produção externos. Tendo sido uma cocuradoria entre Cecília Camargo e eu, com participação conceitual de Elidayana Alexandrino (curadora e educadora) e Diego Lorena (assistente de curadoria), para além da exposição o projeto possibilitou a higienização e o restauro de obras, a criação de material educativo sobre o acervo (autoria da Elidayana) e a realização de ações educativas na mostra. Também foi a primeira vez que conseguimos mobilizar ações em prol da conservação do acervo, além das ações cotidianas já realizadas por Cecília.

Em 2025, iniciei o projeto de publicação do primeiro catálogo da Pinacoteca de Mauá, que somou o restauro de uma obra da coleção, a pintura *Moinho de Sal Matarazzo*, de 1963, do artista Hans Grudzinski, à criação de uma reprodução tátil da obra e à proposição de um educativo nas escolas para apresentar o acervo da Pinacoteca. No momento desta escrita, a publicação está no prelo.

Em ambos os projetos, as exposições e suas atividades complementares foram decisões compartilhadas e definidas em parceria com a Pinacoteca de Mauá, de modo que a instituição demonstrava interesse na análise de prioridades e possibilidades advinda da minha percepção como profissional especializada. Com distanciamento das ações apresentadas, porém ainda inserida em atividades relacionadas à coleção, penso que o que temos experienciado nestes últimos anos de relação com a Pinacoteca é um ensaio e um modo encontrado de praticar a gestão participativa, mesmo que não institucionalizada ou sistematizada. Costumo dizer que vejo a Pinacoteca de Mauá como um laboratório, um espaço de experimentação no campo do colecionismo público, considerando narrativas, técnicas e poéticas e, mais recentemente, no campo da gestão participativa.

Nessa perspectiva, a abertura do poder público à escuta da sociedade civil tem permitido oportunidades de parcerias que possam resultar na ampliação de recursos para ações de maior impacto ou estrutura e ainda suprir demandas de equipe geradas, principalmente, pela ausência de concursos públicos. Este último ponto, torna o corpo de funcionários da municipalidade carente de profissionais específicos, como conservadores, restauradores, museólogos, entre outros, e deixa os processos de contratação burocráticos e morosos.

Por outro lado, observo que parte da atuação em parceria se assemelha à atuação das OSCs (Organizações da Sociedade Civil), empresas privadas e sem fins lucrativos que estabelecem vínculos com o poder público, podendo

variar desde um Acordo de Cooperação (mais próximo ao que tenho realizado) até um Contrato de Gestão, como no caso das ações da Associação Tryade na gestão de ações de cultura e esporte. No meu caso, porém, o diferencial, além dos processos de formalização da parceria, é que nem eu tenho exclusividade de atuação com a Pinacoteca nem ela tem comigo. Muito pelo contrário: vejo outros artistas na mesma toada, a exemplo do projeto realizado pelo artista e gestor Dener de Sousa e pela artista e educadora Rita Meireles, no qual selecionaram exemplares da coleção da Pinacoteca para criar as primeiras reproduções táteis de obras daquele acervo e reforçar a acessibilidade no local.

O gesto foi tão importante que, meses depois, o Teatro Municipal de Mauá instalou um circuito de pisos táteis no andar térreo do prédio.

A perenidade das ações e o crescente interesse em parcerias com a Pinacoteca resultam da lealdade da instituição em manter vivas as práticas participativas e a escuta aberta aos profissionais especializados da cidade. Muito disso se deve à postura de Cecília Camargo, comprometida com a democratização de acessos, a difusão do acervo e, sobretudo, com o sentido máximo do que significa ser servidora pública.

A mesma abertura é pouco vista ou ausente em outros equipamentos culturais da cidade, sendo comuns os relatos sobre gestores que dificultam a comunicação; a recusa a atividades propostas por artistas da cidade (havendo prioridade para ações privadas, como a locação do Teatro Municipal de Mauá para a realização de formaturas de escolas e cultos de igrejas, o que

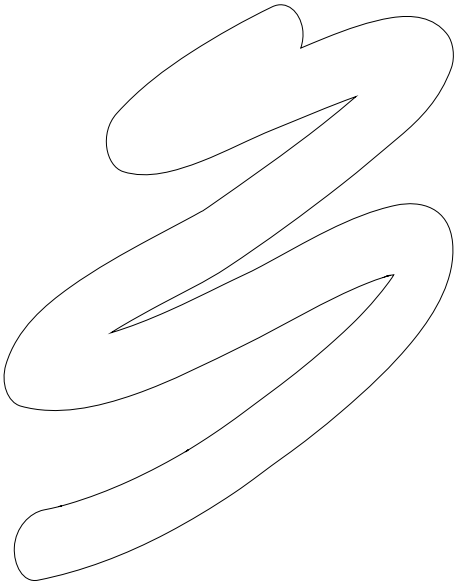
descaracteriza a laicidade e a função dos espaços públicos); a negação injustificada na oferta de cartas de anuência; entre outros. Apesar de fundamental para o cumprimento do SNC e a participação civil na municipalidade, a atuação do Conselho Municipal de Cultura em Mauá é apenas consultiva, e não deliberativa, e tem sido pautada no interesse dos agentes pela publicação de editais, enquanto pautas importantes, como o aumento do recurso para a cultura no orçamento da cidade, não são temas de avanço com o poder público.

Noto que, apesar das conquistas mencionadas anteriormente a partir das parcerias dos agentes locais com o poder público, tenho me questionado se as nossas ações e a capacidade de captação de recursos para fortalecimento das instituições públicas não têm sido agravantes para que o mesmo poder público deixe de investir receita municipal na cultura. Percebo isso pois, uma vez que grande parte das demandas civis por recursos na cultura tem sido suprida por editais emergenciais e leis que regulamentam a sustentabilidade dos investimentos da União nos estados e municípios, estes últimos têm reduzido o investimento de receitas próprias na cultura. Mauá é um exemplo, visto que fomentos à cultura na cidade são: o FAFC, fundo construído a partir da retenção de 10% do valor da bilheteria do Teatro Municipal de Mauá, a Lei Paulo Gustavo e a PNAB-Cultura (Política Nacional Aldir Blanc

de Fomento à Cultura), sendo estes dois últimos investimentos da União. Ao longo desses anos em que acompanho de perto a Pinacoteca, o orçamento da instituição não aumentou, não foram abertos novos concursos que possibilitassem a profissionalização da equipe, nem foi conquistado um prédio exclusivo a ela, para melhor acondicionamento das obras com reserva técnica adequada e climatização. Penso que tem havido um limite das ações de parceria e gestão participativa, principalmente por não haver um orçamento dedicado à instituição e suas ações, de modo que as atividades ficam condicionadas aos editais e a projetos de curta duração, com realização total em até um ano.

No âmbito das articulações para melhorias na gestão participativa com a Pinacoteca de Mauá estão o interesse na ativação do Conselho da Pinacoteca de Mauá, conforme decreto de 2004, e a elaboração dos Planos de Acervo e Museológico, projetos que contribuirão com a formalização da coleção local junto ao SISEM (Sistema Estadual de Museus) e com o IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus). Acredito que estas são etapas fundamentais para que a parceria e a pressão social tenham maior suporte para cobrar apoio da União e do Estado no cumprimento de ações de salvaguarda e na difusão do acervo da Pinacoteca de Mauá, princípios da existência da coleção. Neste sentido, processos de formalização do acervo (Plano de Acervo e Plano Museológico) e das relações de parceria com a sociedade civil (Acordos de Cooperação, por exemplo) podem ser caminhos para assegurar o desenvolvimento desses espaços.

Por fim, a energia do pioneirismo visto na gestão da cultura em Mauá, a exemplo da adesão ao SNC no mesmo ano de criação do sistema, parece se esvaír quando o acompanhamento e a participação da sociedade civil são limitados ao modelo consultivo dos conselhos e ao interesse apenas em editais, e não na elaboração de políticas públicas para a cultura nos municípios. Sendo assim, a reorganização dos agentes locais e a abertura por parte do poder público são dois pontos fundamentais para que a cultura em Mauá, nosso bem coletivo, possa caminhar com maiores fôlego e investimento.■



REFERÊNCIAS:

BORGES, Marcos Silvestre da Silva; SANTOS, Rosária de Jesus Bandeira. As contribuições da gestão participativa no desenvolvimento da empresa Destak Modas. 2009. Monografia (Graduação) – Faculdade Atenas Maranhense, Imperatriz, 2009.

GONÇALVES, Andréa de Oliveira et al. Contribuições da gestão participativa no espaço público chamado conselho: o contexto dos conselhos de saúde no Brasil. Revista de Saúde Pública, São Paulo, v. 43, n. 3, p. 96-105, jun. 2008. Disponível em: [pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/lil-496734](https://bvsalud.org/portal/resource/pt/lil-496734). Acesso em: 16 de outubro de 2025.

MENESES, Maria Luiza. Acervos periféricos, lugares do encontro. In: PINACOTECA DE MAUÁ. Catálogo, 1ª edição. Mauá, 2025. (no prelo)

OLIVEIRA, Monaliza Ferreira de. Gestão pública participativa: desafios e perspectivas para um desenvolvimento local sustentado. Entre Aspas: Revista da Unicorp / Tribunal de Justiça do Estado da Bahia, Salvador, ano 1, nº 1, v. 2, p. 218-225, abr. 2011.

PERES, Ursula Dias et al. Estruturas de governança no setor público e a gestão participativa: dilemas e possibilidades no Brasil contemporâneo. In: Mobilização e mudança social: experiências de participação política na sociedade contemporânea. São Paulo: ANNABLUME, 2013. p. 9-. Disponível em: prp.usp.br/wp-content/uploads/sites/578/2020/09/livro1_promuspp.pdf#page=9. Acesso em: 16 de outubro de 2025.

ROBBINS, Stephen P. Comportamento Organizacional. 11. ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2002.

BRASIL. Sistema Nacional de Cultura. Ministério da Cultura. Disponível em: snc.cultura.gov.br/adesao/. Acesso em: 16 de outubro de 2025.

Maria Luiza Meneses



Maria Luiza Meneses é curadora, escritora e pesquisadora, bacharel em História da Arte (UNIFESP). Atualmente é curadora-assistente no CCSP (Centro Cultural São Paulo) e assina projetos curatoriais com artistas contemporâneos e acervos museológicos. Atua com diversas instituições culturais, como Sesc São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Pinacoteca de Mauá, Pinacoteca de São Bernardo do Campo, Instituto Moreira Salles, entre outras. É fundadora do Raízes - Lab Cultural, responsável por projetos curatoriais, educativos e patrimoniais. Foi assistente da curadora Diane Lima, na 35ª Bienal de São Paulo (2022–2023). É coautora em “8/1 - Rebelião dos manés: Esquerda e Direita nos Espelhos de Brasília” (2024, Editora Hedra), entre outras publicações. Colaboradora na revista Contemporary and América Latina. Atua nos coletivos Nacional Trovoa e Rede Graffiteiras Negras do Brasil.

prosas

Na real, eu sou Nenesurreal

Entrevista por Célia Barros e Gabriela Leirias

Nenesurreal é artista plástica, grafiteira e educadora social negra e periférica que, desde 1996, integra arte, identidade e transformação social em sua trajetória em Diadema e São Paulo. Criadora de uma marca de roupas plus size pintadas com técnicas de Graffiti, conecta seu trabalho a movimentos negros, feministas, hip-hop e LGBTQIAPN+.

Já expôs em instituições como o CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil), o Sesc-SP e a Casa das Caldeiras, além de participar de festivais nacionais e internacionais. Foi consagrada com o Prêmio Sabotage (2016) e homenageada pela organização Ação Educativa no Dia do Graffiti (2018). Entrevistamos a artista especialmente para esta edição.



› Fotografia: Acervo pessoal





› Fotografia: Acervo pessoal

O Levante*

Quero iniciar o meu discurso com a célebre frase da lendária Lélia González: "O lixo vai falar, e é numa boa!". E eu complemento que será sem massagem.

Eu sou as ruas e as quebradas, represento as vozes de mulheres que foram apagadas pela história. Sou artista e ativista, sou a inimiga número um do Estado, sou o pesadelo da classe média. Sou aquela que o sistema tentou matar. Sou também como as outras, porém sou tantas coisas e também às vezes não quero ser nada disso. Na real, eu sou Nenesurreal.

Simplesmente aquela preta que é mãe, avó, amiga, educadora, namorada, que há 58 anos é sobrevivente e narradora de uma guerra sem fim. Meus relatos são transmitidos através dos muros, com spray eu traço a minha revolução. Por onde eu passo, deixo minhas marcas coloridas, o universo sem contos e sem fadas, apenas mediano caos.

Hoje eu quero saudar as mulheres pretas, quero saudar as mulheres pretas artistas, quero saudar as minhas colegas grafiteiras pretas que quase desistiram e também as que desistiram. Quero também saudar as mulheres pretas que morreram para eu chegar até aqui. Sou a terceira mulher e a segunda mulher preta a ser homenageada por reconhecimento pela trajetória pessoal e do Graffiti. E assim desejo que isso se torne algo comum.

Quero olhar ao meu lado e ver mais mulheres pretas comigo, ocupando as ruas em todos os passos possíveis, pois nós resistimos e existimos. Ser quem somos não deveria ser um pesar e sim uma grande dádiva, pois carregamos na pele a realza das nossas ancestrais.

— Ketty Valencio

A autora escreveu este texto por ocasião da homenagem a Nenesurreal pela organização Ação Educativa no Dia do Graffiti (2018).

NA REAL, EU SOU NENESURREAL

› *Cabeçadas*
Ocupação Raquel Trindade
Sesc 24 de Maio, 2022
Fotografia: Acervo pessoal



LATENTE - Como você define a sua atuação?
Poderia nos contar um pouco da sua história?

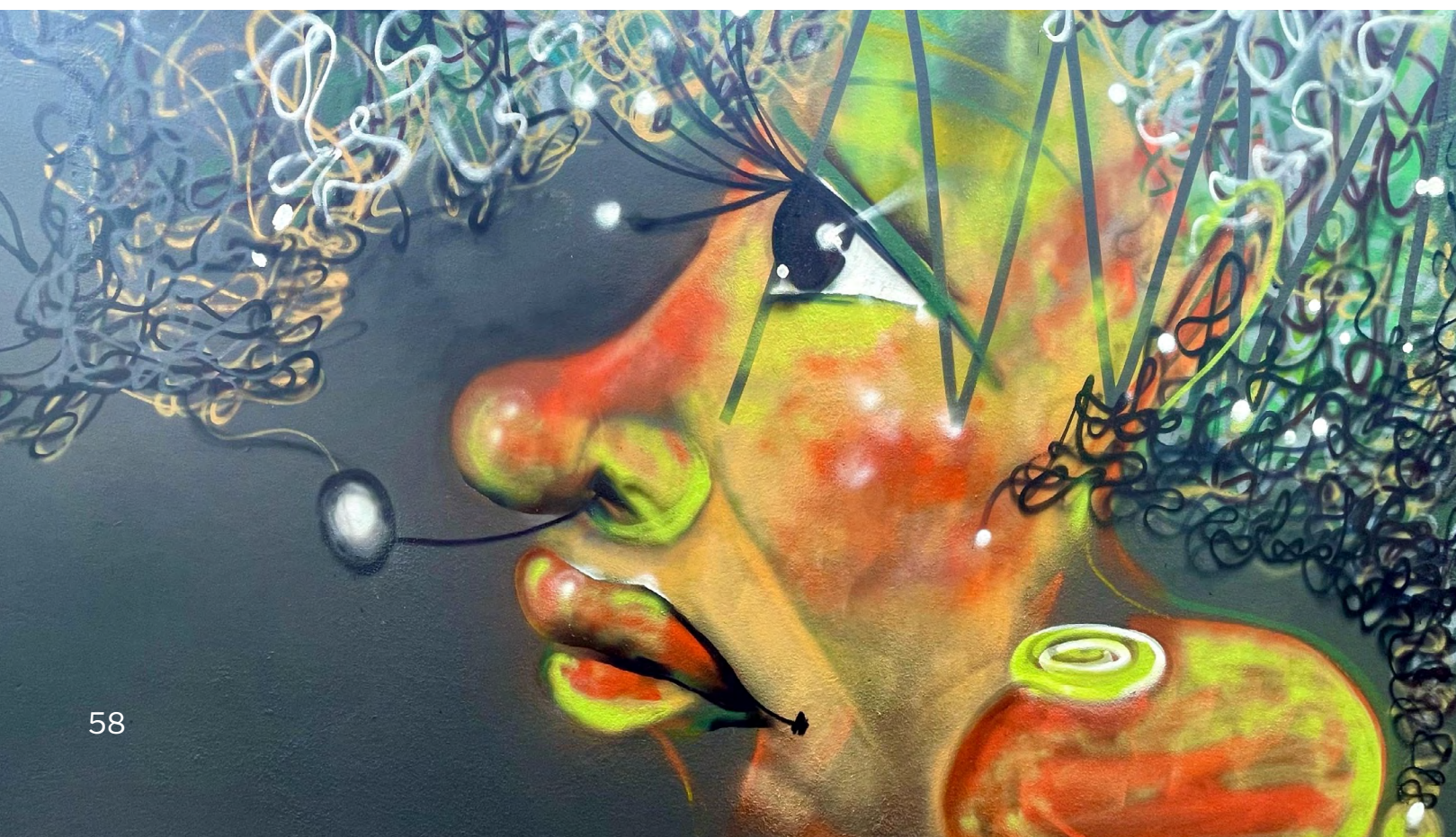
Eu sou Nenesurreal, mulher preta, periférica, mãe, avó, sapatão, sobrevivente das artes e do Graffiti. Quando as pessoas me pedem para contar a minha história, eu gosto de responder com o texto "O Levante", da Ketty Valencio, que fala muito sobre mim. Sobre esta pessoa inquieta, que por vezes quer parar. Mas sempre acontece alguma coisa que me dá forças para continuar. Para mim, este texto da Ketty é uma oração. Também é um pedido de licença para estar nos lugares.

Eu cresci aqui em Diadema, São Paulo. Moro na mesma rua há 54 anos, uma rua branca, com vários desafios. Atuo muito dentro do movimento da cultura hip-hop, mas também fora dele. Para além do Graffiti, também sou pintora, escultora, faço instalações, participo de exposições e tenho uma grife de roupa plus size. Além disso, atuo como educadora, minhas ações são a partir da oralidade, com rodas de conversas e trocas com outras mulheres pretas.

Comecei na rua por meio do Pixo, porque era uma forma de conhecer os territórios, de estar presente e me sentir pertencente. O Pixo é um movimento de demarcação de território. Andei com os pichadores, mas nunca usei a grafia, sempre tive a necessidade de ter um volume, de ter um personagem ali. O Pixo era um lugar onde eu podia ser. É muito diferente você pintar na rua ou pintar dentro do ateliê, dentro de um espaço. Na rua, a arte não te pertence.



› *Cabeçadas*
Exposição *Diversos*
Unibes Cultural, São Paulo , 2024
Fotografia: Filipe Florentino



LATENTE - Como se deu o seu aprendizado artístico e em que contextos aconteceram essas trocas de saberes?

Ainda pequena, passei algum tempo com minha avó que morava em Januária (MG), do lado do rio São Francisco, onde passa o vapor. Ela era contadora de histórias, rendeira, fazia crochê, renda de bilros. Sempre fui muito enérgica, e, para me acalmar, ela me dava um novelo de lã e dizia: “Desata os nós, menina. Desata todos os nós”.

Ao longo do meu caminhar, principalmente no movimento da cultura hip-hop, atuando como grafiteira e me posicionando, fui percebendo o que era esse desatar dos nós. Eu sou uma pessoa muito inquieta com as mãos, preciso estar fazendo algo, mesmo que não dê em nada. Isso sempre me acalmou. Aquela inquietude, ela transformava em observação: “Presta atenção nessa árvore, ela tem várias cores. Percebeu que mudou a cor?”.

Tenho 58 anos e quero pintar na rua até os 60. Se formos fazer uma pesquisa de grafiteiras negras com 50 anos, dificilmente as encontraremos. No entanto, vamos encontrar vários homens de 70 anos pintando.

A história dos homens está nos livros, nos vídeos, está nos documentos, está em todos os lugares. Quando você procura a história de mulheres no hip-hop, sem este recorte específico, você não encontra. O movimento foi narrado

historicamente como um movimento masculino. Só que, sem as mulheres, esse movimento nem existiria.

Quando eu estava na quinta série, um dia chegou um professor novo, um professor lindo, preto, na escola estadual. Aquilo me mostrou uma possibilidade de atuação. Naquela época, eu já desenhava, mas tinha muita dificuldade de mostrar o que eu fazia. E aquele professor, Roberto, me provocava para desenhar todos os dias, falava da importância do desenho e da arte para o território em que eu vivia. Foi uma pessoa que me incentivou muito. A adolescente que eu era naquele momento percebeu que o desenho podia levar para outros lugares.

Fui mãe muito nova e fiquei viúva também muito nova, aos 19 anos. E a minha genitora sempre se preocupou com a questão do conhecimento para poder acessar os lugares. Então, eu fiz todos os cursos do mundo, desde datilografia, corte e costura, telefonia, até o de auxiliar de enfermagem, que acabou sendo a forma de trabalho para criar minha filha. Tenho mais de 20 anos na área da enfermagem como instrumentista de ortopedia. Mas a arte sempre esteve ali. Quando eu estava de folga, era o meu hobby, a minha terapia.

Diadema foi um espaço muito importante para a cultura de São Paulo. Ainda hoje, preserva espaços culturais que oferecem vários cursos. Isso foi muito importante, até para criar minha filha, que cresceu dentro desses centros de cultura fazendo capoeira, break... Ela foi aluna de vários mestres.

› Cabeçadas
Fotografia: Acervo pessoal

Um dia, fui participar de uma performance a convite de uma amiga, para colocar a minha arte numa camiseta, e, se eu tivesse na hora com camisetas, teria vendido todas. Ali eu percebi a possibilidade de sobreviver da arte, sobreviver do Graffiti. Foram aumentando os convites, os trabalhos remunerados, até que chegou um momento em que eu escolhi a arte. Era um grande risco, mas escolhi a arte como meio de sobrevivência, como profissão. Hoje, quando me perguntam sobre a minha profissão, eu respondo: sou grafiteira. Pago os boletos com a minha arte, a partir do que eu penso, a partir do que eu faço com a minha arte.

É o que me dá voz, o que me permite mudar o que é fadado para nós mulheres pretas: geralmente, essas profissões de servir. A arte me motiva, me faz respirar, me faz levantar. Então, quem me ensina é a rua. Quem me ensina são as pessoas que eu encontro, as encruzadas que eu faço a partir desse movimento, tanto do Pixo como do Graffiti, que é, ainda, a provocação que ele nos faz para que nos apropriemos dos espaços para nos fazer ser vistos.

LATENTE - Você exerce uma resistência dentro do próprio movimento do Graffiti. Ao seu entender, quais são as principais questões que esse movimento cultural enfrenta?

Só é Graffiti quando está na rua. Se está dentro do espaço, é uma vertente do Graffiti. Assim como a pichação, Graffiti não foi feito para ser "legal".

Quando as pessoas se apropriam desse movimento, ele se torna algo legalizado e bonito, uniforme. Mas o Graffiti não existe para ter uma estética bonita, ele foi feito para ser um trabalho de provocação, de posicionamento político. Não foi feito para combinar com o sofá, com a sala.

As barreiras do patriarcado, do machismo, do racismo, as questões de gênero e de classe, todas estão presentes na nossa sociedade de maneira geral. Como faço parte do movimento da cultura hip-hop, que é um movimento que pede atuação, eu preciso passar à ação. E sempre quando se tratava de mulheres, mulheres no palco, mulheres na dança, mulheres no Graffiti, nós sempre estávamos em segundo plano. Mas o movimento hip-hop não se fez sem mulheres. Se formos pesquisar a história da cultura hip-hop, onde ela nasceu e o porquê de ela nascer, confirmaremos a origem a partir de uma mulher¹.

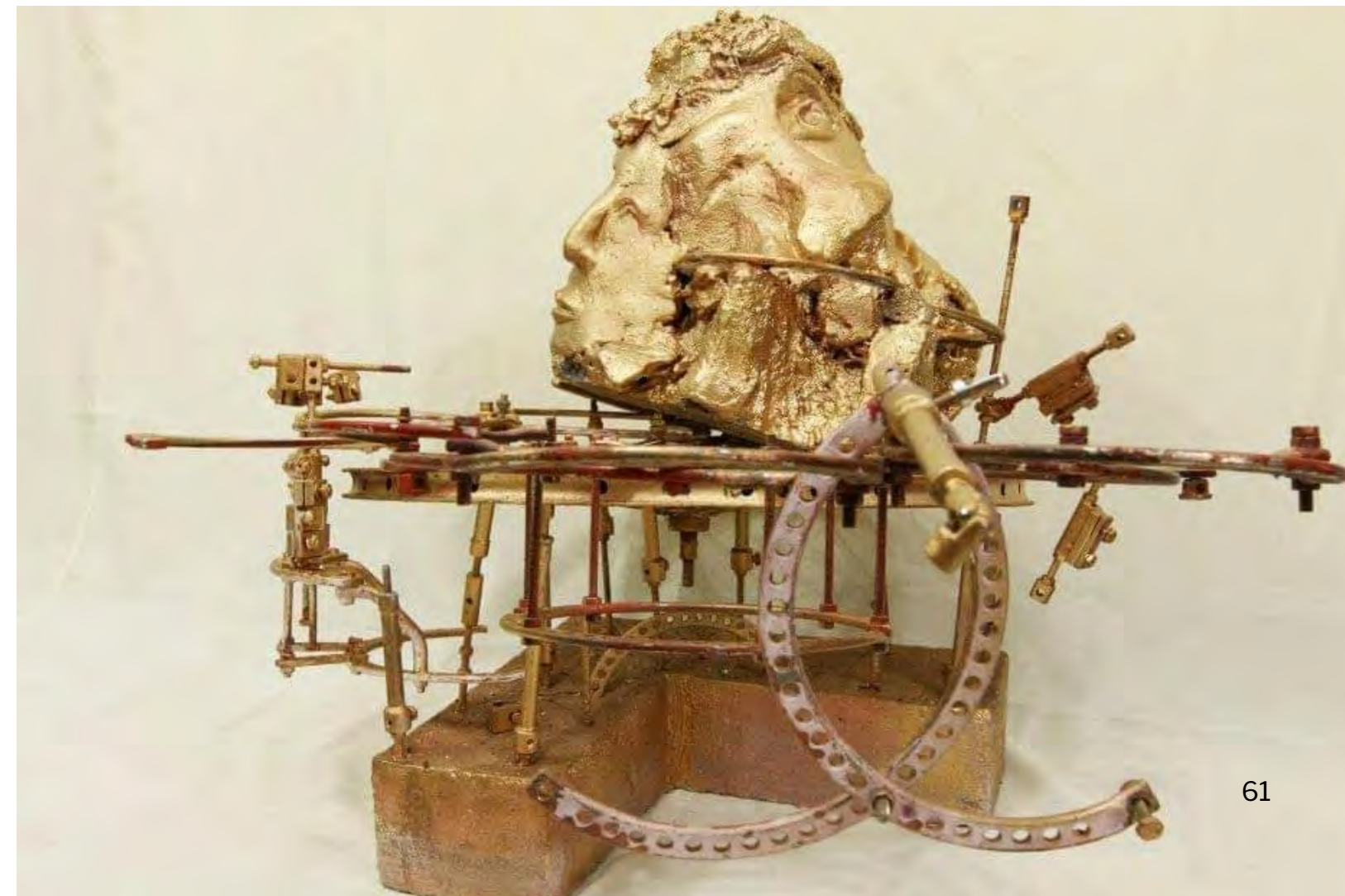
E o Pixo me faz essa provação de não aceitar, de me posicionar, o que foi um risco para mim, porque, a partir do momento em que eu começo a me colocar, passo a sofrer ataques para além do apagamento já naturalizado por ser uma mulher preta. Porque o Pixo é um movimento que me obriga a ter posicionamento, que me obriga a ter atitude. Eu só vou para a rua, e mulheres só vão para a rua, porque o movimento pede isso: atitude, mesmo sabendo que a rua não acolhe mulheres, não acolhe diversidade. Quando estou de frente para o muro, minhas costas estão vulneráveis, e, por eu ser mulher, é quase um convite para o meu corpo ser invadido.

LATENTE - Neste sistema perverso em que vivemos, tudo pode virar produto. Você acha que alguns artistas precisam se adaptar para participar de uma galeria? Como você percebe essa situação?

O movimento da cultura hip-hop é atitude. O que você faz com essa atitude é o que vai determinar quem é você dentro desse movimento, quem você quer ser. Como você quer estar presente, e não tem nada a ver com fazer um 3D super-realista.

Mas quando esse movimento cai na mão de pessoas brancas, homens cis brancos, acaba sendo moldado. A partir daí, passam a exigir técnicas, exigir corre de rua, ou até blackbook.²

A nossa meta, de quem faz Graffiti, é conseguir realizar pelo menos três trabalhos ao mês, porque para você poder evoluir precisa do estudo, que é fazer, fazer, fazer. Eu não consigo bancar isso, porque uma lata de spray custa R\$ 30, e eu gosto de usar todas as cores. Como é que eu banco isso? Quando eu comecei a fazer os *Cabeçudos*, a ideia era ser personagem de vandal³, rapidinho, na rua, do jeito que eu gosto: sem muita simetria, sem muita técnica; porque a técnica também nos impede, principalmente as mulheres pretas, de conseguir evoluir. Como você pode evoluir no Graffiti se você não consegue fazer pelo menos três trabalhos ao mês? Hoje, os personagens Cabeçudos transicionaram: são mamãs cabeçudas. São sete mamãs cabeçudas. Elas são tensas, intensas e incríveis.



› Olhar do outro, estigma do corpo 1
Detalhe da instalação,
Acervo Pinacoteca Municipal de Mauá
Fotografia: Bruno Amorim

LATENTE - Sua trajetória é permeada por ações coletivas, por fazer parte de e por criar novos movimentos. Como você entende a importância de estar junto?

A gente tem algumas palavras que são muito importantes, até para a gente se sentir pertencente, e uma delas é "tamo-junto", porque nada se faz sem o coletivo. Normalmente, as mulheres sempre vão aplaudir os caras, ver os caras pintar, dar fundo no muro para eles pintarem, mas, dificilmente, eles fazem isso pelas mulheres. Então, começamos a organizar eventos femininos. O movimento do hip-hop tem mais de 50 anos, mas só há pouco mais de dez as mulheres conseguem se organizar e fazer eventos que possam acolher mães, que tenham um banheiro decente, que supram a preocupação com comida ou que abarquem as várias pautas sobre as necessidades do corpo de uma mulher dentro desses ambientes. Não é sobre a minha voz, não é apenas a voz de outra mana: foram várias vozes femininas gritando "A gente tá aqui e a gente faz, sim! A gente faz muros enormes, com trabalhos incríveis!".

A Ocupação das Minas nasceu por conta de uma violência que eu sofri nas redes sociais, a qual nós optamos por transformar em arte. Ocupamos a Casa do Hip-Hop de Diadema durante um dia inteiro com muitas atividades organizadas e protagonizadas por mulheres cis, por mulheres trans e LGBTQIAPN+. Foi como a gente gosta de receber em casa: com comida e espaço para as crianças. Não pedimos permissão, apenas fomos lá e ocupamos a Casa do Hip-Hop Diadema⁴. E, depois daquela energia toda, eu e a DJ Aline Vargas (1985-2024) resolvemos

transformar o espaço onde eu moro na Residência Artística - Ocupação das Minas LGBTQIAPN +, que hoje é Ponto de Cultura. Hoje somos eu, a Renata Reis e a Thaís Menezes, que também é curadora, cuidando para esse espaço não morrer e continuar a receber várias pessoas.

LATENTE - Você tem uma marca de roupa plus size. Como surgiu essa ideia?

Eu comecei a fazer roupa para mim, porque o movimento também usa isso: para ir à rua e disfarçar o corpo usamos roupas largas, para nos proteger das violências urbanas. E o movimento ensina para nós que isso é moda. Tanto que hoje, se a gente for olhar, as grandes marcas estão se apropriando dessa estética, basta ver a estética do chinelo com meia: na quebrada, isso não é moda! É assim usado porque muitas vezes a pessoa só tem um tênis, e se quer esse mesmo tênis para usar durante o fim de semana, limpo, então, adota o chinelo com meia no dia a dia. E aí as grandes marcas se apropriam dessa ideia e dizem que agora é moda.

Ou por exemplo: as mães trabalhavam na casa dos ricos, e as patroas davam a elas roupas que geralmente eram grandes. As meninas, então, pegavam um barbante, colocavam na cintura, amarravam a calça larga, vestiam o moletom largo, a camiseta larga. Hoje isso está nas grandes marcas, mas é uma moda da quebrada, da periferia, da favela, do movimento da cultura hip-hop. Porque a gente pegava essa roupa e a transformava!

A partir daí, eu comecei a fazer peças, pintar camisetas, conseguir camisetas grandes, desenhar vários macacões. Eu gosto de chamar essas roupas de "telas andantes". Acho que a roupa fala muito da gente. E sempre me lembro dessa vivência com a minha avó, que era crocheteira, fazia macramê. Fiz várias coisas na vida, pinte com muitas pessoas, mas chegou um momento em que eu precisei de outras coisas. Quando me dei conta, estava fazendo roupa. É sobre o nó: o nó do Graffiti, o nó da pintura, do crochê.

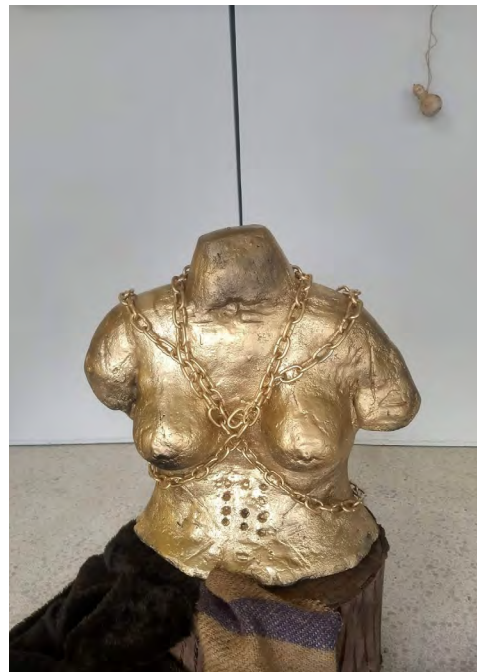
Meu sonho é fazer uma exposição na qual eu consiga colocar todo esse fazer; atar esse nó, ao invés de desatar. Hoje eu estou num momento muito especial com a minha arte, consegui colocar as Cabeçudas em grandes escalas, nas empenas, nas telas, nos desenhos, nas roupas. Agora, estou num processo de modelagem, quero levá-las para a escultura. A arte só faz sentido se for a partir da sua verdade. Só depois vai fazer sentido para as outras pessoas. O que você não consegue colocar em palavras você coloca nas artes. ■

NOTAS

- 1 Vozes femininas como MC Sha-Rock, MC Lyte e o trio Salt-N-Pepa estiveram em evidência desde o início do movimento, mas sempre com pouca visibilidade: goethe.de/prj/hum/pt/gle/26323795.html
- 2 Um blackbook é um caderno ou bloco de desenhos usado por grafiteiros para desenhar tags, throw-ups e peças de Graffiti. É chamado assim porque é uma tradição da cultura hip-hop usar livro ou bloco de capa dura preto nestes casos.
- 3 A expressão "vandal" significa que a ação busca ocupar e reivindicar um espaço urbano. Ao fazer isso em locais de grande circulação ou visibilidade, os pichadores marcam ali a própria presença e também a de seus grupos.
- 4 Inaugurada em 31 de julho de 1999, a Casa do Hip-Hop de Diadema foi a primeira do gênero da América Latina, tornando-se uma referência na comunidade.

› Cabeçudas
Fotografia: Pimp My Carroça





› *Olhar do outro, estigma do corpo 1*
Instalação, 300cm x 300 cm
Aproximadamente, 2001-2003
Acervo Pinacoteca Municipal de Mauá
Fotografia: Bruno Amorim

Ketty Valencio



Nascida e criada na zona norte de São Paulo. Filha de Marta e de Jonas. Bibliotecária, livreira, pesquisadora e tantas outras coisas. É proprietária da Livraria Africanidades, um empreendimento de pequeno porte, que possui loja física e virtual, com o acervo especializado em narrativas pretas, principalmente protagonizadas por mulheres pretas.

Nenesurreal



É mulher negra, periférica, mãe, avó, artista plástica, grafiteira, educadora social e criadora da marca homônima de roupas pintadas com técnicas do Graffiti para mulheres plus size, . Atua desde 1996 conectando arte, identidade e transformação social por meio da economia solidária e da formação artística. Seu trabalho dialoga com movimentos negros, feministas, hip-hop e LGBTQIAPN+ e já passou por espaços como o Centro Cultural Banco do Brasil, Sesc-SP, Casa das Caldeiras, Festival de Arte Negra (BH) e festivais internacionais em Viena. Foi premiada com o Prêmio Sabotage (2016) e homenageada pela Ação Educativa no Dia do Graffiti (2018). Participa de exposições coletivas como Carolinas (2025), celebrando os 111 anos de Carolina Maria de Jesus na Caixa Cultural SP.

latitudes

Arpilleras

–o sensível como aprendizagem, cooperação e luta

por Célia Barros

Em tempos de emergência climática e pós-pandemia, beirando o colapso do modelo energético atual, mantido pela irresponsabilidade social de um sistema capitalista e patriarcal, pode a arte tensionar uma visão extrativista, produtivista e individualista da vida para propor outras formas de existência?

Qual é o poder desse gesto que se materializa de formas tão diversas? Que transformações são possíveis quando as práticas criativas se inserem nos circuitos artísticos dialogando com um mercado que reproduz as técnicas de apagamento e silenciamento das singularidades?



› Vista geral da exposição *Alerta Amazônia - When Fabric Speaks*, Viena, 2025
Fotografia: horizont3000

Arpilleras surge nesse debate, como uma metodologia para a transformação. Talvez, a frase tantas vezes repetida sobre a possibilidade de a arte transformar o mundo possa ser reformulada para: “**Arpilleras**, nas mãos das mulheres atingidas, organizam e lutam coletivamente pelo direito à vida –**arpilleras** transformam”.

Quem nos propõe esta formulação é o coletivo de mulheres do *MAB (Movimento dos Atingidos por Barragens)*, que articula a luta das mulheres atingidas por danos materiais ou imateriais diretamente ligados a estas estruturas de risco, mantidas por grandes empreendimentos, nas diferentes regiões do país. Coletivo, este, que se organiza com ganho de força política, promove ações de denúncia e resistência e que, desde 2013, inspira-se no movimento das *arpilleras* chilenas –arte de contestação em tecido rústico– para criar uma metodologia de aprendizagem, participação política, cooperação e defesa dos direitos humanos.

As mulheres são as principais atingidas por desastres climáticos e tragédias causadas pela operação, da construção ao rompimento, de barragens que, implantadas, repetidamente geram destruturação comunitária, impactando vidas e violando direitos das famílias.

Este foi o tema, inclusive, do coletivo nas ações do IV Encontro Internacional dos Atingidos por Barragens –que coincidiu com a COP30, também em Belém, em novembro– e nas exposições internacionais desenvolvidas em parceria com a *horizont3000* (organização austríaca pela cooperação para o desenvolvimento).

“

São as mulheres quem mais tem sentido na pele os impactos tanto da construção e operação das barragens, seja de água ou de energia, como dos crimes relacionados ou dos rompimentos dessas barragens no Brasil. São também as mulheres que têm sido atingidas de forma especial pelas mudanças climáticas. Mas são elas, ainda, que estão à frente da luta, fortalecendo as denúncias, e da liderança e organização do movimento como um todo, apesar de sistematicamente invisibilizadas

— Dani Hohn, coordenadora nacional do MAB

Na exposição *When Fabric Speaks: Arpilleras from the Amazon*¹, que inaugurou dia 01 de outubro de 2025, em Viena (Áustria), são apresentadas 13 peças que tratam da Amazônia, uma que aborda a última grande cheia no Rio Grande do Sul e uma obra das mulheres atingidas em São Paulo.



Desde que foi criado, nos anos 1980, o MAB enfrenta as ameaças e agressões a que são expostas as comunidades rurais na implantação de projetos de hidrelétricas. Além de defender os direitos dos atingidos, ele reivindica um Projeto Energético Popular que altere radicalmente as estruturas injustas, discutindo e propondo um novo plano para o país neste sentido, que garanta, entre outros itens, utilização de fontes alternativas de geração de energia, com acesso garantido a todos e com tarifas populares para os consumidores familiares².

O adjetivo "atingido" enfatiza as consequências danosas da implantação das barragens numa lógica em que a energia é vista como mercadoria. Para as empresas interessadas em lucros extraordinários, os direitos humanos e o meio ambiente são meros empecilhos para suas construções (nesse sentido, todos somos atingidos enquanto consumidores e cidadãos, e é por isso que na Cúpula dos Povos³ o MAB participa especialmente do Eixo 3, que discute a transição energética justa e popular –na busca por evitar que a mudança energética penalize comunidades e na defesa de alternativas de desenvolvimento comprometidas com a justiça social). O coletivo de mulheres do MAB nasce da percepção de que existem violações de direitos que vulnerabilizam mulheres especificamente pela questão de gênero. Demandas, estas, que têm sido expostas em processos pedagógicos de auto-organização propostos pelo movimento que, de forma participativa, documenta e denuncia esses abusos (com encontros regionais e estaduais desde 2011, tendo realizado, em 2015, o I Encontro de Mulheres Atingidas em Brasília).

As primeiras oficinas de **arpilleras**, facilitadas pela ativista espanhola Esther Vital, foram realizadas em 2013, como metodologia para formação política e coletiva das mulheres atingidas⁴.

A técnica do bordado sobre serapilheira (tecido rústico), criada pelas mulheres chilenas para romper o silêncio durante a ditadura de Pinochet (1973-1990), foi estruturada dentro do coletivo brasileiro para promover debate, aprendizagem, autonomia e pertencimento. Desta forma, surgem algumas regras fundamentais para introduzir um diferencial no modo de operar e dialogar com as ferramentas do sensível e com a criatividade: as **arpilleras** do MAB são sempre coletivas, fruto do debate de grupos de cinco a seis mulheres, mas também de toda uma organização que fomenta, organiza e promove a visibilidade desse trabalho. Mais do que arte ou artistas, elas são sempre **arpilleras**: uma linguagem que permeia o vazio do horror para se tornar visível e dizível.

A vida das mulheres, depois que uma grande obra chega à região em que moram, transforma-se radicalmente. Em Barra Grande, Santa Catarina, onde uma barragem foi implantada no início dos anos 2000, cerca de 200 crianças, à época, nasceram sem saber quem eram os pais, um reflexo do comportamento de trabalhadores desses grandes empreendimentos, que se deslocam entre construções abandonando jovens, adolescentes e mulheres com filhos. A indústria da prostituição caminha com a indústria da obra: em Estreito, no Tocantins, logo ao início da implantação, em 2007, já existiam 200 prostíbulos na porta da obra. Em Rondônia, foram usados cartões "vale-amor": os peões recebiam R\$ 600 de crédito para gastar na casa de prostituição da próxima obra.



› Mulheres Atingidas do Amapá, Amazônia - *Pulmão em Risco*, 2024



› Mulheres Atingidas de Rondônia - *Justiça para Nicinha*, 2016
A tela homenageia a militante do MAB Nilce de Souza Magalhães, a Nicinha, assassinada em janeiro deste ano em um crime bárbaro, até o momento não solucionado. Após seis meses de buscas, o corpo de Nicinha foi encontrado dentro do lago da hidrelétrica de Jirau, amarrado a uma pedra



› Mulheres Atingidas do Tapajós
Mercado de Carbono - Para Quê e para Quem?
2024



› Mulheres Atingidas de Belém
Dois Extremos de uma Mesma Crise
2025

Muitas vezes, com a recepção dos operários para a construção das barragens, uma cidade chega a quadruplicar seu número de habitantes, vendo multiplicar, também, as casas de sexo locais. E como a quantidade de peões é muito maior que a de mulheres que trabalham nos prostíbulos, aumentam, também, as incidências de crimes de pedofilia e a indução à prostituição. (SILVA, 2022)

Ainda, com o deslocamento forçado das comunidades, desarticula-se também a rede de apoio feminina, pois são perdidas as conexões familiares e vicinais que auxiliam no cuidado da casa e dos filhos, prejudicando a autonomia e a renda das mulheres diretamente atingidas por barragens.

É importante salientar que apesar da grandiosidade dos empreendimentos, raramente são garantidos acessos a água e energia aos principais afetados pelas obras, ampliando a vulnerabilidade social destas pessoas e sobrecarregando o trabalho das mulheres que lidam diretamente com os afazeres domésticos. Vale lembrar que o Brasil tem a quinta maior tarifa de energia elétrica do mundo, aumentando o lucro das empresas e fragilizando a já precária renda familiar.

Após conflitos desta gravidade, torna-se fundamental a reconstrução do tecido social, abordando as conexões invisíveis que foram danificadas para alcançar, assim, o epicentro dessas chagas. Isso implica compreender as percepções que a parte atingida tem sobre suas relações e a forma como elas podem ser reerguidas. Essa tessitura permite que as pessoas se engajem ativamente no processo de mudança, redefinindo suas concepções para construir uma nova territorialidade.

Quando o movimento adotou a técnica das arpilleras como um instrumento de denúncias, optou-se pela elaboração coletiva desde a escolha dos materiais até o próprio desenho das artes, permitindo, neste diálogo, elaborar possíveis soluções para conflitos em comum de ordem econômica, social e cultural.

Para Esther Vital, “o coletivo de mulheres do MAB não nasceu com as arpilleras; ele se potencializou, achando uma linguagem para poder se comunicar, tanto dentro do movimento quanto pra fora, transmitindo uma mensagem e tecendo uma organização. (...) O que essas mulheres precisavam falar era insuportável de ser dito. Acredito que a linguagem verbal, às vezes, tem uma especificidade tão concreta que, em certas ocasiões, limita-nos, mas chega uma hora em que você está fazendo a arpillera e, de repente, é ela que te fala o que precisa ser colocado”.

As arpilleras são uma forma de dizer de outra maneira; elas atuam como um elemento mediador entre os processos traumáticos e a possibilidade de compreender interna e coletivamente os abusos sofridos.

Foi nas oficinas de arpilleras realizadas durante o I Encontro Nacional do Coletivo de Mulheres, em 2015, que se desenvolveu todo um trabalho de documentação em forma de denúncia, formatado num dossiê entregue em várias instituições, propondo uma série de recomendações. Paralelamente, as arpilleras tornam o fato exposto visível e dão a ele a materialidade necessária para fortalecer a criação de marcos jurídicos que regulem e fiscalizem a atuação das empresas junto às populações afetadas.

Ao todo, hoje existem mais de 300 arpilleras em um acervo que o MAB disponibiliza em versão virtual⁵ e que continua recebendo atualizações, circulando também em formato de exposição presencial pelos diversos espaços que o movimento entende como lugares de luta, visibilidade e consciência política.

Ao contrário das arpilleras chilenas que comercializavam suas peças, para o coletivo de mulheres do MAB foi importante eliminar qualquer expectativa de geração de renda, evitando possíveis limitações na criatividade e no que precisa ser expressado. Estas artes, portanto, não são comercializáveis nem estão à venda. Podem ser doadas e constituir coleções, entendidas como patrimônio e acervo cultural, mas se dissociam de possíveis lugares mercadológicos, inviabilizando a imposição de um valor comercial e negociável.

As arpilleras não são redutíveis a um produto: são parte de um imenso processo, uma metodologia de educação popular feminista que revoluciona as mulheres envolvidas na sua feitura e organização, mobilizando-nos enquanto sociedade. ■

REFERÊNCIAS:

BACIC, Roberta. *Arpilleras da resistência política chilena*. São Paulo: Memorial da Resistência de São Paulo, 2012. Catálogo de exposição.

CONTI, Esther Vital Garcia. *Arpilleras y empoderamiento de afectadas a defensoras de derechos humanos*. In: ASTORKIA (org.), Iratxe Momoitio Astorkia. *La embarcada ati-vista, arte terapia e ativismo*. Bizkaia: Fundación Museo de la Paz de Gernika, 2016.

SILVA, Fábila Roseana Souza Oliveira da. *Arpillera, o tecido pedagógico da resistência feminista no Movimento dos Atingidos por Barragens – MAB: uma inspiração chi-lena para as mulheres rurais do Nordeste do Brasil*. 2022. Dissertação (Mestrado em Educação Contemporânea) - Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, 2022.

SOARES, Monise Vieira Busquets. *Tecendo a luta: memória, violência e violação dos di-reitos humanos em arpilleras bordadas por mulheres atingidas pela UHE Belo Monte*. 2019. 253f. Tese (Doutorado em Ciências do Ambiente) – Universidade Federal do Tocantins, Programa de Pós-Graduação em Ciências do Ambiente, Palmas, 2019.

NOTAS

- 1 Exposição na Universität für Bodenkultur Wien, em Viena, até 08 de novembro; no Afro-Asiatisches Institut, em Salzburg, entre 25 de novembro e 21 de dezembro; no Haus der Begegnung, em Innsbruck, de 12 de janeiro a 07 de fevereiro. Por fim, as 15 peças retornam a Viena em 20 de fevereiro, para uma última exposição, desta vez na Igreja Votiva (Votivkirche).
- 2 Site oficial do Movimento dos Atingidos por Barragens: mab.org.br/lutas/
- 3 A Cúpula dos Povos é um evento autônomo que aconteceu em Belém (PA) de 12 a 16 de novembro de 2025, paralelamente à Conferência das Nações Unidas sobre Mudanças Climáticas (COP30).
- 4 Estas oficinas derivam de um processo com as coordenadoras do coletivo de mulheres do MAB e tiveram início na exposição *Arpilleras da Resistência Política Chilena*, no Memorial da Resistência de São Paulo, em 2011, sob curadoria da chilena Roberta Bacic.
- 5 O acervo está disponível no site oficial do MAB. Acesse: mab.org.br/repositorio/?perpage=12&view_mode=cards&paged=1&order=ASC&orderby=date&fetch_only=thumbnail%2Ccreation_date%2Ctitle%2Cdescription&fetch_only_meta=

MAB



O Movimento dos Atingidos por Barragens tem uma longa história de resistência, lutas e conquistas. Nasceu na década de 1980, em experiências de organização local e hoje é um movimento de caráter nacional, autônomo, de massa, de luta, com protagonismo coletivo em todos os níveis. Nosso objetivo é organizar os atingidos por barragens e pela crise climática. Desde o início, as mulheres tiveram um papel ativo e importante nessa organização. Utilizamos as arpilleras desde 2013 como ferramenta para potencializar o protagonismo e tecer a organização das mulheres atingidas. O movimento reúne as populações atingidas pela construção, operação e rompimentos das barragens e atingidas por desastres e eventos extremos das mudanças climáticas.


CONHEÇA O ACERVO VIRTUAL DAS ARPILLERAS



latitudes

Adubar o solo comum: policultivos e comunalidade

Gabriela Leirias
e Gabriela León

A photograph of a man standing in a dense cornfield. The man is wearing a light-colored t-shirt, khaki pants, and a wide-brimmed hat. He is looking towards the camera. The corn plants are tall and green, with some tassels visible. The field is very dense, and the man is standing in a narrow path between the rows of corn.

**“Somos un jardín
colectivo que cultiva
resistencia”**
— Nahú

Fotografía de Edith Morales

Este é um diálogo sobre a interdependência que possibilita a vida, sobre o nosso habitar e as suas consequências e sobre os amplos comentários a respeito, que transcendem o âmbito humano. Durante uma série de conversas entre nós, as Gabrielas, acerca do cuidado com a T(t)erra, e, devido a uma série de experiências pessoais, refletimos sobre o processo de cura de nossos próprios corpos e sobre as práticas de limites difusos entre o campo da arte e outros que em tanto podem parecer distantes, como o da agroecologia.

Algumas destas conversas presenciais e online foram gravadas, depois passadas a um transcritor que não diferenciou as vozes e, então, convertidas para outro formato, que apagou as marcas de tempo. Tudo isso em espanhol e portunhol para, ao final, ser traduzido para o português. Uma profusão de palavras que se tornou um convite para montar este quebra-cabeça de ideias, reflexões, questionamentos e vontade de continuar conversando. Decidimos experimentar uma voz “nosôtrica” (de nosotros em espanhol), na terceira pessoa do plural, para abordar tais experiências que são coletivas.

Conhecemos-nos no âmbito do projeto *Poéticas de las (T)tierras*¹, e Gabriela Leirias viajou do Brasil à cidade de Oaxaca, no México, na condição de primeira residente do projeto *Cochera en Servicio*², criado pela artista Gabriela León em conjunto com outras pessoas. *Cochera en Servicio* nasceu há quase dez anos como uma iniciativa de vizinhança que procurava partilhar aquilo que cresce nos quintais (plantas, sementes, alimentos) e, mais tarde, saberes.

Abrir o portão de uma garagem e convocar pessoas interessadas no cultivo dos próprios alimentos, desde então, transformou-se num ato de promoção de encontros entre aqueles que procuram refletir, colaborar e cultivar a vida em comum a partir do cotidiano da cidade, colocando a alimentação ao centro. Ainda hoje, cada encontro é um convite para repartir e celebrar a abundância coletiva, quando a diversidade se transforma em força criativa, e um portão, ao ser aberto, descerra também a possibilidade de construir uma comunidade a partir da cooperação, do afeto e do cuidado mútuo.



Atualmente, a essas atividades foram incluídas trocas, oficinas, palestras, celebrações e encontros variados onde confluem pessoas de diferentes bairros, *pueblos* e origens, conformando uma rede diversa e viva. Além de companhia no processo de se aproximar da terra para cultivar e partilhar alimentos, a comunidade da *Cochera en Servicio* tem se politizado e auto-organizado para contribuir com o adubo e a sementeira (“*abonar a la siembra*”) da consciência ecológica nos diferentes territórios onde os seus participantes habitam.

O projeto articula uma teia de criação e colaboração baseada em valores que contrastam radicalmente com os do capitalismo. Avança passo a passo, criando essas possibilidades inspiradas coletivamente nos pensadores da *Comunalidad*, forma de nomear a organização social dos povos originários de Oaxaca que inspira a *Cochera en Servicio*. Em cada encontro mensal é fortalecida uma comunidade urbana, diversa e ativa, feita de intercâmbios e apoio mútuo, sempre em diálogo com a terra e os temas urgentes do mundo.



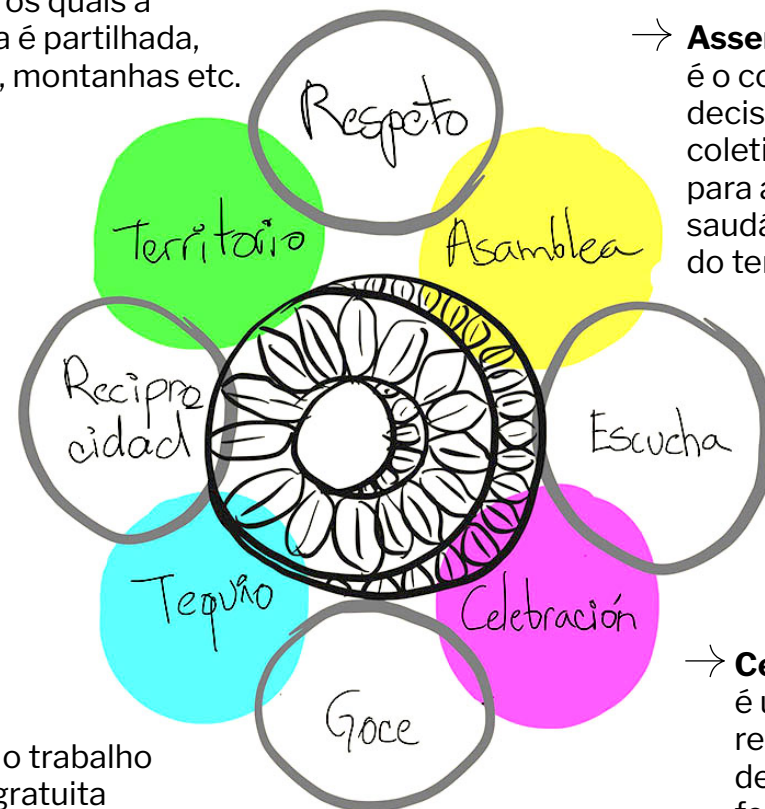
› Acima
Cartaz desenvolvido pelo Espaço Estatal
em Defesa do Milho Nativo de Oaxaca, 2021

Pensadores indígenas da Serra Norte, em Oaxaca, propõem que este habitar em comunidade se baseie em quatro pilares:

Estrutura de Cochera en Servicio

→ Território

é um conceito amplo que inclui a espiritualidade e as relações de interdependência e reciprocidade entre todos os seres com os quais a terra habitada é partilhada, incluindo rios, montanhas etc.



→ Asamblea

é o conjunto de decisões tomadas coletivamente para a convivência saudável e a defesa do território

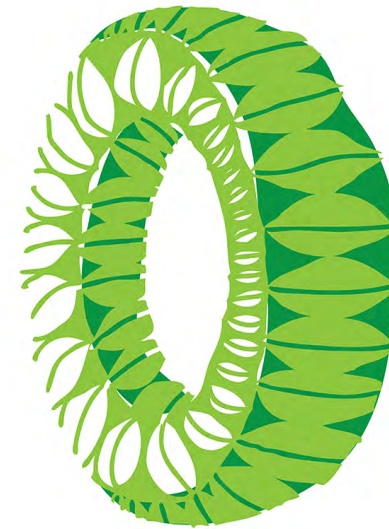
→ Tequio

refere-se ao trabalho oferecido gratuita e coletivamente para o bem comum e o cuidado do território

→ Celebración

é uma forma de reivindicar a alegria de viver como uma forma de resistência

› Desenho desenvolvido por Gabriela León que evidencia a estrutura da comunalidade entre os povos indígenas de Oaxaca e que serviu de inspiração e de estrutura inicial para *Cochera en Servicio*, 2023



**cochera
en servicio**

› Logo de *Cochera en servicio*
por Martha Sánchez

Dentro dos temas da *Cochera en Servicio*, os plantios e a relação com a comida e, sobretudo, com a milpa são primordiais. Gabriela León é uma artista interessada na ação social e nas poéticas colaborativas, que também investiga múltiplas abordagens sobre formação de comunidades urbanas e alimentação. Isso abre um campo de intercâmbios e reflexões entre a milpa, dos povos mesoamericanos, e a muvuca, do Brasil.

Em nossas conversas sobre a importância da milpa, nós, as Gabrielas, chegamos a nomeá-la como uma “*tecnología ancestral de punta*” (tecnologia ancestral de ponta). É um policultivo em que são cultivados milho, feijão e abóbora, e também outras espécies companheiras. A milpa possui muitas camadas além da alimentícia: tem um nível espiritual, um social, um socioambiental e também um no qual se tecem vínculos de reciprocidade com outros seres. Ela torna evidentes interações benéficas e harmoniosas, bem como de interdependência entre plantas, pessoas e animais. Estas são as relações recíprocas que nos têm permitido evoluir num coletivo para além dos humanos.

A resistência dos povos mesoamericanos, ao se oporem às monoculturas –plantações de produto único que anulam a diversidade e esgotam a terra–, lembra-nos de que, nos policultivos, as plantas se ajudam mutuamente: o milho cresce para cima, o feijão trepador se enrola em espiral e auxilia na fixação de nitrogênio ao solo, e a abóbora cresce rasteira, criando sombra e mantendo a umidade do solo, o que permite que os microrganismos gerem saúde às plantas –cujas folhas libertam uma substância repelente a insetos. Há também uma teia de relações invisíveis muito importantes que ocorrem debaixo da terra. Gabriela León defende que as plantas são seres sociais que criam relações de apoio mútuo não apenas entre si, mas também com os animais e as pessoas. A milpa é, portanto, uma celebração desta criação mútua! Temos evoluído juntamente com certas plantas,

cujos nutrientes estiveram presentes em muitas gerações; em troca, cuidamos delas e disseminamos as suas sementes. Quando no México se diz “*Somos maíz!*” (“somos de milho”), não é uma metáfora. Cuidamos e guardamos sementes, da mesma forma como somos cuidados; é o princípio de reciprocidade com a terra e com o conhecimento, abertos, todos, à diversidade de práticas, pensamentos e afetos. Este encontro entre múltiplas espécies e a interação delas com outros elementos é o que possibilita a vida. Os saberes ancestrais nos recordam da potência da biodiversidade. Podemos também pensar neste cruzamento de mundos entre o Brasil e o México: no Brasil temos a muvuca, que é a semeadura de muitas espécies juntas lançadas ao solo; é um método que une saberes indígenas e africanos para cultivar alimentos e restaurar ecossistemas degradados e destruídos.

Algo que selou a união e o intercâmbio entre solos/espécies/territórios do Brasil e do México foi a experiência de a Gabriela León plantar sementes de um tipo de avaxi (milho ancestral do povo Guarani Mbyá) com as quais Gabriela Leiras a presenteou, quando foi ao México, no mesmo espaço ensolarado onde semeia, em vasos, miniatura de *maíz palomero* (espécie de milho crioulo mexicano). Neste processo, acidentalmente as sementes se misturaram e geraram uma nova espécie: “avaxi-palomero”.

As sementes cultivadas de maneira tradicional, entre elas o avaxi, têm um significado amplo e complexo. Afinal de contas, falam da recuperação dos territórios indígenas e tradicionais, da resistência e permanência das suas tradições. Conectam-se com uma ampla gama de conhecimentos e práticas que vão desde linguagem, nomes das sementes, técnicas de semeadura, alimentos produzidos e histórias contadas até a conexão com o solo, o tempo, os ciclos e, sobretudo, a cosmologia –conexão fundamental para a terra *sana*, e os corpos *sanos*.

A espécie resultante do cruzamento dos milhos das Gabrielas foi adubada com o composto dos banheiros ecológicos que existem na casa de Gabriela León, um gesto que nos reintegra aos ciclos da vida ao devolver à terra solos férteis em vez da contaminação de corpos d’água com os nossos resíduos. A comunidade da *Cochera en Servicio* tem usado o composto fecal em projetos de reflorestamento, de regeneração e de recuperação de solos esgotados, e também para cultivar plantas ornamentais e frutíferas. O uso de *cacabono*³, os resíduos humanos, para o cultivo de alimentos é uma prática controversa na atualidade, assim como tem sido o próprio uso dos banheiros ecológicos. Essas controvérsias deram origem a colaborações com artistas e pesquisadores em projetos e obras derivados, como *Cacalabaza*⁴ –um comentário sobre a autofagia a partir do campo da arte–, e *Cacoteca*⁵ –uma biblioteca virtual onde se concentram diversos materiais práticos, literários, filosóficos e científicos sobre as nossas excretas e as possibilidades de convertê-las em adubo fértil.



› Banheiro seco na casa de Inês e Rosita Barroso em Oaxaca, México, 2024
Fotografia: Gabriela Leiras



› Tipos de milho de sementes crioulas e ancestrais
Fotografia: Gabriela León



› Milho de *avaxi-palomero* ou *palovaxi*, espécie híbrida entre o avaxi Guarani Mbya e milho palomero de Oaxaca México, 2024. Fotografia Gabriela León



Quando Gabriela Leirias visitou a *Cochera en Servicio* em 2024, realizou um laboratório no qual compartilhou pesquisas e obras de artistas que trabalham com plantas, jardins e terra. Em especial as ações do coletivo paulista *Bijari*, que intervêm em carros, ônibus e outros meios de transporte para convertê-los em jardins para o cultivo de plantas no espaço público, desencadearam uma espécie de despertar para muitas pessoas que participaram dos encontros. Por que não semear uma milpa, ou uma horta, da mesma forma que é praticada esta apropriação?



A relação com os nossos jardins e as plantas vai além da estética, pois eles são capazes de expressar conteúdos críticos em uma linguagem ampla. Ao questionarmos o que plantamos, a relação que mantemos com as plantas, o que fazemos e o impacto que causamos na cidade, essa reflexão se torna um comentário profundo que pode encontrar reverberação como arte. As pessoas podem entender que a prática do cultivo se estende ao campo artístico: ela serve como um convite para que o público não seja apenas espectador, mas se torne agente ativo. A ideia não é criar arte em um museu, mas sim transformar a realidade por meio de gestos criativos, como o próprio cultivo. Utilizando as ferramentas que têm à mão, as pessoas podem gerar trabalhos que provocam uma reflexão mais profunda sobre a sociedade e nossa forma de vida planetária.



› Laboratório Poéticas de las (T)tierras na *Cochera en servicio*
Oaxaca, México, 2024
Fotografia: Gabriela Leirias

A noção ocidental de arte, por vezes, a isola das esferas da vida, situando-a como algo distinto do nosso cotidiano. Uma reflexão valiosa de muitos povos originários, no entanto, nos convida a superar essa dicotomia. Para eles, não há separação ou hierarquia: o plantio, a espiritualidade, a arte e a festa são práticas que caminham lado a lado, integradas ao fluxo da vida.

Inspirada por essa perspectiva, a comunidade da *Cochera en Servicio* está aberta a investigar caminhos em conjunto com artistxs, activistxs, jardineirxs, cozinheirxs, investigadorxs e com outras pessoas interessadas em experimentar o comum e participar das experiências estéticas proporcionadas pelo plantio e partilha dos alimentos –vivência entendida, aqui, como uma espécie de ritual para nos celebrarmos como seres sociais e interdependentes.

Os encontros criam um espaço comum para experimentar formas distintas de viver e de criar. Algumas delas foram muito performativas, conceptuais, experimentais ou contemporâneas –para usar algumas noções do campo da arte; outras, pelo contrário, foram muito acadêmicas ou simplesmente muito práticas e divertidas. Estas convivências, estas pequenas e constantes utopias, nutrem os nossos vínculos de afeto e de reciprocidade profunda, adubam o nosso pensamento e cultivam a nossa sensibilidade para o cuidado da vida.

A *Cochera en Servicio* pode ser compreendida como uma prática do campo expandido da arte pós-estúdio, alinhando-se a movimentos como a arte socialmente comprometida, a arte baseada na comunidade, as práticas dialógicas, colaborativas e contextuais –ou, em termos mais

atuais, como uma prática social viva. Reunimo-nos em comunidade para nos reconhecer e ouvir, para gerar e compartilhar conhecimento coletivo em arte, gestão, produção, investigação, facilitação ou tudo isso junto. Somos um diálogo constante de saberes, uma espécie de experiência de autoeducação comunitária e, sobretudo, um espaço de gozo estético e de celebração da vida.

A *Cochera*, como prática, pensamento e construção coletiva comunal, é um organismo em movimento, sempre muito dinâmico; como um holobionte, que atravessou diferentes fases. Gabriela León comenta que, numa fase inicial, o grupo se deu conta de que se tratava, de fato, de um exercício social para desaprender os valores capitalistas e cultivar valores mais comunitários, para assim construir comunidade. Ao ser assumido como um exercício, foi realizado com grande disciplina: as reuniões deviam ser celebradas religiosamente ao primeiro domingo de cada mês, das 12h às 15h. Muitos projetos, portanto, reservaram este momento para os encontros, já que todos sabiam que haveria uma *Cochera*. Assim, as reuniões tornaram-se parte da agenda de Oaxaca.

Com o tempo, converteu-se numa *Cochera* itinerante, indo a outros lugares para partilhar esta forma de vida em conjunto. E, assim, surgiram muitos projetos em torno das plantas, das trocas, das reflexões sobre o nosso habitar no mundo⁶. Atualmente, as reuniões continuam com o mesmo formato inicial: as pessoas chegam, deixam o que querem partilhar sobre a mesa e levam dela o que precisam. Esta é a essência: criar um altar coletivo, uma oferenda à comunidade que foi construída ao longo dos anos.

COMPARTE TU ABUNDANCIA -TOMA LO QUE NECESITAS

No mês de outubro deste ano, o grupo sentiu a urgência de prestar homenagem a Inés e Rosita Barroso, utilizando este momento para aprofundar a reflexão sobre o cuidado coletivo. Inés e Rosita são duas professoras aposentadas que vivem em uma casa ecológica, têm banheiros secos/ecológicos, criam galinhas e cultivam as próprias plantas. Conseguiram esta configuração com muito esforço, já que a residência foi construída sobre um antigo lixão. Deste modo, tornaram-se as super-madrinhas da *Cochera*, e demonstram que toda transformação é possível.

Sempre muito entusiasmada, Rosita costumava ir à Rádio Universidade para convidar as pessoas para os encontros. Falava no ar sobre o que era a *Cochera* e sobre a importância de cada tema abordado. Por isso chegou gente tão diversa ao projeto –a rádio FM é sintonizada nos carros, nos transportes públicos, na padaria e em outros tantos lugares da cidade.

Inés e Rosita são muito boas em ensinar, em responder a perguntas, em criar consciência ambiental e em ajudar a perceber que podemos viver de maneira diferente na cidade, que podemos nos relacionar de maneira diferente com outros seres, como plantas, animais e rios, estes que estão gravemente doentes.

› *Cochera en Servicio*
Encontro em homenagem a Rosita e Inés Barroso, Oaxaca, México, 2025
Fotografia: Gabriela León



› Inés Barroso no Huerto Girasoles
Buenaventura em Zaachila (2024)
Fotografia: Gabriela Leirias

Nunca antes tinha sido realizada uma homenagem na *Cochera*, atitude que marca o início de uma fase, um novo momento em que reconhecemos e valorizamos aquelas que são as nossas ancestrais vivas. Por vezes não reconhecemos que houve pessoas que abriram o caminho para o surgimento de novas ideias, como no caso do trabalho de consciencialização ambiental destas professoras. A presença delas também permitiu a compreensão sobre o apreço do acompanhamento, da aproximação e do cuidado com as pessoas e com a terra. Trata-se de aprender outra linguagem, das plantas; de aprender a escutar o não humano. É um movimento para aprender com outras sensibilidades e, assim, desenvolver esse afeto por tudo o que está vivo. Buscamos ampliar o nosso afeto, que nos parece só existir na humanidade, e estendê-lo ao que é a vida e ao que é a natureza –à qual, na verdade, pertencemos.

A palavra “cuidado” pode ser aplicada a muitas coisas. Na *Cochera*, começa com este cuidado com o que comemos, com o que plantamos, com a forma como plantamos, com o que compreendemos como lixo, com os resíduos, com o cocô, com os saberes dos mestres de Oaxaca sobre a comunalidade. E, agora, incluímos este pensamento sobre os cuidados com os mais velhos e com a memória. Em nossa sociedade, os mais velhos ficam à parte. Na cidade, onde tudo é muito rápido, não é possível viver noutra temporalidade que não seja da velocidade rápida.

Mas outra temporalidade seria muito importante para criar algo novo: a ideia de futuro ancestral que o pensador indígena brasileiro Ailton Krenak afirma ser fundamental para pensar o futuro.

É bonito ver que o cuidado tem muitas dimensões, incluindo o cuidado e as dimensões da alimentação. Porque compartilhamos os alimentos que plantamos e, assim, podemos comê-los, mas também partilhamos outros alimentos: as nossas dúvidas, reflexões, escutas, cheiros. Na realidade, o nosso primeiro alimento é o ar que respiramos, a água, as relações. As nossas afetividades também são os nossos alimentos, pensando de uma forma expandida.

Projetos como *Cochera en Servicio* apagam as fronteiras entre as práticas artísticas, pedagógicas, ativistas e afetivas e criam metodologias experimentais para vivenciar e construir o que pode ser o comum. Estão abertos às dificuldades e às demandas, e atentos às necessidades que surgem do coletivo.

A *Cochera* é como um guarda-chuva de projetos. Acolhe propostas e práticas que já existem, mas também é um lugar de criação. É um lugar onde, também, todos semeiam muitas coisas distintas. E de onde podem nascer diversidades sobre as quais se perde o controle. Não se sabe o que vai brotar dali. Como uma composteira. Onde até podem brotar novas espécies, como o “avaxi-palomero”■



› Pátio da casa de Gabriela León com plantios diversos onde foram cultivadas as espécies de milho palomero e avaxi Oaxaca, México, 2024 Fotografia: Gabriela León



› Imagens de milho nativos nas ruas da cidade de Oaxaca, México
À direita trabalho do artista @169juice, 2025
Fotografia: Gabriela Leiras

NOTAS

- 1 O projeto *Poéticas de las (T)tierras* ocorreu de 2023 a 2025. Nele, foram realizados encontros, pesquisas e residências no México e no Brasil envolvendo os projetos *Jardinalidades*, *Cochera en Servicio*, *ARAFURA*, *LILHA* e *Condô Cultural*. Para saber mais acesse a publicação climacom.mudancasclimaticas.net.br/livros-principal/poeticas-de-las-tierras/
- 2 Sobre o projeto *Cochera en Servicio* acesse: cocheraenservicio.com
- 3 **Cacabono** é um termo em espanhol que une “abono” (fertilizante) e “caca” (cocô); portanto, refere-se a um fertilizante humano coletado em banheiros secos. Este fertilizante humano tem sido usado em cultivos experimentais pelas pessoas da *Cochera en Servicio* e envolve todo um trabalho contra a chamada cacafobia, defendendo que é preciso olhar para os resíduos humanos e encontrar caminhos para inseri-los num sistema de reutilização produtivo e regenerador.
- 4 Sobre o projeto *Cacalabaza* realizado por La Polinizadora: <http://lapolinizadora.com/proyectos/657-2/>
- 5 Link para a *Cacoteca*, biblioteca sobre a caca: lapolinizadora.com/cacoteca-4/
- 6 Projetos vinculados à *Cochera*, tais como: *Terreno Familiar*, *Huerto Girasoles-Buenaventura*, *Espacio Lolita: un Lugar para Convivir* e iniciativas de Aerin Dunford e Yeyo Beltran.



Gabriela León

Cuatla (Morelos, México), 1973. Vive em Oaxaca, México.
É artista e ativista. Sua prática social investiga a conformação de comunidades urbanas, explorando o campo da arte como um espaço para o cultivo do conhecimento e o entrelaçamento social. Ao longo de sua trajetória, cofundou e foi cogestora de diversas iniciativas autônomas, como *Cochera en Servicio*, *Pájaros en el Alambre*, *La Perrera*, *Ojo de Perro*. Todas foram autogeridas, inspiradas nas formas tradicionais de organização social dos povos originários de Oaxaca, como o apoio mútuo, a reciprocidade profunda e a celebração coletiva. Seu trabalho foi exibido individual e coletivamente em inúmeras exposições e festivais, obteve prêmios e bolsas de estudo e rendeu palestras no México e no exterior. Concluiu o mestrado em Ação Social em Contextos Globais no Instituto de Ciências Sociais da UABJO. Bacharel em Belas Artes pela UDLA.

Gabriela Leiras

São Paulo (São Paulo, Brasil), 1977. Vive entre São Paulo e Serrinha, Bragança Paulista. Curadora, pesquisadora e educadora. Atua com arte contemporânea em diálogo com territórios, cartografias alternativas, modos de cultivos e relações com a terra e com os impactos das emergências climáticas. Doutoranda em Artes Visuais pela UNICAMP, mestre em Artes pela ECA/USP, especialista em História da Arte pela EMBAP/PR e graduada em Geografia pela USP. Desenvolve projetos colaborativos e laboratórios que cruzam práticas artísticas e pedagógicas. Desde 2014 coordena a Plataforma *Jardinalidades* de arte contemporânea. Atualmente, realiza o projeto *Poéticas de las (T)tierras - Red Sur Brasil México*, propondo intercâmbios entre artistas e gestoras culturais do Brasil e do México. É colaboradora da **Revista Latente** de Artes Visuais, lançada em 2024. Membro do Grupo multiTÃO: prolifer-artes sub-vertendo ciências educações e comunicações (CNPq-Labjor-Unicamp) e da Rede Latino-Americana de Divulgação Científica e Mudanças Climáticas.

em foco

Justificações para o desaparecimento

**–observações da natureza
de Alberto Duvivier Tembo**

por Felipe Marcondes da Costa

Em 1996, o animal mais badalado do planeta era uma improvável ovelha. A fama do bovívdeo não se devia a qualquer crença religiosa de arrebatamento pela chegada do novo milênio, teoria bastante propagada naquele período, mas a um indivíduo em particular: a ovelha Dolly, o primeiro mamífero a resultar de um bem-sucedido processo de clonagem. O advento dessa tecnologia levou o imaginário antropocêntrico a logo se projetar duplicado, triplicado, quaduplicado... Um mundo povoado por eus. No Brasil, o fenômeno produziu desdobramentos como a novela *O Clone*, com Murilo Benício como protagonista, no ano de 2001 (ao contrário do que a intuição tende a apontar, a marca de refrigerantes Dolly é anterior à ovelha homônima).

A celeuma despertada pela possibilidade de clonagem tampouco passou despercebida pela lente crítica e focada em ecologia de Alberto Duvivier Tembo (Boston, EUA, 1974), que naquele fatídico ano de 1996 concluía sua licenciatura em Artes Visuais na FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), em São Paulo.

Ao pegar o diploma, porém, o futuro “artista verde” –como hoje se intitula– não tinha uma carreira encaminhada: não havia sido apadrinhado por nenhum professor, tampouco adentrara o sistema da arte.

Em meio a professores como Nelson Leirner e Dora Longo Bahia, Tembo não experimentou na faculdade uma trajetória linear. Foi apenas ao fim do curso, mais especificamente no último semestre, que ele encontrou o que o mobilizaria. Interessado na relação entre arte e natureza, em termos formais sua pesquisa se volta à utilização de materiais brutos, não industrializados, a fim de expor a vida não apenas como tema, mas também como procedimento –ou seja, sua intenção é não só representar a vida, mas apresentá-la. Para tanto, dedica especial atenção à materialidade, ressaltando em sua obra como o material fala por si só. Entretanto, a FAAP não foi um terreno exatamente fértil para as experimentações de Tembo, que não encontrou ali interlocução para questões ecológicas. Com uma pesquisa distante das principais linhas de força valorizadas ao contexto da época, sentia-se um elemento estranho naquele ambiente.

Contudo, a ampla repercussão gerada pela notícia da clonagem envolvendo a simpática ovelha, um animal quase sem inimigos, foi em geral positiva, até esperançosa. O experimento com Dolly parecia introdutório, preparando o terreno para saltos maiores –e o cachorro é um animal saltadorque mergulha mais profundamente nos corações humanos. Sobrevivendo à narrativa escatológica da virada do ano 2000 –Dolly viveu seis anos, enquanto a expectativa de vida de uma ovelha supera os dez–, seu exemplo inaugurou um mundo para a clonagem de mamíferos, e a ideia de prolongar a fidelidade canina para além de seu tempo de vida era irresistível. Duas décadas depois, com a clonagem de cães já melhor difundida, o caso mais célebre dessa prática já comprova o quanto a conduta é questionável: o protagonista é Conan, cachorro de Javier Milei, presidente da Argentina, e como tudo que circunda essa errática figura, o episódio é nebuloso. Não se sabe ao certo quantos indivíduos nasceram do procedimento –especula-se que sejam cinco os clones de Conan–, o que é público é o fato alegado pelo próprio político

de que se aconselha com o espírito do referido cão –o falecido, que deu origem aos clones– para embasar decisões que afetam o destino do país.

Nenhum cão pode ser responsabilizado pelas lamentáveis escolhas políticas, tampouco culpado pelas consequências causadas por quem optou por cloná-lo. Cada processo de clonagem impõe altos custos –tão elevados que o aspecto financeiro se torna secundário. Para que um clone vingue muitos animais são sacrificados, direta ou indiretamente: as fêmeas são submetidas a múltiplas gestações, e filhotes com malformação têm destino incerto –as empresas que oferecem esse serviço não primam pela transparência, tampouco os clientes se interessam por se inteirar dos detalhes. A prática da clonagem replica no mundo animal um ideal de sociedade em que a vontade de um se sobrepõe ao bem-estar do conjunto –isto é, a primazia em saciar o desejo individual ainda que ao custo de outras existências. Segundo essa lógica, vidas se tornam descartáveis. Seja aplicada a humanos ou a outros animais, a narrativa de glória individual implica tragédia coletiva.



› Alberto Duvivier Tembo
Elefante de Terra
 Terra sobre tecido
 220cm x 280cm
 1996
 Fotografia: Acervo do artista



› Alberto Duvivier Tembo
Elefante de Terra
 Terra sobre tecido
 220 cm x 280cm
 1996
 Fotografia: Acervo do artista

Quanto a Tembo, passou mais de duas décadas criando de modo intermitente após concluir a graduação. Por conta própria, estudou movimentos como land art e environmental art e, ainda que com uma produção artística bissexta, nunca se distanciou do meio: seguiu trabalhando em educativos e afins, atento a exposições e debates contemporâneos. Nesse meio-tempo, com as consequências concretas advindas da emergência climática, acompanhou a agenda ecológica ganhar cada vez mais visibilidade, enquanto pauta, e partidários, enquanto causa. A ruptura representada pela pandemia de Covid-19 serviu para pôr termo ao seu hiato: numa reordenação de prioridades, retomou com afincos sua produção, atendendo a uma demanda interna por criar uma nova vida.

Estabelecido na cidade paulista de Itatiba, pertencente à região metropolitana de Campinas e localizada a 85 km da capital, Tembo reencontrou-se em 2022 com a dedicação contínua à pesquisa. Não à toa, a retomada incluiu a recriação de trabalhos de faculdade que já integravam uma abordagem ecológica em meados dos anos 1990, e hoje, renovados, ressurgem ainda mais atuais ao indicarem o futuro possível¹. Esse resgate, mais que repetição, sinaliza por um lado a coerência de seu discurso artístico e, por outro, denuncia que as negligências para com o futuro persistem. Em termos pessoais, seguir com a criação adquire outro significado: revigorado, seu gesto de continuar produzindo arte indica mais uma necessidade do que qualquer busca por reconhecimento. Sustentar o desejo por produzir e marcar posição num mundo transformado –e transtornado– é indício, em alguma medida, de sua própria ressurreição. Ao retornar, Alberto faz lembrar o homem viajado que regressa à sua aldeia repleto de histórias e evidências de sua experiência.



› Alberto Duvivier Tembo
Elefante de Terra
Terra, salitre, restos vegetais e areia sobre tecido,
240 cm x 260cm
1996
Fotografia: Acervo do artista



› Alberto Duvivier Tembo
Elefante de Terra
Vegetais triturados e terra sobre tecido,
260 cm x 260cm
2023
Fotografia: Acervo do artista

Se na época em que Tembo concluiu a graduação a ideia da clonagem de humanos parecia ser a próxima barreira a ser transposta, hoje tal ambição soa obsoleta. Essa suspensão serve como reconhecimento –ainda que modesto– de como a filosofia é imprescindível à prática científica, pois é condição para um desenvolvimento ético de qualquer outra ciência. É também a prevalência do pensamento filosófico que a série intitulada *Desde que Eu Existo* desvela. Com cada imagem representando um setênio da vida do artista, o rosto de Tembo à época aparece ao lado da figura de um animal extinto naquele mesmo período. Desse modo, o artista evidencia que, mesmo conscientes da devastação, estamos todos implicados nos processos que levam a uma extinção –ou seja, não se trata de um fenômeno externo nem impessoal, mas sim próximo, no tempo presente. É desconcertante reconhecer que, como parte de uma coletividade, temos nosso quinhão de responsabilidade em tudo o que se extingue diante de nossos olhos. Realizada em 2023, quando o artista somava 49 anos, *Desde que Eu Existo* é composta por sete desenhos concebidos sob a ação do fogo. Merece especial atenção o animal representado no período correspondente ao quarto setênio: o bucardo, também conhecido como íbex-dos-pirenéus, espécie oficialmente extinta no ano 2000, quando o último indivíduo faleceu. Cientistas se anteciparam a esse desaparecimento para coletar e conservar material genético e, a partir da preservação dessas amostras, três anos depois da extinção conseguiram trazer ao mundo um novo indivíduo. A vida do bucardo retornado, no entanto, foi curta: devido a problemas pulmonares, o recém-nascido viveu por apenas 10 minutos.

› Alberto Duvivier Tembo
Detalhe de *Desde que Eu Existo*:
Rinoceronte-branco-do-norte
Areia, fogo e grafite sobre papel vegetal
120 cm × 80cm
2023
Fotografia: Acervo do artista



A trágica história dessa espécie, extinta duas vezes num intervalo muito curto, faz lembrar uma passagem de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, romance de José Saramago, em que Jesus se recusa a realizar o milagre da ressurreição em Lázaro sob o argumento de que seria demasiado cruel condenar alguém a morrer duas vezes² –os cientistas da desextinção não demonstraram a sensibilidade ou a preocupação ética do protagonista de Saramago.

› Alberto Duvivier Tembo
Detalhe de *Desde que Eu Existo*: *Íbex-dos-pirinéus*
Fogo, areia, terra, pigmento de beterraba e grafite
em papel vegetal
120 cm × 80 cm
2023
Fotografia: Acervo do artista



Já *Fuck Off*, de 2025, é uma pintura com areia, carvão, giz, galhos, borracha, cimento, gesso, musgos e placa de metal gravada em que há a imagem do rinoceronte-branco-do-norte. Nela, Tembo convida o público a borrfar água sobre a obra, num gesto atencioso que parece apontar para o cuidado contínuo que uma vida exige –seja a de musgos, seja a vida de espécies ameaçadas de extinção. O animal representado nessa obra em vida tem nome próprio, Sudan, famoso por ser o último macho de sua espécie. Como ele não procriou, restaram após sua morte, em 2018, apenas duas fêmeas de rinocerontes-brancos-do-norte, de modo que a espécie, dizimada pela caça ilegal, ficou fadada ao desaparecimento.

› Alberto Duvivier Tembo
Detalhes de *Fuck Off*
Areia, carvão, giz, galhos, borracha, cimento, gesso, musgos e placa de metal gravada sobre madeira
2025
150 cm x 150cm.
Fotografia: Acervo do artista



Se, por um lado, há a reivindicação de cuidado indicada pelo gesto de aguar, por outro há a sugestão, pelo título explícito (expressão cuja tradução mais vulgar seria *Vai se Foder*), de um apelo para que esses animais sejam deixados em paz –como no caso de Sudan, que chegou a ser submetido a grandes sofrimentos em tentativas humanas para conservação da espécie à qual pertencia. Nesse ponto se revela uma postura que atravessa a produção de Tembo: há uma tensão entre a boa intenção de se preocupar com a preservação da natureza e conceder um espaço para que a mesma natureza se regenere por conta própria, sem necessidade de ser tutelada.



Entretanto, se hoje a possibilidade de clonagem humana já não é seriamente considerada, o melhoramento genético é muito aventado, comprometendo-se com benefícios importantes, como inibir doenças hereditárias. Já em animais não humanos, o que mais tem gerado controvérsias segue sendo a promessa de recuperação de animais em extinção. Um caso bastante midiático é o do lobo-terrível, espécie extinta há mais de 10 mil anos, incensado como renascido pela empresa responsável pelo procedimento. Uma pesquisa sobre o episódio, no entanto, deixa evidente o malabarismo retórico: o procedimento realizado não foi a clonagem a partir do DNA dos fósseis, mas a edição genética de lobos disponíveis para que estes indivíduos reproduzissem características do animal desejado –modificações em quantidade ínfima quando comparadas ao total do material genético que distingue o lobo-terrível de um lobo não extinto.

Mais uma vez, a adesão ou não ao discurso de desextinção se revela, antes de tudo, como uma questão filosófica. Cabe indagar se a edição genética de animais existentes com a finalidade de aproximá-los –ainda que superficialmente– de animais extintos é suficiente para configurar a recuperação destes.

A aparentemente inofensiva clonagem de cães, expressão do sincero desejo de perpetuação de um vínculo afetivo, alcança escala planetária quando espelhada na desextinção, projeto cuja pretensão de que nenhuma perda seja definitiva se apoia na possibilidade de reversão do desaparecimento não de indivíduos, mas de espécies inteiras.

Uma vez mais, o retorno de um animal da extinção se assemelha não a um fim em si mesmo, mas à preparação do terreno para algo ainda maior.

Uma espécie que se crê capaz de trazer de volta à vida espécies desaparecidas há milhares de anos se tem em alta conta, considerando-se a própria encarnação da redenção. Vender-se como apta a recriar uma espécie ajuda a emplacar o discurso de ser possível recuperar um ambiente: se desenvolvemos tecnologia para reanimar espécies tão remotas, como não conseguiríamos conservar um planeta em condições propícias para a vida? É desse modo que o anúncio da possibilidade de haver animais ressurgidos da extinção prepara o terreno para o fim do mundo: esgotam-se os recursos naturais sob a premissa de que é possível recuperá-los no futuro³. E ainda que o plano falhe e a espécie humana, com seu potencial sobrenatural, não consiga restaurar seu habitat natural, a imaginação tecnológica já projeta um planeta reserva: Marte.

Assim como a desextinção, com sua promessa de reparação, é âlibi para a devastação ambiental, a colonização planetária expande essa lógica ao aplicá-la à ideia de um planeta de reposição. O povoamento de Marte é expressão da sanha colonialista em versão futurista, excitada por brinquedinhos fálicos tipo foguetes que dão ré. A renovação reacionária atualiza seu vocabulário: Novo Mundo passa a Novo Planeta. A naturalização do discurso de extinção pela promessa da desextinção, em última instância, prepara a própria espécie humana a conformar-se com seu fim, defendendo que alguns eleitos poderão dar continuidade a algo próximo do que conhecemos por cultura humana num mundo outro –pois este já está condenado. Portanto, alardear este mundo como um caso perdido– e trabalhar para que ele se torne de fato irrecuperável– naturaliza a ideia de que não há nada a fazer senão remediar, já tornando outro planeta minimamente habitável.



› Alberto Duvivier Tembo
Fuck Off
 Areia, carvão, giz, galhos, borracha, cimento, gesso,
 musgos e placa de metal gravada sobre madeira
 2025
 150cm × 150cm
 Fotografia: Acervo do artista

Esse raciocínio autocentrado, que toma a espécie humana como fundamento e finalidade, sustenta um circuito que não admite brechas, com o desenvolvimento técnico sendo elevado a redentor de qualquer forma de vida. Assim, tudo passa a ser uma preparação, um ensaio, e esta vida se torna um esboço para uma existência superior. A ciência convertida em magia opera como meio de legitimar um retorno ao idealismo –de acordo com essa perspectiva, a vida nas atuais circunstâncias consiste em preparar uma existência em outro terreno (para alguém em estado de aprisionamento, preparar o terreno pode corresponder a abrir uma cova). Seja depositada em ovelha, em cão ou em Murilo Benício, a esperança de que tudo que se perde poderá ser recuperado é instrumentalizada como justificativa para toda espécie de desaparecimento. Há um fio condutor comum aos discursos que apresentam a clonagem como reparação do indivíduo, a desextinção como reparação da espécie e a colonização como reparação do mundo: a crença de que haverá um retorno capaz de redimir aquilo que desaparecerá.

Os trabalhos de Alberto Duvivier Tembo reparam o mundo que existe, que está aqui agora, ao alcance de nossas mãos –e, se nossas mãos podem tocá-lo, é preciso agir antes de atingirmos o ponto de não retorno. A fagulha que provocou o arco narrativo deste ensaio, que relaciona de forma errática adventos que a técnica logrou nas últimas três décadas com o discurso forjado pelos milênios da tradição ocidental –cuja máxima “conhece-te a ti mesmo” fundamenta o paradigma da autossuficiência da primeira pessoa–, surgiu da fricção com um trabalho em particular de Tembo.



› Alberto Duvivier Tembo
Detalhe de *Resurrectio: Lobo Terrível*
Instalação com 4 caixas de madeira com areia, carvão, cimento, gesso, fogo e rosas de Jericó sobre prateleira e 4 bolsas de soro ringer com mangueiras de ar, 2025
Fotografia: Acervo do artista



Uma primeira passada de olhos sobre *Resurrectio*, de 2025, divisa quatro plantas, aparentemente mortas, numa caixa em que há um recipiente para reter água –cuja tampa é recoberta com diversos materiais, dentre os quais se destaca a terra–, recebendo uma espécie de transfusão de um líquido que escoar por uma bolsa de soro. Depois, descobre-se que o sugestivo nome da instalação se refere à *Anastatica hierochuntica*, vulgo rosa-de-jericó, flor que representa a ressurreição, pois quando falta umidade ela se contrai em secura numa postura esférica que a deixa com a aparência de morta, mas logo refloresce com o contato com a água e retorna ao assombro da vida. Na obra, as bolsas penduradas transferem não soro, mas água, o líquido responsável por realizar o milagre. A velocidade com que as flores reagem ao estímulo, ressurgindo de um dia para o outro, faz lembrar construções que prescindem dos cuidados humanos e rapidamente são tomadas pelo verde, demonstrando o quanto a natureza age rápido para prevalecer sobre a arquitetura em abandono.

Cada uma das plantas de *Resurrectio* representa uma espécie sondada por empresas de manipulação genética para ser trazida de volta da extinção: além do lobo-terrível, há o mamute-lanoso, o tigre-da-tasmânia e o auroque. O impacto visual das flores nutridas por bolsa de soro dependuradas remete a uma natureza fragilizada, que demanda cuidados médicos –e a sensação é de que caso o diagnóstico não melhore, os cuidados passarão a ser paliativos. O que se reivindica é a necessidade de fazer algo por este mundo agora.

Nesta urgência por ação imediata, é de se destacar a referência geográfica presente no nome da planta escolhida: Jericó, situada na Cisjordânia, é considerada a cidade mais antiga ainda existente. A resistência da rosa-de-jericó, portanto, adquire grande simbolismo para a cultura árabe em geral e para a Palestina em particular, de modo que *Resurrectio* acaba por apontar outra emergência além da climática: a do povo palestino, submetido a um genocídio.

O fim do mundo se precipita, mas alguns mundos são aniquilados antes. Se agora a população palestina é oprimida, sendo vedado até seu acesso ao mar que banha a costa de Gaza, sua perseverança resultará nas condições propícias ao florescimento: um estado independente. A esperança é condição para a persistência da vida. Não obstante o discurso que acumula justificativas para a destruição, há culturas que insistem em permanecer firmes como alternativa ao desaparecimento –e, numa escala micro, há artistas cuja prática teima com o gesto de ressurreição. ■



› Alberto Duvivier Tembo
Detalhe de *Resurrectio: Lobo Terrível*
2025
Fotografia: Acervo do artista

NOTAS

- 1 Tal formulação faz lembrar o que o poeta e crítico literário Alcides Villaça costuma dizer sobre Machado de Assis: que este, no século XXI, está cada vez mais atual: “Em 21 de junho de 1839 nascia Machado de Assis, que continua atualíssimo e escrevendo melhor do que nunca. Vez ou outra ele surge no balcão desse sobrado do Cosme Velho e olha para nós com grande aplicação”. VILLAÇA, Alcides. 21 jun. 2017. Disponível em: <[facebook.com/alcides.villaca/posts/pfbid02ZPWczLL2ojaZVihRoMM2asy7R5RSWd9q1BuLUDbnBAs3eJymgNtCvT6nQjfquRRpl](https://www.facebook.com/alcides.villaca/posts/pfbid02ZPWczLL2ojaZVihRoMM2asy7R5RSWd9q1BuLUDbnBAs3eJymgNtCvT6nQjfquRRpl)>. Acesso em: 7 out. 2025.
- 2 No romance, é Maria Madalena quem detém Jesus: “(...) Maria de Magdala põe uma mão no ombro de Jesus e diz, “Ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes, então Jesus deixou cair os braços e saiu para chorar”. SARAMAGO, José. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 360.
- 3 A pouca importância dada aos recursos naturais se revela mesmo em expressões cotidianas aparentemente ingênuas, como a popular “quando cheguei, tudo isso era mato”, que qualifica “mato” como sinônimo de espaço pouco desenvolvido ao qual é preciso atribuir uma função. Nesse sentido, o que dizer da hipótese de que a Floresta Amazônica não é uma formação espontânea e aleatória, senão a execução do projeto de povos que se esforçaram para adequá-la à sua forma de vida?

Felipe Marcondes da Costa



Felipe Marcondes da Costa (São Paulo, 1990) lê e escreve –nessa ordem. Tem formação em Dramaturgia pela SP Escola de Teatro e é doutor em Literatura Portuguesa pela FFLCH-USP. Publicou no Brasil *rezar é juntar palavras com força* (dulcineia catadora, 2017; 2022), e em Portugal *desencapados* (maio-maio, 2022). Sua produção transita entre literatura, performance e artes visuais. Vive entre São Paulo e Campinas.

Alberto Duvivier Tembo



Alberto Duvivier Tembo é artista, educador, game-designer e ambientalista. Formado em Artes Plásticas pela FAAP em 1996, teve aulas com Nelson Leirner, Dora Longo Bahia e José Spaniol, dentre outros. Pós-graduado em Educação Lúdica pelo Instituto Superior de Ensino Vera Cruz e em Ciências Holísticas e Economia para a Transição, pelo Schumacher College Brasil. É membro-fundador do coletivo paulista *Zebra5 Jogo e Arte*, que desenvolve trabalhos amalgamando arte, jogo e educação. Compreende a representação pictórica como linguagem primordial, atávica -remontando à sua origem rupestre. Sua pintura é concomitantemente resistência e existência; ou ainda representação e apresentação, uma vez que a matéria bruta, presente, representa (ou reapresenta?) o espírito ausente: a vida frente ao iminente colapso. Participou de exposições no Brasil e na Finlândia, e de diversos salões de arte, como 34º Grande Salão de Arte Bunkyo (premiado) e 50º de Arte de Ribeirão Preto.

equipe

Célia Barros Direção editorial



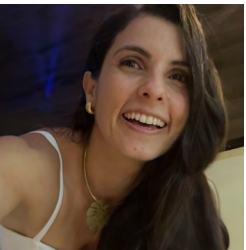
Artista visual, curadora, educadora e editora da **Revista Latente**. Mestre em Produções Artísticas e Investigação pela Universitat de Barcelona, na Espanha. Desenvolve projetos de exposições nas quais articula ações de curadoria e mediação em arte contemporânea. Integrou a equipe permanente da Fundação Bienal de São Paulo de 2013 a 2015 como Palestrante e Produtora de Conteúdo, atuando no Programa Educativo da mesma instituição em 2016, 2018 e 2021. Em 2015 foi Coordenadora Pedagógica do projeto Lugares, de Stela Barbieri, em três unidades do Sesc São Paulo. Lecionou nos cursos de Artes Visuais e Artes e Mídias Digitais da Faculdade de Educação e Artes da Univap (Universidade do Vale do Paraíba) entre 2018 e 2021. Como curadora destacam-se os projetos *Pausa Onírica* (2020-2021), *Latente Incomum* (2021-2022) e *Encontros Êxtimos* (2023-2024), e as exposições *Voz*, na Galeria Respiro, em Queluz-SP (2025); *Ocupação Xilográfica*, no Sesc Birigui; *Alento - dos Fios, do Tecer e das Tramas*, no Sesc São José dos Campos (2022); *Xilograficamente*, na Galeria de Artes Visuais, no Sesi SP (2021); *Madeira Nova*, no Sesc São Carlos (2019) e Sesc Santo Amaro (2018), 14º Salão Nacional de Arte de Itajaí (2018); *pedras são preciosas*, em Botucatu/SP, pelo ProAC (2016); e *Curadoria Coletiva*, pelo SISEM-SP (2014).

Gabriela Leirias Consultoria editorial e pesquisa



São Paulo (São Paulo, Brasil), 1977. Vive entre São Paulo e Serrinha, Bragança Paulista. Curadora, pesquisadora e educadora. Atua com arte contemporânea em diálogo com territórios, cartografias alternativas, modos de cultivos e relações com a terra e com os impactos das emergências climáticas. Doutoranda em Artes Visuais pela Unicamp, mestre em Artes pela ECA/USP, especialista em História da Arte pela Embap/PR e graduada em Geografia pela USP. Desenvolve projetos colaborativos e laboratórios que cruzam práticas artísticas e pedagógicas. Desde 2014 coordena a Plataforma *Jardinalidades* de arte contemporânea. Atualmente, realiza o projeto *Poéticas de las (T)tierras - Red Sur Brasil México*, propondo intercâmbios entre artistas e gestoras culturais do Brasil e do México. É colaboradora da **Revista Latente** de Artes Visuais, lançada em 2024. Membro do Grupo multiTÃO: prolifer-artes sub-vertendo ciências educações e comunicações (CNPq-Labjor-Unicamp) e da Rede Latino-Americana de Divulgação Científica e Mudanças Climáticas.

Lindsay Ribeiro Direção Criativa



Bacharela em Artes Plásticas pela Escola Guignard da UEMG (Universidade do Estado de Minas Gerais) e mestra em Artes pelo Instituto de Artes da Unicamp (Universidade Estadual de Campinas). Com formação em Design Gráfico pela Ebac (Escola Britânica de Artes Criativas). Participou de dezenas de exposições individuais e coletivas. Em São José dos Campos (SP), expôs em locais como a Galeria Poente, o Sesc e a Galeria do Sesi; expôs, ainda, em Campinas (SP), Atibaia (SP) e Niterói (RJ); esteve também no Salão de Belas Artes de Rosário, na Argentina, e no Núcleo Contemporâneo em Madri, na Espanha. Mora em São José dos Campos, onde mantém um estúdio especializado em desenvolvimento de projetos de Arte e Design para o setor cultural, envolvendo desde a concepção até o lançamento e incluindo registro de marcas para produções autorais.

Isabela Rosembach Revisão



Jornalista com estudo em escrita literária e 15 anos de atividade em redações. Situa a produção e adequação de conteúdos como vocação propulsora de transformações. Experiência em edição de reportagens, revisão de textos e assessoria de imprensa, sempre com ênfase na produção cultural. Na trajetória em Comunicação Social, acumula atuações como repórter de cidades e cultura nos hoje extintos jornal e revista ValeParaibano, em São José dos Campos-SP; repórter e fechadora de suplementos de cultura e de comportamento no jornal Agora SPaulo, diário recém-encerrado do Grupo Folha da Manhã, e assessora de imprensa do setor de entretenimento na RecordTV, em São Paulo; produtora ou coordenadora de conteúdos de agências em ambas as cidades citadas; e editora no jornal regional OVale, à ocasião da volta ao Vale do Paraíba Paulista, em 2022. Atualmente está à frente da Cultural Press, empresa própria especializada em dar visibilidade a projetos culturais.

expediente

REVISTA LATENTE
ISSN 3085-573x


Periodicidade: semestral
V2, N6 / 2025

Célia Barros
Direção Editorial

Lindsay Ribeiro
Direção criativa, ilustração, design gráfico

Gabriela Leirias
Consultoria editorial e pesquisa

Isabela Rosembach
Revisão

Contato
Email: latente.revista@gmail.com
 www.revista-latente.com

Fechamento em: 14/11/2025

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do conteúdo sem autorização.
Os textos assinados são de responsabilidade de seus autores e não refletem, necessariamente, a opinião da revista.



 Endereço: Rua Gabriel
Marques, 353, Vila
Noêmia, Mauá – SP
CEP: 09370-575

 (11) 4512-7480

 @pinacotecademaui

 www.pinacotecamaui.com

Inaugurada com 45 obras representando os 50 anos de emancipação da cidade, está instalada no Teatro Municipal de Mauá, dividida entre áreas administrativas, reservas e espaços expositivos (temporários no piso inferior e de longa duração no piso superior). Também possui acervo de 436 livros de arte para consulta local e tem como objetivo promover o conhecimento, a pesquisa e a criatividade nas artes visuais, valorizando a diversidade cultural e a produção artística contemporânea. A Pinacoteca tem como objetivo estimular o conhecimento, a pesquisa e a criatividade através das artes visuais. O variado acervo apresenta a diversidade cultural do município, que conta com artistas atuantes na inovação da produção artística nacional contemporânea.

 www.maua.sp.gov.br
 @prefeituramaui
 prefeitura.maua



agradecimentos

Alik Wunder
Alexandre Sequeira
Allan Yzumizawa
Ana Clara Santos
Ana Helena Grimaldi
Anne Courtois
Beá Meira
Deivid Ferreira Couto
Elena Grosbaum
Fabricio Lopez
Ingrid Galhardo
John Kleber
Marcio José de Freitas
Maria José Barros
Maria Luiza Meneses
Mariana Vilela
Michele Fanini
Mirella Mostoni
Miriam Leirias
Patricia Rebello
Patricia loco
Paula Monterrey
Pinacoteca de Mauá
Pitiu Bomfin
Reginaldo Moura
Rita Balduino
Sandra Frederici
Susana Dias
Tamara Andrade
Thaís Zuzzi
Valeria Scornaienchi
Vicente Laganaro

e todas as pessoas que fazem
parte da comunidade Latente



APOIE A REVISTA LATENTE

A **Revista Latente** parte do desejo de tecer tramas e criar redes de trabalho e visibilidade para compor uma comunidade diversificada de trabalhadores e trabalhadoras das artes visuais –pessoas que são artistas, que atuam na gestão, na pesquisa, na docência e que são apaixonadas por artes visuais e cultura.

Nosso objetivo principal é promover o diálogo entre os diversos agentes culturais das diferentes regiões do estado de São Paulo e aproximar o público das produções artísticas que acontecem fora do eixo da capital.

Hoje a equipe editorial tem feito esse trabalho de forma voluntária, e também por esse motivo a contribuição do leitor é fundamental para fortalecer a existência da **Revista Latente**.

COLABORE



9 773085 573004