

águas subterrâneas:
ág as subterrâne s:
águas u terr neas:
á ág as ub er a eas:
g gu su terrâ eas: as
á á uas e neas
gu s subt rrane
u s su ne as:
á á g a b r n
á a s b r n s:
s a s ra a

narrativas de confluências
narrativas de confl ência
a rativa e confu nc s
n rra ivas de lu n ia
narrativa d co nc s
r as e nf ê c a s
a at s e nfluên as
na tiva d co lu i as
ra de n as
n r ti a e onfl ci
s d uên
a o i a
a a l n a



Vista da exposição *Águas subterrâneas: narrativas de confluências*, Frac Poitou-Charentes. Foto: Aurélien Mole.

Se, como afirma o filósofo inglês Timothy Morton,¹ toda arte é ecológica porque opera em redes de interdependência entre matéria, técnica, tempo e afeto, então uma exposição é um ecossistema de escolhas curatoriais, materiais e relações que se ajustam ao seu meio. *Águas subterrâneas: narrativas de confluências* nasce desse entendimento como aliança entre o Instituto Tomie Ohtake e o Frac Poitou-Charentes. Realizada em dois tempos, a mostra se iniciou em Angoulême (de maio a setembro de 2025), em diálogo com o rio Charente, e se apresenta agora em São Paulo, entre os rios Pinheiros e Tietê. Esse deslocamento entre bacias, cidades e calendários demanda um modo de fazer em comum, no qual a própria parceria se torna método de trabalho e colaboração institucional.

Integrada à Temporada França-Brasil 2025, a mostra consolida-se como uma colaboração de longo curso. Mais do que um intercâmbio, estabelece um protocolo de trabalho compartilhado: coprodução de obras, circulação entre contextos, formação de equipes e programas públicos coelaborados. Trabalhar em conjunto significou compartilhar pesquisa, curadoria e mediação; abrir processos entre as equipes; e assumir, em comum, decisões espaciais, técnicas e educativas.

Pensar ecologia, hoje, envolve clima, infraestrutura, normas e linguagem, além de agências que ultrapassam o humano. Os cursos d’água não são pano de fundo: são organismos que desenham margens, carregam sedimentos e lembranças, sustentam economias e cosmologias. Quando reconhecidos como sujeitos de direito, o cuidado se expande para superfícies e profundidades: leitos, várzeas, aquíferos e estratos geológicos marcados por retificação, aterro, impermeabilização e extração. Nesse contexto, as obras reunidas nesta mostra acionam arquivos, tornam visíveis operações urbanas e experimentam modos de escuta entre espécies. A arte não ilustra; orienta a atenção, produz saber situado e resguarda o direito à opacidade de cada narrativa e existência.

Há mais de duas décadas, o Instituto Tomie Ohtake aproxima arte e vida para enfrentar desafios contemporâneos. Com *Águas subterrâneas*, renovamos esse pacto ao lado de artistas, pesquisadoras, comunidades e do Frac Poitou-Charentes. A etapa paulistana, que coincide com a 30ª Conferência das Nações Unidas sobre Mudança do Clima (COP 30), realizada em Belém do Pará, reafirma a cultura – entendida aqui como lugar de escuta, de tradução de complexidades e de ensaio de políticas de cuidado passíveis de verificação pública – como parte da resposta à emergência climática.

Agradecemos ao Ministério da Cultura que, por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet), tornou possível a realização da exposição *Águas subterrâneas*. A mostra integra a Temporada França-Brasil 2025, uma correalização do Instituto Tomie Ohtake com o Institut français e o Frac Poitou-Charentes, e conta com o patrocínio do Nubank – mantenedor institucional do Instituto Tomie Ohtake –, do Instituto Guimarães Rosa, do Ministério das Relações Exteriores e da Empresa Gestora de Ativos (Emgea) do Governo Federal.

Instituto Tomie Ohtake



Vista da exposição *Águas subterrâneas: narrativas de confluências*, Frac Poitou-Charentes. Foto: Aurélien Mole.

O Frac Poitou-Charentes é uma estrutura dinâmica onde artistas, suas obras e o público interagem para criar novos processos baseados no diálogo e na partilha de conhecimentos e habilidades. Longe de ser um simples espaço expositivo e com um acervo de mais de mil obras, o Frac é um verdadeiro catalisador para a criação artística: um laboratório de ideias onde as obras dialogam com as questões sociais, ambientais e políticas do nosso tempo.

Águas subterrâneas: narrativas de confluências é um projeto que nasce do desejo de trabalhar colaborativamente e criar confluências entre contextos distantes. Para isso, nos voltamos a questões que nos vinculam aos rios e à água, considerando-os recipientes e testemunhas da história dos povos e do impacto da infraestrutura humana no meio ambiente.

O Frac está comprometido em oferecer uma programação que desenvolve conexões entre a arte e as emergências sociais do nosso tempo, com projetos que incentivem o desenvolvimento da criatividade e o contato entre contextos muito diversos. Este projeto faz parte de um programa plurianual focado na água, e por meio dele temos o prazer de apresentar obras de artistas franceses – incluindo trabalhos da coleção Frac Poitou-Charentes – em diálogo com artistas brasileiros no Instituto Tomie Ohtake.

Agradecemos sinceramente ao Institut français pelo apoio durante a Temporada França-Brasil 2025, que nos permitiu desenvolver essa sinergia compartilhada com o Instituto Tomie Ohtake.

Frac Poitou-Charentes

Confluência como método

Esta é uma exposição em dois tempos. Entre Angoulême, na França, e São Paulo, ela opera como rio em cheia e vazante: muda de curso, ajusta ritmos, reordena encontros. O primeiro tempo ocorreu entre maio e setembro de 2025 no Frac Poitou-Charentes; o segundo acontece no Instituto Tomie Ohtake. Ao atravessar contextos, a mostra não apenas circula, mas se transforma ativamente. Novas obras, outra montagem e outras relações passam a fazer parte dela. Nesse compasso, nos aproximamos da ideia de confluência formulada por Antônio Bispo dos Santos, o Nego Bispo.

Para esse pensador quilombola,¹ confluência é encontro que soma sem subtrair: quando um rio encontra outro, nenhum deixa de ser o que é; ambos voltam mais largos, mais fundos, mais fortes. A imagem exige elasticidade e memória: carregar sedimentos vindos de fora, regular vazões variadas, suportar turbilhões imprevistos. Bispo chama de *cosmofobia* o medo de reconhecer-se parte de um todo que reúne seres, minerais, águas, deuses, tecnologias e capital; esse medo se manifesta em gestos de separação: barragens, retificações de curso, políticas de isolamento. Contra esse impulso, a confluência como prática implica compartilhar, redistribuir, escutar. Com esse horizonte, nasce *Águas subterrâneas: narrativas de confluências*, parceria entre o Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, e o Frac Poitou-Charentes, em Angoulême. A mostra organiza-se como um rio de derivações que conecta territórios, arquivos e gramáticas fluviais entre Charente e Tietê-Pinheiros, mas também entre Garona, São Francisco, Atrato, Maroni, Congo, Senegal e outros sistemas de água.

Os dois contextos partem de paisagens distintas, porém afetadas por problemas análogos. Em São Paulo, o Instituto Tomie Ohtake está a poucos metros do vale do Pinheiros;² invertido, retificado e canalizado, o rio hoje corre escuro sob pistas e viadutos. Já o Tietê atravessa a metrópole em leito comprimido, coberto por espumas químicas e margens endurecidas. Esses rios já foram lazer e abastecimento e, entre as décadas de 1930 e 1960,

- SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora/ Piseagrama, 2023.
- Tratar o rio como sujeito começa por chamá-lo pelo nome. Tietê, Pinheiros, Charente e Garona situam as obras em geografias concretas, com histórias e conflitos específicos, evitando a abstração de “o rio” genérico. Nomear permite identificar responsabilidades sobre vazões, acessos e impactos, preservando memória material e imaterial dos corpos d’água.



Vista da exposição *Águas subterrâneas: narrativas de confluências*, Frac Poitou-Charentes. Foto: Aurélien Mole.

Ana Roman
e Irene Aristizábal
curadoras

Catalina Bergues
curadora adjunta

tornaram-se eixos da modernização, servindo a usinas e arranjos industriais que ainda organizam a cidade. Em Angoulême, o Charente, de curso sinuoso e aparência serena, desemboca no Atlântico ao sul de Rochefort. A paisagem idílica convive com um arquivo de passado colonial e industrial: canais e portos do comércio triangular, indústrias papelarias e químicas, produção de conhaque, acidentes e descargas que alteraram o leito. Hoje, o Charente é voltado ao turismo, mas guarda marcas que pedem leitura atenta. Aproximá-los é sobrepor cartografias de engenharia e poder: sob a superfície, um vocabulário comum de obras que represam, desviam, secam, aceleram e silenciam águas.

Esses paralelos ajudam a situar o que propomos. A mostra se organiza como um campo de forças onde histórias se cruzam, se tensionam e se reconfiguram. Não há uma narrativa única, mas combinações entre poéticas de artistas, que, à medida que se deslocam entre territórios, renovam seus sentidos. Nesse percurso, trabalhamos três eixos que se interpenetram: arquivos, como uma espécie de ativação crítica de documentos, mapas e memórias; infraestrutura, como técnicas, normas e linguagem que criam maneiras de se relacionar com os corpos d’água; e escuta humana e não humana, como método de atenção, cuidado e coagência com os rios.

Nesse sentido, o Coletivo Coletores reabre a escuta dos rios urbanos com *Águas duplas: várzeas/marginais* (2025). A instalação articula cartografia histórica, imagens das marginais e signos de devoção ribeirinha numa arquitetura de memória que sobrepõe escalas e tempos. As antigas várzeas aparecem como corredores de concreto; o rio é lido como duplo – fluxo que alimenta e ameaça, arquivo e apagamento –, recolocando o direito à água e ao território como questão pública. Já Julien Creuzet trata o arquivo como matéria de montagem: no Frac, recortes em aço aproximaram o Charente de rotas coloniais e de uma geografia afro-atlântica; no Instituto Tomie Ohtake, mapas do Tietê e do Pinheiros se combinam a iconografias técnicas e a formas e seres d’água para compor uma ficção cartográfica de piso, caminhável, que convida a ler com os pés, a partir do chão. Em seu trabalho, Capucine Vever focaliza os fluxos invisíveis do Garona: em *The Pearls of the Garonne* [As pérolas do Garona] (2025), a travessia adota a deriva e troca o panorama pelo detalhe, com as marés marcando o ritmo da imagem; documentos de Bordeaux e de Saint-Domingue surgem como presença vocal (leitura, sussurro, canto), tornando audíveis circuitos de bens, pessoas e memórias.

A dimensão infraestrutural aparece quando linguagem, norma e engenharia moldam vazões, definem acessos e distribuem riscos. Vitor Cesar e Enrico Rocha tomam a sigla DNOCS³ como dispositivo crítico: placas e vídeo confrontam a retórica do “combate à seca” com a concentração hídrica

- O Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS) é uma autarquia federal com origem na Inspetoria de Obras Contra as Secas de 1909 e reorganização em 1945. Atua sobretudo no Semiárido, com planejamento, projeto e execução de açudes, barragens, adutoras e canais, além de perfuração de poços, implantação de perímetros irrigados, ações de controle de cheias e piscicultura em reservatórios.

1

MORTON, Timothy. *All Art is Ecological*. Londres: Penguin Books, 2021.

no Semiárido, expando a água como vetor de poder tanto nos reservató- rios visíveis quanto no subterrâneo que sustenta produção e extração. Já Barbara Kairos reencena, por meio de esculturas em forma de boias que evocam jacarés, um episódio emblemático do Tietê, articulando e fabulando a memória urbana, a política das águas e a imaginação pública. Com Daniel de Paula, a infraestrutura ganha corpo: em *Mãe* (2025), o rotor de turbina transportado para a margem do sistema hídrico do rio Pinheiros expõe cadeias de extração, transformação e consumo na escala da cidade, deslo- cando a ideia de máquina do progresso para uma noção ambígua de origem, sustento e desgaste. Já Suzanne Husky acompanha a recuperação de zonas úmidas e o retorno do castor como espécie engenheira, perguntando-se o que muda quando um agente não humano volta a operar no território.

Por fim, escuta e cuidado aparecem como métodos. Em Marcos Ávila Forero, a batida na água do rio Atrato funciona como tecnologia de comunicação a distância e instrumento de leitura territorial: marca presença comunitária, acompanha correntezas e torna audíveis conflitos ligados à extração e à circulação de mercadorias. No trabalho de davi de Jesus do nascimento, essa escuta se dá no encontro entre corpo e rio: a noção de corpo-embarcação vem da convivência com barqueiros e carranqueiros do São Francisco; no vídeo, o benzi- mento com água doce cria conversa entre rio e escultura, atualizando proteção e condução como práticas do presente e afirmando uma ética de cuidado. Rastros de Diógenes trans- forma essa ética em protocolos de ação ao organizar um cosmograma com três figuras operacionais – Mensageira, Agricultora e Curandeira – e ao criar a *Sementeira radical*, um canteiro vivo de plantio, manutenção e partilha que sincroniza a obra ao tempo do cultivo. Luana Vitra desloca a escuta para a matéria: cerâmica, cobre, vidro e ferro respondem a calor, peso e condutividade; do fazer contínuo nasce o transe da matéria, quando gesto e material se orientam mutuamente. As obras expõem tensões de extração e desgaste e propõem dispositivos de proteção e conexão.

Aproximar o Charente do Tietê-Pinheiros é conectar margens de uma mesma cartografia hidrocolonial, feita de barragens, retificações e marcas invisíveis que ainda moldam a vida dos rios. A mostra convida a ver as águas para além do curso visível: transbordamentos de fronteiras geográficas e de camadas geológicas, sustentáculos de ecossistemas, cosmologias e modos de vida. *Águas subterrâneas* não se detém no leito em si, mas nas corren- tes que o atravessam – fluxos de memória, violência, resistência e desejo de futuro.



Barbara Kairos. 6,52 µg/L, 2025. Cola de coelho, vidro, decoção de cepas de videira. Dimensões variáveis. Vista da exposição *Águas subterrâneas: narrativas de confluências*, Frac Poitou-Charentes. Foto: Aurélien Moïe.



Capucine Vever. *The Pearls of the Garonne* [As pérolas do Garona], 2025. Frame de vídeo. © Vever, Capucine/ AUTVIS, Brasil, 2025.

Capucine Vever

Nascida em Paris, França, em 1986.
Vive em Paris, França.

The Pearls of the Garonne [As pérolas do Garona] (2025), trabalho inédito de Capucine Vever, acompanha a viagem de um barco a vela, do coração de Bordeaux às portas do Atlântico. A câmera é condu- zida pela corrente e pela voz de Bénicia Makengélé, que interpreta os arquivos da Bordeaux Métropole. Esses documentos testemunham o comércio direto desen- volvido entre Bordeaux e Saint-Domingue do século 17 ao 19. Nessa navegação, o

corpo experimenta o descompasso entre a violência do que se ouve e o ritmo da água. É um desvio tanto temporal quanto geográ- fico, em que a artista convoca as origens da mundialização que moldaram o próprio relevo do mundo.

A polifonia das vozes é entrecortada por respirações e deglutições, resíduos da fala que inquietam tanto quanto os relatos contidos nos arquivos. Torna-se impossível ignorar as opressões sobre as quais a cidade bordalesa se edificou. Dos cruzeiros que rasgam a urbe ao porto e suas zonas de

armazenamento, que se estendem até o horizonte, o filme celebra a lentidão em meio às indústrias que exaltam a velo- cidade e o desempenho. Através do prisma de uma lente longa, vemos os microrrelatos de uma humanidade reduzida à pura contingência material – e escutamos, enfim, a voz do escravizado liberto. Do sussurro à voz erguida, a composi- ção sonora concebida por Valentin Ferré acompanha a incli- nação do veleiro e habita a paisagem.

Coletivo Coletores

Fundado em São Paulo, Brasil, em 2008.

Fundado em 2008 na periferia leste de São Paulo, o Coletivo Coletores (Toni Baptiste e Flávio Camargo) pensa os terri- tórios como suporte e tema para suas produções. Através de cartografias insurgentes, o Coletores utiliza memória, *street art*, *video mapping* e a estética do hip-hop para ativar a cidade como arquivo vivo, projetando imagens de refe- rências afro-originárias e de comunidades historicamente perseguidas e vulnerabilizadas que lutam contra hegemo- nias. Desde 2020, o coletivo pesquisa os rios Pinheiros e Tietê – cursos d’água canalizados, poluídos e submetidos a drásticas transformações urbanas –, investigando como São Paulo substituiu suas relações históricas com as águas pela lógica do concreto.

Na exposição, o Coletivo Coletores apre- senta *Águas duplas: várzeas/marginais* (2025). Um grande desenho na parede mapeia o Tietê, seu encontro com o Pinheiros e os córregos afluentes, regis- trando marginais, viadutos e a quase ausên- cia de várzeas. Sobre essa cartografia, uma videoprojeção mapeada expõe camadas de retificação e apagamentos, evocando o curso natural das águas, a vegetação ribei- rinha e os caminhos e personagens das margens. Animam a superfície figuras como o moinho, os canoeiros, as araucárias, o Chafariz da Misericórdia e a palafita que se ergue dos alagamentos em microciclos de autoconstrução. A instalação inclui bandeir- ras que dialogam com os gráficos, marcando cartografias, topônimos e nós entre passado e presente, além de um núcleo com monito- res e oratórios que reúne documentos das ações realizadas entre Angoulême e São Paulo. Ao embaralhar escalas e tempora- lidades, *Águas duplas: várzeas/marginais*, em vez de apenas denunciar ausências, convoca o reencontro com os rios como sujeitos culturais e políticos e a reimagi- nação de direitos à água, ao território e à memória coletiva.

Eaux Doubles			Moinho/Motor e Tempo		
Corredor/correntezas de	portos	que	não	existem	
engrenage				d’eau	
moinho de lembrança				memória	
combustible					
empurra		o		presente	
lodo	de	dias		enterrados	
entre concreto em margem					
Entre	PI-lérê		e		Tietê
um rio que não se vê					
Não	atravessa	a	cidade.	Ele	a
Feito de ausência					sustenta
Lendo		a			terra
águas desviadas					
Matriz de rio		de		Matter/mãe/matéria	antes
Fleuve				silence	
em correnteza contrária				Mapas/feridas	
Lignes		coupent,		occultent	
desenham					
De		antes		floresta	
antes	canoa,		capivara,	enfant	
Insinuem					
esquecimento					
Memória		de		água	
FLEUVE	entre		les	ruines	
pesca		no		asfalto	
livres				liquides	
esquece que é água					
Ruínas úmidas				Moinho gira	
em				silêncio	
Mesmo				escondido	
Devolvam		as		curvas	
Rendez		les		rives	
presente		que		escuta	
antes de nascer				futuro	
que		se		afoga	

Coletivo Coletores. *Eaux doubles* [Águas duplas], 2025. Poema.

Barbara Kairos

Nascida em Angoulême, França, em 1994.
Vive em Barbezieux-Saint-Hilaire, França.

O trabalho de Barbara Kairos, nascida e criada na região do Charente, parte do jogo, da investigação e da experimentação material. Em 6,52 µg// (2025), instala- ção realizada no Frac Poitou-Charentes, a artista trabalhou com materiais orgânicos ao extrair variações cromáticas do tronco da videira (planta que dá origem às uvas) e ativar o motivo da boia – herdeira dos antigos flutuadores de salvamento e hoje associada ao lazer. As boias apareceram em escala ampliada, com aparência “plástica” produzida pela aplicação de cola de coelho – aglutinante reversível em água –, e convive- ram com recipientes e damajuanas preenchi- dos com decoções de videira; o conjunto contrapunha a leveza lúdica da superfície à hipótese de profundidades alteradas e poluídas, deslocando a boia de acessório de descanso a sinal de alerta.

Já no Instituto Tomie Ohtake, Barbara utiliza os mesmos mate- riais e processos para reelaborar criticamente a história do “jacaré do Tietê”, o Teimoso, cujo apareci- mento na Marginal Tietê em agosto de 1990 mobilizou a cidade por semanas e se tornou símbolo da urgência de despoluição do rio. Na instalação, formas próximas de boias surgem como jacarés que irrom- pem do piso, rompem a associação com o lazer e instalam um estado de alerta, fazendo do espaço exposi- tivo um cruzamento entre memória urbana, política das águas e imagina- ção pública.

davi de jesus do nascimento

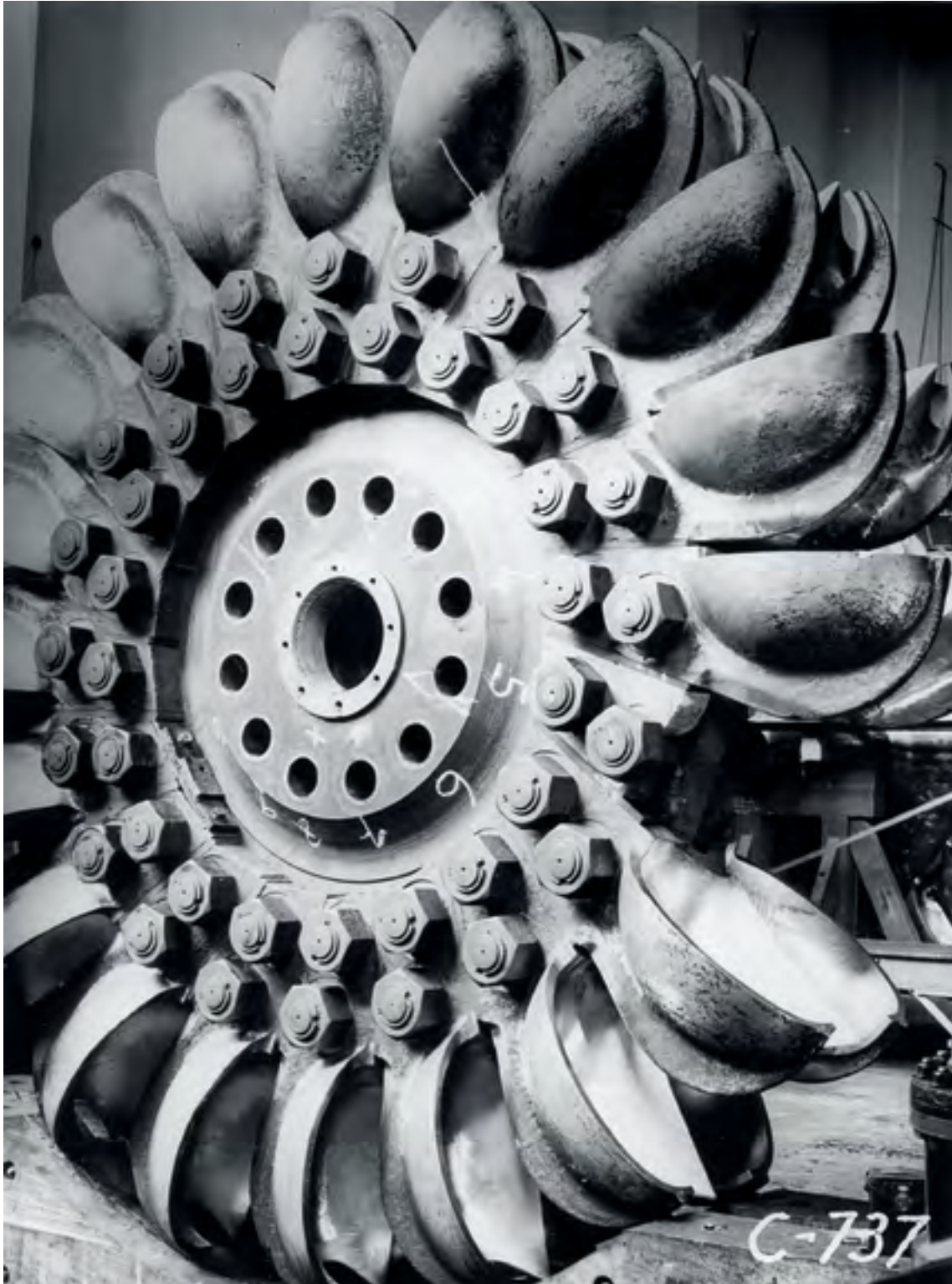
Nascido em Pirapora, Brasil, em 1997.
Vive em Pirapora, Brasil.

Nascido e criado às margens do rio São Francisco, no norte de Minas Gerais, davi de jesus do nascimento é um artista cuja prática se ancora na ancestralidade, nos saberes tradicionais e em sua relação espiri- tual e familiar com o rio. Criado entre pesca- dores, lavadeiras e mestres barqueiros e carranqueiros, seus trabalhos entrelaçam corpo, território e espiritualidade. Presença constante em sua obra, a carranca é uma escultura tradicionalmente fixada na proa das embarcações do São Francisco. Híbrida – meio-gente, meio-bicho –, sua função é proteger espiritualmente os barcos e seus navegantes. É a partir dela que davi formula a ideia de corpo-embarcação, compreen- dendo o próprio corpo como barco que precisa de proteção e guia. No vídeo intitu- lado *gemer carranca naufragada* (2023), davi dá voz à conversa entre carranca e rio: em um gesto de benzimento, ele a lava com água doce. A obra integra a série iniciada em 2019, quando carregou uma carranca de vinte quilos por meses em Belo Horizonte – gesto que, mais que performance, tornou- -se travessia espiritual que desaguou em trabalhos posteriores.



davi de jesus do nascimento. *gemer carranca naufragada*, da série *estudos de corpo-embarcação*, 2023. Frame de vídeo. Vídeos por Caio Esgario.

Rotor da turbina Pelton, em fase anterior à fixação do eixo central no sistema gerador, da Usina Hidrelétrica de Cubatão, em São Paulo, s.d. Fundo Jerzy Lepecki/ Acervo Memória da Eletricidade.



Daniel de Paula

Nascido em Boston, EUA, em 1987.
Vive em São Paulo, Brasil.

A prática artística de Daniel de Paula inves- tiga criticamente as estruturas materiais e simbólicas que sustentam a vida contem- porânea. Suas obras partem de processos complexos de negociação com indivíduos, instituições e corporações, em que as condi- ções de obtenção, transporte e instalação dos materiais tornam-se parte constitu- tiva do trabalho – revelando vínculos entre infraestrutura, política e economia.

Mãe (2025) tem origem no encontro do artista com uma turbina desativada da Usina Hidrelétrica Henry Borden, em Cubatão (SP). Após longas negociações com um ferro-ve- lho local, o rotor – uma peça de mais de 25 toneladas – será deslocado e instalado às margens do rio Pinheiros, em São Paulo. O gesto de mover o fragmento de seu contexto origi- nal para um corpo d’água do mesmo sistema que um dia o moveu expõe uma cadeia histórica de extração, transfor- mação e circulação que atravessa séculos de urbanização e exploração ambiental. Ao reintroduzir a turbina em um curso de rio hoje exaurido e canalizado, o artista cria um curto- -circuito entre as forças que moveram a industrialização paulista e o colapso ecológico que dela resulta.

O título *Mãe* propõe um deslocamento simbólico: da máquina como emblema de progresso técnico à imagem ambígua daquilo que gera, sustenta e também consome. O trabalho faz da gravidade e da água – elementos físicos que originaram a usina – uma metáfora para o ciclo contínuo de energia e exaustão que estrutura a vida urbana. Instalada no Pinheiros, a turbina deixa de ser um resíduo indus- trial para tornar-se testemunho e oferta: memória mineral de uma modernidade que secou os próprios rios que a alimentaram.

A realização de *Mãe* conta com o apoio de Galeria Yehudi Hollander-Pappi; Brasil Sucatas Ltda.; Consórcio Parque Novo Rio Pinheiros; Farah Service. A obra pode ser visitada ao longo do período da exposição no Parque Linear Bruno Covas, próximo à ponte Itapaiuna.

Julien Creuzet

Nascido em Le Blanc-Mesnil, França, em 1986.
Vive em Paris, França.

A obra de Julien Creuzet articula, sem hierarquias, poesia, imagem em movimento, instalação, escultura, som e coreografia. Criado na Martinica, o artista convoca de modo recorrente a paisagem e a cultura das Antilhas, em diálogo com o pensamento de Aimé Césaire e Édouard Glissant. Primeiro residente do Édouard Glissant Art Fund, sediado na casa do poeta, Creuzet desen- volve um “pensamento do arquipélago” que conecta geografias, tempos e afetos da história afro-diaspórica.

Para esta mostra, foram comissionados trabalhos distintos para o Frac Poitou-Charentes e para o Instituto Tomie Ohtake. As obras partilham uma mesma família de materiais e procedimentos, mas respondem de modo específico a cada contexto. No Frac, a partir de desenhos e motivos encontrados em arquivos históricos, o artista recortou chapas de aço Corten para criar três grandes esculturas dispostas no chão, em referência ao rio Charente e aos vínculos entre sua navegação e a história colo- nial da Nova-Aquitânia.

No Instituto Tomie Ohtake, a obra articula mapas e imagens dos rios Tietê e Pinheiros. Ao combinar cartografia, referências técni- cas e elementos do cotidiano, examina como a engenharia urbana orienta, desvia e silencia as águas, incidindo sobre memória e território.

Em ambos os contextos, Creuzet trabalha o arquivo como presença e o rio como infraestrutura histórica e política, agente que transforma vidas e territórios. Ao aproximar elementos a priori distantes, a obra examina como memó- ria, violência e tempo moldam e silenciam as matérias que compõem o mundo.



Vista da exposição *Águas subterrâneas: narrativas de confluências*, Frac Poitou-Charentes. Foto: Aurélien Mole.

Marcos Ávila Forero. *Atrato*, 2014. Frame de vídeo.



Marcos Ávila Forero

Nascido em Bogotá, Colômbia, em 1983.
Vive em Paris, França.

O trabalho do artista colombiano Marcos Ávila Forero mergulha na realidade complexa e, por vezes, violenta de situações políticas e sociais, nas quais ele se envolve pessoal e artisticamente. Suas obras, eminentemente contextuais, carregam marcas de encontros, narrativas e trajetórias.

Em seu vídeo *Atrato* (2014), ele demonstra seu interesse pelas tradições ancestrais que sustentam o vínculo social

em um território marcado por anos de conflito armado. Apoiado por uma equipe de pesquisadores, Marcos Ávila Forero realizou nesse território uma ação junto a um grupo ribeirinho afro-colombiano do rio Atrato, resgatando o antigo costume de bater na superfície da água para produ- zir um som grave, audível a longas distâncias. A partir desse som, o artista e percussionistas locais criaram uma música inspirada nos ritmos tradicionais da região. A composição

feita remete aos sons de explosões, rajadas e impactos de balas, que regularmente ecoam pelo rio, expressando assim a experiência da “violência habitual” do conflito armado que aflige o local há décadas.



Minia Biabiany

Nascida em Basse-Terre, Guadalupe, em 1988.
Vive em Saint-Claude, em Guadalupe.

Minia Biabiany vive em Guadalupe, território cuja história, cultura e língua alimentam suas pesquisas. Seu trabalho explora os relatos caribenhos, os processos de decolonização e os vínculos entre linguagem, corpo e território. Ela realiza suas obras a partir de materiais simples ou oriundos de práticas vernaculares.

A artista participou da exposição ocorrida no Frac Poitou-Charentes com a instalação *J'ai tué le papillon dans mon oreille* [Matei a borboleta no meu ouvido] (2020/2025), cujo título ecoa a frase final de um filme anterior da artista, *Toli Toli* (2018): “As borboletas provocam cegueira quando sopram nos seus ouvidos”. A artista nos lembra que é necessário transformar nosso estado de consciência em relação ao corpo e ao mundo para, assim, compreender a história, questionando os mecanismos de interiorização de um passado comum, colonial e escravagista. As linhas e os padrões geométricos criados com terra no chão materializam o traçado das redes de pesca, instrumentos tradicionalmente usados no Caribe. O tanque de água escura remete à poluição química causada pela agricultura – em especial, ao uso do inseticida clordecona até 1992 no cultivo de bananas nas Antilhas –, o que ainda afeta os ecossistemas e as populações locais.

No Instituto Tomie Ohtake, a artista integra a exposição *A terra, a água, o fogo e os ventos – Por um Museu da Errância com Édouard Glissant*, apresentada simultaneamente a *Águas subterrâneas: narrativas de confluências*.

Minia Biabiany. *J'ai tué le papillon dans mon oreille* [Matei a borboleta no meu ouvido]. 2020/2025. Desenho em terra, círculo de água, colar de cera colorida e madeira queimada. Dimensões variáveis. Vista da exposição *Águas subterrâneas: narrativas de confluências*, Frac Poitou-Charentes. Foto: Aurélien Mole.

Luana Vitra

Nascida em Contagem, Brasil, em 1995.
Vive em Contagem, Brasil.

Crescida em Contagem, Minas Gerais, região marcada pela mineração, Luana Vitra estrutura sua prática na relação direta entre corpo e material. Trabalha com cerâmica, cobre, vidro e ferro, observando temperatura, peso, condutividade e memória de cada elemento. Dessa escuta nasce o que a artista chama de “transe da matéria”: um estado de atenção em que o gesto orienta a forma e a forma devolve direção ao gesto, mantendo inseparáveis técnica, ambiente e história.

Em 2023, uma residência autogerida na África do Sul ampliou esse vocabulário quando a artista se aproximou de trançados com metal e miangas presentes em culturas zulu e xhosa. A repetição, o giro do torno e o ritmo das mãos são tratados como oração e método, sem dissociar espiritualidade de fazer. A obra incorpora o ciclo de extração e transformação mineral que molda sua cidade – inscrevendo marcas da violência industrial –, mas também dispositivos de proteção, deslocamento e conexão. Em instalações e esculturas, materiais e tramas organizam campos de força no espaço, engajando arquitetura e público enquanto atualizam, na superfície das peças, as tensões sociais e ambientais que as atravessam.



Luana Vitra. *Diagrama de condução*, 2025. Cobre e lápis lazuli. 82 x 55 x 4 cm. Foto: Victor Galvão.

Shivay la Multiple

Ser Meta nasce em 1993 no corpo de Justine Pannoux. Trabalha entre Paris, França; Nouméa, Nova Caledônia/Kanaky; e a esfera digital.

Atravessando o tempo e o espaço, as criações de Shivay la Multiple entrelaçam mundos e universos, sonho e realidade, físico e digital. Sua pesquisa artística parte da materialização e espacialização de um conto iniciático que nasce dos rios – entidades simultaneamente políticas, econômicas, espirituais e poéticas. Para ela, que trabalhou às margens dos rios Maroni, Congo, Senegal e Nilo, cada rio é um ser vivo com personalidade própria, que ela busca conhecer. Objeto plural descoberto por ela na Guiana Francesa, a cabaça – artefato doméstico e ritualístico, além de instrumento musical – aparece de forma recorrente em suas criações. Para cada uma das exposições, Shivay la Multiple concebeu uma nova instalação e uma performance que conectam diversos rios, entre os quais o Charente, o Tietê e o Pinheiros.



Shivay la Multiple. *Ancestralidagua*, 2025. Instalação, vídeo, caixas de luz, papel de parede, cerâmica, cabaças, pérolas e plantas. Dimensões variáveis. Vista da exposição *Águas subterrâneas: narrativas de confluências*, Frac Poitou-Charentes. Foto: Aurélien Mole.

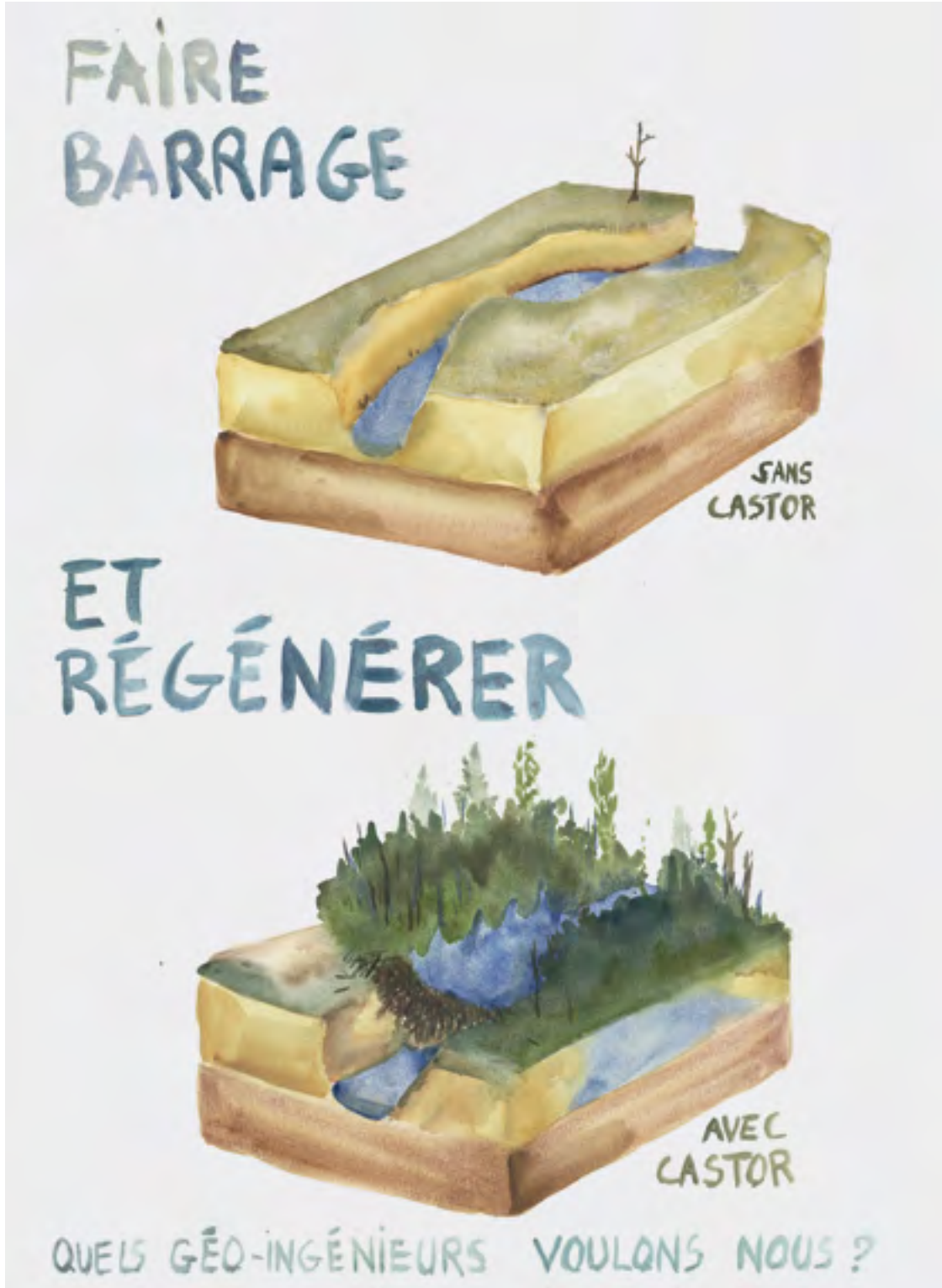


Rastros de Diógenes. Detalhe da instalação *Zona de Imageminação Climática*, 2025. Fotografia colorida e vinil de recorte. Dimensões variáveis.

Rastros de Diógenes

Nascida em Mamanguape, Brasil, em 1994.
Vive em Niterói, Brasil.

Misturando fabulação, ecologia e cosmologias ancestrais, a artista brasileira Rastros de Diógenes constrói narrativas visuais que operam como dispositivos de especulação sobre futuros possíveis. Sua prática se ancora em imagens simbólicas e arquétipos que evocam outras formas de habitar o mundo, para além das lógicas coloniais e extrativistas. Desenvolvido durante uma edição da residência Travesias Terremoto, no Deserto de Sonora (México), este trabalho apresenta uma trilogia de figuras – a Mensageira, a Agricultora e a Curandeira – que habitam a *Zona de Imageminação Climática*, espaço especulativo onde o clima é pensado e cuidado com base em saberes ancestrais. Cada figura é acompanhada de uma narrativa ficcional: a Mensageira aparece quando todas as luzes do planeta se apagam, traduzindo mensagens solares; a Agricultora protege os saberes do solo e cultiva a partir desses rastros; a Curandeira cria remédios e contrafeitiços com ervas e símbolos das outras duas. Juntas, compõem um cosmograma – mapa sensível de um mundo conduzido por forças que imaginam e fazem clima. A artista é fundadora do Terreiro Afetivo, espaço de criação coletiva voltado a práticas ecológicas e decoloniais, de onde surge também a *Sementeira radical*, estrutura viva construída coletivamente.



Suzanne Husky. *Les Leçons du peuple des marécages* [As lições do povo dos pântanos], 2025. Aquarela sobre papel. 76 × 57 cm. Coleção Frac Poitou-Charentes.

Suzanne Husky

Nascida em Bazas, França, em 1976. Vive em São Francisco, Estados Unidos.

Suzanne Husky atua na intersecção entre arte, paisagem, ecofeminismo e etnobotânica. Sua prática enfrenta disputas atuais em torno do cuidado com o vivo e do uso de recursos naturais, aproximando técnicas artesanais – cerâmica, tapeçaria, aquarela – de pesquisas de campo e mobilização social. Em 2016, ao lado de Stéphanie Sagot, criou o Le Nouveau Ministère de l’Agriculture, iniciativa artística de crítica institucional que convoca o público a questionar a industrialização do campo e a defender a biodiversidade.

Além das séries objetuais, Husky realiza filmes e programas públicos em diálogo com cientistas e artistas. Presente apenas na edição no Instituto Tomie Ohtake, Husky – inspirada pelo Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas (IPCC) de 2022 – produziu dois trabalhos voltados à recuperação de zonas úmidas e à volta de espécies engenheiras, como o castor. *Les Leçons du peuple des marécages* articula aquarelas e mapas: parte de observações de naturalistas canadenses e as recontextualiza na França. O projeto documenta a presença histórica do castor na Europa, evidencia seu papel na regulação de cursos d’água e elabora mapas que rastreiam sua memória na toponímia, conectando nomes de lugares, hidrografia e práticas de cuidado.

Vitor Cesar & Enrico Rocha

Nascidos em Fortaleza, Brasil, em 1978 e 1976, respectivamente. Vivem em São Paulo, Brasil, e em Lisboa, Portugal, respectivamente.

Partindo da fricção entre ecologia, políticas públicas e cosmologias locais, Vitor Cesar e Enrico Rocha investigam as narrativas que moldam a Caatinga – único bioma integralmente brasileiro, um mosaico de flores-tas secas que “hibernam” nas estiagens e irrompem em verde após as primeiras chuvas. Esse ritmo irregular de chuvas desenha a paisagem do sertão: palavra de origem desconhecida, introduzida pelos colonizadores para designar o que escapava à vista costeira. Entre floresta e descampado, abundância e escassez, o sertão tornou-se, no imaginário brasileiro, ora paisagem de flagelo e abandono, ora palco de epopeias literárias, religiosidades populares e criações técnicas que reinventam pactos de convivência com a terra.

A instalação *DNOCs* apropria-se da sigla do Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (1909) – autarquia federal responsável pela construção de dezenas dos maiores açudes do país – e a reordena em quatro acrósticos polifônicos que contrapõem ideias como “dentro/nada” e “desejo/suficiência”. Impressos em chapas de alumínio – suporte típico de placas rodoviárias e anúncios oficiais –, essas palavras convertem a retórica de combate numa poesia crítica,



Desejo Natural Observação Caatinga Suficiência. Imagem realizada em viagem para Quixadá, em 2021, com Enrico Rocha e o Grupo Inteiro [Carol Tonetti, Claudio Bueno, Ligia Nobre e Vitor Cesar].

revelando como reservatórios destinados a democratizar a água frequentemente a redirecionam a grandes propriedades rurais, polos industriais e usinas de energia, reproduzindo as desigualdades que declaram mitigar. O vídeo, resultado de sucessivas imersões no sertão, aponta para a política da seca que opera tanto na escassez visível quanto nos fluxos subterrâneos que abastecem agronegócio e mineração. Água, linguagem e território se entrelaçam, desafiando fronteiras entre necessidade e excesso.

Força aterradora

Uma turbina hidráulica com mais de três metros de diâmetro e cerca de 25 toneladas desloca-se no movimento contrário ao de sua instalação original: ela sobe a Serra do Mar. Depositada nas margens artificializadas do póstuo meandrante rio Pinheiros, documenta e dá sentido a uma intrincada relação entre a cidade de São Paulo, suas águas e a eletricidade. Essa razão hídrica começa pelo mar. Em 1766, o primeiro governador da província já percebia a urgência de melhorar o antigo caminho de Cubatão, para melhor fluir ouro e diamantes entre a vila e o porto de Santos. No século seguinte, Auguste de Saint-Hilaire, durante viagem pela Serra do Mar, trazia uma mensagem semelhante: era necessário superar os limites impostos pela natureza. Em 1876, a inauguração da São Paulo Railway (Estrada de Ferro Santos-Jundiaí) de fato encerra o isolamento da província e impulsiona a expansão da economia cafeeira paulista. Extensas áreas naturais convertidas em terras agrícolas no interior do Brasil passam a orbitar a vila de São Paulo ao ritmo das estradas de ferro, dos portos e dos meios de comunicação. Ainda assim, o ideal moderno de ruptura com o passado¹ não se concretizou: o polo industrial emergente às margens dos rios Tietê e Pinheiros ainda conservava traços coloniais porque se voltava para atender o mercado externo.

Avanços industriais acompanharam tanto o crescimento demográfico quanto o da cidade, mas, para isso, desapareceram profissões como barqueiros, pescadores, cobradores de pedágios, tiradores de pedras, cascalho e areia. Há uma dimensão social no termo *industrialização* que implica tanto a expansão do consumo pela introdução de novos hábitos como a adequação dos lugares às dinâmicas ditadas pelas forças produtivas.² Embora esses processos tenham gerado conflitos sociais, as oligarquias seguiam alheias às demandas populares. Vinculadas aos centros do capitalismo internacional, concordaram com o controle estrangeiro de serviços essenciais – foi o caso da São Paulo Tramway, Light & Power Company Ltd., de capital canadense, inglês e americano. Os investimentos feitos por essa empresa só se justificariam pelas perspectivas de um mercado consumidor cativo. Pelas mãos da Light, a produção de energia elétrica torna-se literalmente força aterradora – das várzeas – no centro antigo de São Paulo.

No início do século passado, quando a eletricidade despertava curiosidade e assombro, para isso, desapareceram elementos – água e luz – se daria pela força hidráulica, a qual os politécnicos paulistas defendiam como “questão de real interesse nacional”.³ Também de prioridade nacional foi o ano de 1922, marco simbólico na elaboração das memórias do Brasil por celebrar o centenário da Independência.⁴ Enquanto surgia a “estética da ruptura”, proclamada na Semana de Arte Moderna, Oswald de Andrade notou, para além da antropofagia – destino-manifesto – o progresso eufórico, a maravilha mecânica: “Anunciou-se que São Paulo ia ter bondes elétricos [...]. Como seriam os novos bondes que andavam magicamente, sem impulso exterior? [...] A cidade tomou um aspecto de revolução”.⁵

A Light expandiu seus trilhos de bonde elétrico em todas as direções da cidade. As linhas até Santo Amaro serviram de apoio às obras da represa do rio Guarapiranga, executadas em benefício da própria empresa. A famosa enchente de 1929 foi atribuída à Light, que, ao controlar as águas, ampliou seu domínio sobre as várzeas, amparada pela concessão destas terras conforme firmado em acordo com o Governo do Estado de São Paulo em 1928. Junto com a planície alagadiça seriam também condenadas áreas de pastoreio, de esporte, o lugar do lúdico. Assim se desenhou a segregação: a cidade agora era movida pela especulação e pela apropriação de áreas públicas por parte do capital privado – primeiro produtivo, depois administrativo e financeiro.⁶

A Light instalou-se em São Paulo em 1899, construiu a Usina Hidrelétrica de Parnaíba (atual Edgard de Souza) e, em 1926, inaugurou o primeiro grupo gerador da Usina Henry Borden I – a maior hidrelétrica da América do Sul em potencial de geração até meados dos anos 1970.⁷ Na encosta da serra, abriu-se um salão com mais de 120 metros de profundidade para abrigar sua operação. Asa White Kenney Billings, responsável pelo projeto, introduziu não só novos hábitos e o regime assalariado, mas também definiu o modo de morar, com a construção de uma *company town* – a vila da Light. Já nos morros de Piratininga, obras em dois pontos específicos revertiam o curso natural do rio Pinheiros, que antes corria em direção ao Tietê. O rio abrigou estações elevatórias e de bombeamento, como a Usina de Traição, ainda visível na paisagem da Marginal Pinheiros. Devido ao córrego Traição e também por trair o curso original das águas, o nome vingou, mas a usina foi recentemente rebatizada para Usina São Paulo SPE S/A, dessa vez traíndo – ou melhor, apagando – tanto a história do rio como a do monopólio ou *truste* de uma empresa. Da Represa Billings à outra barragem no rio das Pedras, as águas vertiam rumo às turbinas. O projeto construiu uma casa para visitantes e um mirante com vista para o mar, compondo o *mise-en-scène* do escritório de Ramos de Azevedo. Hoje, é tombada por seu valor histórico e arquitetônico, embora este seja classificado como um hibridismo entre o bangalô indiano e o colonialismo inglês na Índia.⁸

A Usina Hidrelétrica Henry Borden ou Usina de Cubatão tem endereço na avenida Bernardo Geisel Filho – o irmão do presidente ditador ganhou essa homenagem pelo seu papel como diretor da emblemática Refinaria Presidente Bernardes. A transformação da cidade em polo petroquímico – paradigmático pelos episódios de incêndio, poluição e chuva ácida – deve

Nádia Matioli Yazbek Bitar

Uma turbina hidráulica com mais de três metros de diâmetro e cerca de 25 toneladas desloca-se no movimento contrário ao de sua instalação original: ela sobe a Serra do Mar. Depositada nas margens artificializadas do póstuo meandrante rio Pinheiros, documenta e dá sentido a uma intrincada relação entre a cidade de São Paulo, suas águas e a eletricidade. Essa razão hídrica começa pelo mar. Em 1766, o primeiro governador da província já percebia a urgência de melhorar o antigo caminho de Cubatão, para melhor fluir ouro e diamantes entre a vila e o porto de Santos. No século seguinte, Auguste de Saint-Hilaire, durante viagem pela Serra do Mar, trazia uma mensagem semelhante: era necessário superar os limites impostos pela natureza. Em 1876, a inauguração da São Paulo Railway (Estrada de Ferro Santos-Jundiaí) de fato encerra o isolamento da província e impulsiona a expansão da economia cafeeira paulista. Extensas áreas naturais convertidas em terras agrícolas no interior do Brasil passam a orbitar a vila de São Paulo ao ritmo das estradas de ferro, dos portos e dos meios de comunicação. Ainda assim, o ideal moderno de ruptura com o passado¹ não se concretizou: o polo industrial emergente às margens dos rios Tietê e Pinheiros ainda conservava traços coloniais porque se voltava para atender o mercado externo.

Avanços industriais acompanharam tanto o crescimento demográfico quanto o da cidade, mas, para isso, desapareceram profissões como barqueiros, pescadores, cobradores de pedágios, tiradores de pedras, cascalho e areia. Há uma dimensão social no termo *industrialização* que implica tanto a expansão do consumo pela introdução de novos hábitos como a adequação dos lugares às dinâmicas ditadas pelas forças produtivas.² Embora esses processos tenham gerado conflitos sociais, as oligarquias seguiam alheias às demandas populares. Vinculadas aos centros do capitalismo internacional, concordaram com o controle estrangeiro de serviços essenciais – foi o caso da São Paulo Tramway, Light & Power Company Ltd., de capital canadense, inglês e americano. Os investimentos feitos por essa empresa só se justificariam pelas perspectivas de um mercado consumidor cativo. Pelas mãos da Light, a produção de energia elétrica torna-se literalmente força aterradora – das várzeas – no centro antigo de São Paulo.

No início do século passado, quando a eletricidade despertava curiosidade e assombro, para isso, desapareceram elementos – água e luz – se daria pela força hidráulica, a qual os politécnicos paulistas defendiam como “questão de real interesse nacional”.³ Também de prioridade nacional foi o ano de 1922, marco simbólico na elaboração das memórias do Brasil por celebrar o centenário da Independência.⁴ Enquanto surgia a “estética da ruptura”, proclamada na Semana de Arte Moderna, Oswald de Andrade notou, para além da antropofagia – destino-manifesto – o progresso eufórico, a maravilha mecânica: “Anunciou-se que São Paulo ia ter bondes elétricos [...]. Como seriam os novos bondes que andavam magicamente, sem impulso exterior? [...] A cidade tomou um aspecto de revolução”.⁵

A Light expandiu seus trilhos de bonde elétrico em todas as direções da cidade. As linhas até Santo Amaro serviram de apoio às obras da represa do rio Guarapiranga, executadas em benefício da própria empresa. A famosa enchente de 1929 foi atribuída à Light, que, ao controlar as águas, ampliou seu domínio sobre as várzeas, amparada pela concessão destas terras conforme firmado em acordo com o Governo do Estado de São Paulo em 1928. Junto com a planície alagadiça seriam também condenadas áreas de pastoreio, de esporte, o lugar do lúdico. Assim se desenhou a segregação: a cidade agora era movida pela especulação e pela apropriação de áreas públicas por parte do capital privado – primeiro produtivo, depois administrativo e financeiro.⁶

Uma reportagem de julho de 2025 afirma que a usina permanece pronta para operar, mas é acionada apenas em casos de alta demanda.¹² Contudo, recentes mudanças no setor elétrico brasileiro tornaram esse cenário mais complexo, à medida que leis ambientais são flexibilizadas e que usinas transformadas em ativos financeiros podem entrar em operação segundo outras lógicas de interesse, desafiando o próprio ente operador. A reportagem recorda ainda que, durante a Revolução Constitucionalista de 1932, o complexo foi bombardeado.¹³ Aqui, a usina torna-se símbolo do conflito entre ideais liberais frente ao autoritarismo, e é parte da memória cultivada pelas elites e camadas médias paulistas.¹⁴ Mas enquanto a “infraestrutura vital” é sempre um alvo de guerra, usinas também podem ser espaços de contranarrativas.

Nas antigas várzeas e baixios – Berrini e Faria Lima – o grande capital consolidou seu domínio, poder e exclusividade. O urbano reduzido a instrumento técnico e simbólico reafirma a cidade moldada por interesses dominantes.¹⁵ Já no plano da vida cotidiana, a inserção de novos corredores de transporte – essa outra face da produção da cidade – comprime o tempo, o quantifica. O espaço torna-se distância, e o trajeto, um fardo do morador; agora abstrato, desafia a criação de uma identidade e de uma memória coletiva. O espaço permanece, testemunha, descansa, ali onde deita uma turbina de hidrelétrica. Note, essa turbina está tombada.

9	GONÇALVES, Glauco Roberto. Henry Borden: urbanização e industrialização. <i>In</i> : SIMPÓSIO INTERNACIONAL ELETRIFICAÇÃO E MODERNIZAÇÃO SOCIAL, 2., 2013. São Paulo.
10	MEDeiros, Reidner Rodrigues. <i>Estudo sobre turbinas hidráulicas Pelton com exercício de análise em corrente contínua em uma turbina didática Pelton</i> . Orientador: Victor Régis Bernardeli. 2025. 64 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Bacharelado em Engenharia Elétrica) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás - IFG, Itumbiara, 2025.
11	Projeto Fapesp 2012/51424-2 (Eletromemória 2). <i>Relatório Técnico 1ª Expedição Usinas da Região da Serra do Mar</i> . São Paulo, 2013. Disponível em: https://eletromemoria.ffich.usp.br/sites/eletromemoria.ffich.usp.br/files/relatorio_1a_expedicao.pdf. Acesso em: 8 out. 2025.
12	LUZ, Agata. <i>Henry Borden</i> : como funciona a usina estratégica e quase invisível na Serra do Mar. g1 Santos, 30 ago. 2025. Disponível em: https://g1globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2025/08/30/henry-borden-como-funciona-a-usina-estrategica-e-quase-invisivel-na-serra-do-marghtml. Acesso em: 8 out. 2025.
13	Ibidem, 2025.
14	ABREU, Marcelo. <i>O movimento constitucionalista de 1932 era separatista?</i> . CartaCapital, 8 jul. 2016. Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/sociedade/o-movimento-constitucionalista-de-1932-era-separatista. Acesso em: 8 out. 2025.
15	HEPNER, Alexandre. <i>Desenho urbano, capital e ideologia em São Paulo</i> : centralidade e forma urbana na Marginal do rio Pinheiros. 2010. Dissertação (Mestrado em Paisagem e Ambiente) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16135/tde-10012011-103514/publico/Alexandre_Hepner.pdf. Acesso em: 8 out. 2025.

1	HARVEY, David. <i>Paris</i> : capital da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.
2	SANTOS, Milton. <i>A urbanização brasileira</i> . São Paulo: Hucitec, 1993.
3	Escola Politécnica de São Paulo (1900) citado por SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. <i>Cidade das águas</i> : usos de rios, córregos, bicas e chafarizes em São Paulo (1822-1901). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
4	QUEIROZ, Christina. Modernismo revisitado. <i>Revista Pesquisa Fapesp</i> , São Paulo, n. 266, abr. 2018.
5	Oswald de Andrade (1988) citado por ROSENBAUM, Judith. Invenção e memória na antropofagia oswaldiana. <i>Revista Ide</i> , São Paulo, v. 44, n. 74, jul./dez. 2022.
6	SEABRA, Odette Carvalho de Lima. <i>Os meandros dos rios nos meandros do poder</i> : Tietê e Pinheiros – valorização dos rios e das várzeas na cidade de São Paulo. 1987. Tese (Doutorado em Geografia Humana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.
7	CENTRO DA MEMÓRIA DA ELETRICIDADE NO BRASIL. <i>Caminhos da modernização</i> : cronologia da energia elétrica no Brasil (1879-2007). Rio de Janeiro: Memória da Eletricidade, 2007.
8	CASTILHO, José Contreras. <i>História do reservatório Billings e as bacias hidrográficas do ABC</i> . [s.l.: s.d]. 1997. (Apostila). Disponível em: https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/24D00015.pdf. Acesso em: 8 out. 2025.

ÁGUAS SUBTERRÂNEAS:
NARRATIVAS DE
CONFLUÊNCIAS

REALIZAÇÃO
Instituto Tomie Ohtake e
Frac Poitou-Charentes

CURADORIA
Ana Roman
Irene Aristizábal

CURADORA ADJUNTA
Catalina Bergues

**PRODUÇÃO E COORDENAÇÃO
DE MONTAGEM**

André Luiz Bella
Carolina Pasinato
Maria Fernanda
Bonfante Rosalem
Pedro Lemme
Rodolfo Borbel
Tamara da Silva Pereira
Victor Constantino

PROJETO EXPOGRÁFICO
Ligia Zilbersztejn
Rian Tito

DESIGN GRÁFICO
Catê Bloise
Paula Lobato
Tie Ito
Vitor Cesar

REVISÃO
Divina Prado
Felipe Carnevalli
Isabela Maia

TRADUÇÃO
Ana Roman
Catalina Bergues
Isabela Maia
Irene Aristizábal

MONTAGEM
Ck Black Art Handler
Bruno Amarantes Abreu
de Lima
Érick Martinelli
Pablo Paniagua
Raphael Rodrigues

MUSEOLOGIA
Ângela Freitas
Fernanda Santiago

PINTURA
WCA Pintura e Decorações

CENOGRAFIA
G5 Cenografia e
Marcenaria

ILUMINAÇÃO
Âmbar Locação e Serviços
de Iluminação
Marcos Franja

AUDIOVISUAL
Maxi Áudio
NB3

IMPRESSÃO E SINALIZAÇÃO
Insign Comunicação
Visual

TRANSPORTE
ArtQuality - Chenue
do Brasil
Convelio

SEGURO
Howden Brasil
Consultoria e
Corretora de Seguros
Ltda.

AGRADECIMENTOS
Temporada França-Brasil
2025, equipe Frac
Poitou-Charentes,
Acervo Memória da
Eletricidade, Brasil
Sucata, Consórcio
Parque Novo Rio
Pinheiros, Farah
Service, Fundação de
Energia e Saneamento
(FES), Mendes Wood
DM, Mitre Galeria,
Kunstinstituut Melly,
Yehudi Hollander-Pappi
Galeria, Nádia Matioli
Yazbek Bitar e todos
os colecionadores,
emprestadores e
instituições que
gentilmente cederam
suas obras para
a exposição.

JORNAL

COORDENAÇÃO
Instituto Tomie Ohtake

PROJETO GRÁFICO
Catê Bloise
Paula Lobato
Tie Ito
Vitor Cesar

TEXTOS
Ana Roman
Catalina Bergues
Irene Aristizábal
Nádia Matioli
Yazbek Bitar

REVISÃO
Divina Prado
Felipe Carnevalli
Isabela Maia

TRADUÇÃO
Ana Roman
Catalina Bergues
Isabela Maia
Irene Aristizábal

IMPRESSÃO
Ipsis

ISBN
978-65-89342-65-6

O Instituto Tomie
Ohtake realizou
todos os esforços
para encontrar os
detentores dos
direitos autorais
incidentes sobre as
imagens/obras aqui
expostas e publicadas.
Caso identifique algum
registro de sua
autoria, solicitamos
o contato pelo
e-mail instituto@institutotomieohtake.org.br.

Ministério da Cultura, Nubank e Instituto Tomie Ohtake apresentam

A PARTE PELO TODO

**UM PODCAST
VIAJANTE**
OUÇA AGORA
A SEGUNDA
TEMPORADA:



Produção

TROVÃO MÍDIA

Mantenedor Institucional



Sob patrocínio de



Organização



Em parceria com



Apoio

YEHUDI HOLLANDER-PAPPI



Mendes
Wood
DM

Mitre

UNISYS

USIMINAS



SHOPPING
CIDADE
SÃO PAULO

Intimus

Apoio de mídia

02

JUNK
PAGE



ARTEIBRASILEIROS

JCDecaux

Cult

mídia piauí

Realização

Frac
Poitou-
Charentes

INSTITUTO TOMIE OHTAKE

MINISTÉRIO DA
CULTURA

