



fabulações transviadas de
Caru Brandi



Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
Iphan / Ministério da Cultura

Realização

Ministério da Cultura

Ministra: Margareth Menezes

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Presidente: Leandro Antônio Grass Peixoto

Departamento de Patrimônio Imaterial

Diretor: Deyvesson Israel Alves Gusmão

Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

Diretor: Rafael Barros Gomes

Coordenação Administrativa

Lucilene Malaquias da Silva

Coordenação Técnica de Memória, Documentação e Difusão

Raquel Dias Teixeira

Coordenação Técnica de Pesquisa e Projetos Especiais

Ana Carolina Nascimento

Museu de Folclore Edison Carneiro

Elizabeth Bittencourt Paiva Pougy

Biblioteca Amadeu Amaral

Ana Patrícia Guimarães

Divisão de Arquivo

Daniel Reis

Difusão Cultural

Lucila Silva Telles

Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore

Edison Carneiro

Presidente: Célia Corsino

Realização:



MINISTÉRIO DA
CULTURA





Programa Sala do Artista Popular

Coordenação
Ana Carolina Nascimento

Pesquisa e texto
Patrick Monteiro do Nascimento Silva

Fotografias
Francisco Moreira da Costa

Projeto de exposição e produção
Flávia Klausing Gervásio
Luiz Carlos Ferreira

Programação visual
Aurélio Marques Fernandes | Barra Livre

Edição e revisão de textos
Lucila Silva Telles
Natália Natalino | Barra Livre

Produção audiovisual
Alexandre Coelho Neves

Montagem
Jorge Guilherme de Lima
José Marcos Macedo Tertuliano

Agradecimentos
Departamento de Articulação e Fomento (DAFE/Iphan)
Rede TransMuse

capa: *Sexxxsiren: sensualidad y de um menino T*, 2023
orelhas: da série *Projetar-se*, 2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Amadeu Amaral

F134

Fabulações transviadas de Caru Brandi / pesquisa e texto Patrick Monteiro do Nascimento Silva. – Rio de Janeiro: CNFCP, 2026. – (Sala do Artista Popular, n. 215).
36 p.

ISSN: 1414-3755

Catálogo da exposição realizada de 05 de março a 22 de abril de 2026.

1. Cerâmica. 2. Pintura. 3. Identidade de gênero na arte.
4. Artista popular. I. Silva, Patrick Monteiro do Nascimento.
II. Série.

CDU 738+75-055.42

Elaborado por Ana Patrícia Guimarães - CRB-7/6187

A Sala do Artista Popular, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/CNFCP, criada em maio de 1983, tem por objetivo constituir-se como espaço para a difusão da arte popular, trazendo ao público objetos que, por seu significado simbólico, tecnologia de confecção ou matéria-prima empregada, são testemunho do viver e fazer das camadas populares. Nela, os artistas expõem seus trabalhos, estipulando livremente o preço e explicando as técnicas envolvidas na confecção. Toda exposição é precedida de pesquisa que situa o artesão em seu meio sociocultural, mostrando as relações de sua produção com o grupo no qual se insere.

Os artistas apresentam temáticas diversas, trabalhando matérias-primas e técnicas distintas. A exposição propicia ao público não apenas a oportunidade de adquirir objetos, mas, principalmente, a de entrar em contato com realidades muitas vezes pouco familiares ou desconhecidas.

Em decorrência dessa divulgação e do contato direto com o público, criam-se oportunidades de expansão de mercado para os artistas, participando estes mais efetivamente do processo de valorização e comercialização de sua produção.

O CNFCP, além da realização da pesquisa etnográfica e de documentação fotográfica, coloca à disposição dos interessados o espaço da exposição e produz convites e catálogos, providenciando, ainda, divulgação na imprensa e pró-labore aos artistas, no caso de demonstração de técnicas e atendimento ao público.

São realizadas seis exposições por ano, cabendo a cada mostra um período de cerca de dois meses de duração.

A SAP procura também alcançar abrangência nacional, recebendo artistas das várias unidades da Federação. Nesse sentido, ciente do importante papel das entidades culturais estaduais, municipais e particulares, o CNFCP busca com elas maior integração, partilhando, em cada mostra, as tarefas necessárias a sua realização.

Uma comissão de técnicos, responsável pelo projeto, recebe e seleciona as solicitações encaminhadas à Sala do Artista Popular, por parte dos artesãos ou instituições interessadas em participar das mostras.



Caru com tela ao fundo em processo de pintura

fabulações transviadas de **Caru Brandi**

Patrick Monteiro do Nascimento Silva

Caru Costa Brandi é um jovem artista que gosta de experimentar com diversos materiais e linguagens, tendo atualmente como principais interesses a escultura em cerâmica e a pintura. O artista transmasculino não-binário¹ retrata, em seus trabalhos, experiências de dissidência de gênero, seres híbridos, sonhos, narrativas autoficcionais, de forma lúdica e expressiva. Suas obras propõem uma reflexão contracolonial que tensiona o que é tido como natural nos corpos e os limites entre o humano e o animal.

O ateliê onde Caru trabalha foi recentemente conquistado, após o projeto *Além-mundos: memórias do (in)imaginário*², realizado de forma

colaborativa com outros artistas trans no espaço independente chamado Casa Baka, com recursos de um edital da Lei Paulo Gustavo. Ao chegarmos ao ateliê, fomos recebidos e convidados pelos dizeres no capacho à porta: “*Sejam Bem Viadas*”. O trocadilho também funciona como um convite para adentrar o mundo de suas criações. O ateliê consiste em um quatinho alugado em um apartamento muito colorido, decorado com trabalhos de duas amigas com quem divide o espaço e que, por sua vez, também criam arte. A sala do ateliê está sendo gradualmente preenchida com as obras de Caru. Em uma estante de ferro, guarda os materiais e instrumentos que utiliza: tintas, argilas, pincéis, fios de nylon, CMC³ para esmaltar, entre outros.



Caru pega material na estante para iniciar uma obra



Peças de cerâmica, a maioria em processo de feitura

Em uma das paredes, estava presa uma tela em processo de pintura. A mesa de madeira que Caru usa para trabalhar fica próxima à janela, que é iluminada com luz natural. Aos poucos, o artista vai levando o que estava em sua casa para o ateliê; em um desses transportes, tivemos a oportunidade de ajudar. Ao longo da semana que passamos juntos e a cada dia que retornávamos, diferentes obras suas começavam a preencher o espaço da mesa de madeira onde trabalha.

Caru se senta à mesa e pergunta se nos incomodamos caso coloque uma música para tocar. Concordamos com a ideia, e então seleciona, no aplicativo do celular, uma playlist de suas músicas favoritas para

tocar no modo aleatório, em uma caixinha de som, enquanto começa a moldar uma peça: “Porque, pra mim, produzir sem música é difícil”. Com o som de músicas pop calmas e de MPB ao fundo, acompanhamos o processo de feitura de algumas peças, enquanto Caru conversava conosco, em tom de voz tranquilo e seguro, sobre suas criações.

Caru Brandi nasceu em Porto Alegre, em 7 de janeiro de 1995, mas cresceu na zona rural da cidade vizinha, Viamão, a aproximadamente 25 km da capital do estado do Rio Grande do Sul. Sua mãe é natural de Belém do Pará e se mudou para a capital gaúcha à procura de trabalho. Após o falecimento de seu pai, quando Caru tinha um ano de idade, sua mãe se casou novamente, quando ele tinha cinco anos. Até essa idade, morou no bairro Sarandi, na periferia de Porto Alegre, e depois a família se mudou para Viamão.

Atualmente, a cidade de Viamão tem uma população estimada em aproximadamente 232 mil habitantes, número consideravelmente menor que o de Porto Alegre, estimado em aproximadamente 1,4 milhão de pessoas⁴ no ano de 2025. Em termos de urbanização, estima-se que, em 2010, 69,4% das vias públicas de Porto Alegre eram urbanizadas, enquanto, em Viamão, esse percentual era de 30,5%⁵.

As memórias que Caru narra de sua infância têm relação com a vida em um ambiente rural, mais próximo da natureza, o que contrasta com sua experiência posterior em Porto Alegre, onde mora atualmente.

Como relata, na região rural em que vivia não havia outras crianças da mesma idade que morassem perto, e seu único contato com outras crianças acontecia na escola. No tempo em que estava em casa, gostava de desenhar.

Caru morou em Viamão com sua mãe, seu padrasto e sua irmã mais nova até os 19 anos, quando se mudou para cursar a faculdade de Direito na UFRGS. Durante a faculdade, percebeu que não queria trabalhar nessa área e passou a se interessar pelo campo artístico, embora, naquele momento, não conseguisse acreditar que fosse possível “viver de arte”. Ainda sem acreditar plenamente nessa possibilidade, concluiu o curso de Direito, mas paralelamente começou a se envolver de forma mais intensa com a arte: em 2018, como tatuador; em 2020, com a pintura; e, a partir de 2022, com a cerâmica.

Tatuagem e primeiros trabalhos

Os primeiros contatos que Caru teve com a arte foram ainda na infância: gostava muito de desenhar e pintar. Seus primeiros trabalhos autorais começam a partir da tatuagem *handpoke*, feita de forma que não depende de máquina para tatuar. A técnica é executada utilizando apenas uma agulha e tinta para tatuagem, aplicada na pele ponto por ponto, manualmente, como sugere o nome. Conforme Caru explicou, na época não tinha condições financeiras para comprar os materiais, então começou usando apenas a agulha. Com o objetivo de divulgar seu trabalho, criou um perfil no Instagram em 2018, que utiliza até hoje.⁶



Tatuagem *handpoke* feita por Caru em seu amigo Ramu

Terminou a faculdade de Direito em 2020, mas não atuou na área. Em 2021, começou a tatuar e passou a integrar um estúdio de tatuagem, que era composto apenas por pessoas LGBT e mulheres cis. Entre 2021 e 2023, trabalhou exclusivamente com tatuagem, não apenas no estúdio, mas também viajando para atender clientes em outros estados. A maior parte das viagens eram feitas em ônibus convencionais, utilizando o benefício concedido pelo Programa Identidade Jovem (ID Jovem), de gratuidade ou desconto em passagens. Foi para Curitiba, Florianópolis, Rio de Janeiro e São Paulo dessa forma, pois em Porto Alegre não conseguia tantos clientes. Além dessas cidades, também viajou para Belém, mas de avião. Nesse período, tatuava e participava de feiras gráficas vendendo ilustrações, *prints*, adesivos e cerâmicas, mas a tatuagem era a principal fonte de renda. Contou que ficou “três anos nômade”, mas que isso se tornou muito cansativo, por conta das longas e frequentes viagens de ônibus. Além disso, a técnica de tatuagem *handpoke* começou a trazer prejuízos à sua saúde, causando uma crise de tendinite:

Fiquei dois dias sem conseguir mexer os meus braços. E aí eu tinha feito uma tatuagem que nem era muito cara, que eu nem ganhei muito valor, e eu pensei: “Cara, e se eu fico sem conseguir trabalhar, sabe? Tipo, pagando só o meu mês, sabe? Eu vou ganhar o quê, na minha vida?”. Daí, eu pensei: “Não! Eu quero outra coisa”. Foi quando eu descobri que era possível tentar fazer exposição, tentar viver de outra forma, fazer cerâmica; então, meio que eu fui diminuindo o ritmo da tatuagem pra começar a... começar a tentar entrar no sistema da arte.

Assim, após a crise, Caru começou a criar com mais frequência obras em outras linguagens, especialmente a escultura em cerâmica e a pintura. Essas linguagens, com as quais já trabalhava desde 2020, começaram a ganhar maior relevância a partir desse momento. Atualmente, Caru continua a tatuar, mas apenas atendendo a alguns pedidos feitos diretamente, sem investir na divulgação da tatuagem. Como ele disse, o trabalho de divulgação nas redes sociais também era um fator que gerava muito cansaço, pois exigia muita energia para fazer as postagens divulgando os desenhos disponíveis para tatuar e responder às mensagens de possíveis clientes. Eventualmente, também utiliza a tatuagem como forma de financiar viagens que deseja fazer. Após conseguir maior retorno com a venda de suas obras, adquiriu uma máquina de tatuagem *Pen*, que se assemelha a uma caneta, e optou por não mais utilizar a técnica *handpoke*.

A partir dessa busca por outras possibilidades de atuação artística, decidiu tentar uma inserção no “sistema da arte” por meio da universidade. Assim, começou a cursar a licenciatura em Artes Visuais em 2024, na UFRGS. Em diferentes momentos, retomou essa ideia de acessar o “sistema da arte”, que, em sua fala, remete à rede de relações que liga artistas a museus e galerias, mas que, ao mesmo tempo, constitui um sistema de regras sobre quais produções adentram esses espaços.

Como eu comecei de forma muito autodidata nas artes, eu nem sabia o que era, como funcionava... eu não sabia que existia um sistema da arte, né? Tipo, eu não entendia que existiam galerias, não entendia que existiam museus, eu não fazia ideia de como... Por mais que eu soubesse que existiam museus, eu não entendia como que um artista estava lá dentro, né? E aí eu fui meio que aprendendo vivendo assim, sabe?

O sistema que Caru cita é, portanto, uma forma de delimitar o que está dentro e o que está fora dele. Essa ideia se aproxima de algumas formulações das ciências sociais, como a noção de “campo artístico”, de Pierre Bourdieu (apud Wacquant, 2005), que diz respeito às relações de poder e às disputas internas ao campo, pautadas por uma “dialética turbulenta” entre, de um lado, a história social e individual de um artista e, de outro, a história das lutas estéticas. Outra ideia da qual se aproxima é a de “mundo artístico”, de Howard Becker (1977a), que trata, por sua vez, das relações observáveis entre pessoas e organizações necessárias para que uma obra de arte possa existir. Ao mesmo tempo, essas relações são regidas por convenções partilhadas sobre a arte, com as quais os artistas lidam de formas diferentes, podendo ser bem integrados a essas convenções ou atuar de modo inconformista, por exemplo.

A busca de Caru por possibilidades de trabalhar com arte, então, levou-o ao espaço da universidade, que pode funcionar como um lugar de transmissão e reforço de regras, bem como um espaço que pode possibilitar relações com pessoas e organizações capazes de viabilizar

a inserção em determinado mundo artístico. Como ele nos contou, esse acesso ao espaço universitário o ajudou com algumas técnicas e também possibilitou o estágio na Casa de Cultura Mário Quintana, com mediação cultural e arte-educação – o que lhe garantiu uma renda mais estável, juntamente com uma bolsa de iniciação científica –, mas também explicitou a forma como o seu trabalho era percebido a partir de algumas convenções existentes nesse mundo.

A tentativa de se inserir nesse “sistema da arte” por meio do conhecimento acadêmico e do espaço universitário, porém, não se dá sem tensões em torno das percepções de sua obra, que já existia antes dessa entrada. Caru conta que, em ocasiões distintas, duas professoras comentaram que seu trabalho as remetia a algo *naïf*. O artista *naïf*, ou ingênuo, como explica Becker (1977a), seria aquele que provavelmente não teve relação anterior com qualquer mundo artístico e que sabe pouco sobre as convenções com as quais esse mundo trabalha. De acordo com Caru, ele não via seus trabalhos dessa forma, e os comentários que os categorizam assim, por parte das professoras, acabaram levando a um receio de continuar pintando.

Quando eu entro na universidade, no ano passado, eu já entro com um trabalho anterior, que as pessoas já começam a conhecer um pouco. Só que eu não tenho técnica. Eu vou fazendo as coisas que vão fazendo sentido, que eu vou experimentando, sabe? E a professora, mais de uma vez, assim: “Ai, porque isso lembra muito *naïf*. Ai, porque o seu trabalho é muito *naïf*”. Porque eu trabalho com corpos que não necessariamente têm as dimensões do real, sabe? E não me interessa

muito também o real, entende? Então, às vezes, eu ficava um pouco ofendido com isso, mas depois eu fiquei: “Bom, talvez o meu trabalho seja sobre isso mesmo, tá tudo bem”.

Apesar de entender que, naquele momento, não tinha os conhecimentos técnicos acadêmicos e que a estética que adota não está dentro do esperado, de acordo com as convenções pensadas por suas professoras, por outro lado, o trabalho de Caru está em diálogo direto com outras convenções e representações. São elas as de um mundo artístico diferente, talvez, que diz respeito aos saberes e fazeres de pessoas que, muitas vezes, estão distantes dos espaços universitários e que são dissidentes não apenas em gênero e sexualidade, mas também em suas criações artísticas.



T.R.O.Pi.K.
acrílica sobre tela
54,5 x 54,5 cm
2025

Pinturas, cerâmicas e fabulações

Apesar de ter começado a divulgar e comercializar seu trabalho a partir da tatuagem, Caru também trabalhou de forma paralela com a cerâmica e a pintura, linguagens com as quais mais se ocupa atualmente. Em 2020, durante a pandemia, precisou parar de tatuar, mas recebia bolsa na universidade, pois ainda cursava Direito. Nesse período em que precisou ficar em casa, conta que começou a pintar com mais frequência, utilizando a aquarela, material apresentado por uma amiga e que ele já tinha em casa, o que foi um facilitador, dado o contexto da pandemia. Assim, começou a divulgar também os trabalhos de pintura na internet, junto com os desenhos das tatuagens. Esse momento coincidiu, ainda, com o início de suas aplicações de testosterona, o que orientou muitos dos temas que trabalhou em suas pinturas iniciais:

É um momento em que eu começo a me hormonizar, né? Então, começo a aplicar testosterona no meu corpo. E, diferente de algumas narrativas que eu tinha, de algumas transmasculinidades, que vinham de uma vivência sapatão anterior, eu venho de uma vivência bem, digamos, bissexual. Eu me relacionei com muitos homens cis na minha vida. Então, foi um momento, em 2020, em que eu comecei a fazer os transmasculinos, transviados⁷. Comecei no lugar de uma representação desses corpos, essa busca por uma identidade pra mim também, assim, a partir da hormonização.

A busca por uma identidade a partir da hormonização relacionava-se reciprocamente com sua criação artística. Como ele conta, quando transiciona, seu trabalho muda muito: começa a se permitir uma liberdade que antes não tinha em seu desenho, passando a fazer traços mais longos e formas mais “estranhas”, em suas palavras. Conta que, até os 23 anos, não entendia quem era, pois as referências que tinha de pessoas trans eram poucas e nenhuma das que conhecia gerava identificação. O ponto de virada para Caru foi quando a mãe disse que, independentemente do que fosse, ela iria amá-lo sempre. A partir disso, a “vida se abriu”, conta: “Porque eu acho que eu me permiti, então, me encontrar também”. E esse ato de se encontrar igualmente se deu pelo estranhamento, ao reencontrar amizades que se descobriram não-binárias e que estavam muito diferentes, e também ao perceber o estranhamento de outras pessoas diante de seu próprio processo.

Para exemplificar como isso aparece em suas obras, cita a série *Transviados*, de 2020, como uma das criações em torno da transição. Nos desenhos e pinturas da série, composta por autorrepresentações, procurou refletir sobre as dicotomias entre homem e mulher, questionando a fixidez e o binarismo. As formas que começou a criar apresentavam proporções que não tinham compromisso com o tamanho real das partes do corpo. Do seu ponto de vista, isso tem a ver com uma crítica social sobre os olhares para o corpo dissidente – algo que ele começou a pensar depois que as obras já estavam feitas:

Porque geralmente as cabeças são tão pequenas, as mãos, os braços são tão grandes, né? Tem a ver com, acho, uma crítica social mesmo. O que a pessoa olha quando ela tá olhando pra você? Ela quer saber quem você é, se você é um homem, se você é mulher; ela olha pro seu corpo. E, se você é uma pessoa trans, algumas partes do seu corpo... Se você é uma pessoa trans com barba, que tem seios, que não fez mastectomia, os seios vão estar em evidência. A pessoa vai estar confusa e vai estar tentando te decifrar a partir do teu corpo, né? E aí eu acho que é isso assim, né? Pensar em desafiar isso.

No caso dos materiais utilizados para a pintura, Caru também passou por uma mudança e, conseqüentemente, por uma transformação em seu trabalho. No início, começou pintando com aquarela; porém, no fim de 2020, comprou as primeiras tintas acrílicas. A experimentação com o acrílico se deu pela busca de maior intensidade das cores, e esse é o tipo de tinta que ainda utiliza.

Os trabalhos com cerâmica, por sua vez, tiveram início em 2022, utilizando a cerâmica fria como matéria-prima, material também apresentado por um amigo. Nesse ano, Caru começou a participar de feiras de artes gráficas para expor seus trabalhos e passou a fazer também algumas peças em cerâmica para vender nesses eventos.

Comecei a fazer umas... tipo umas carrancas, assim, uns rostinhos de diabinhos mostrando a língua, fazendo careta, sabe? Uma coisa meio da brincadeira... de pensar esse corpo que é lido como um corpo estranho, mas como uma forma de revide, sabe? Tipo, "quem tá rindo de quem?"

Pintura de transviados com o fundo lilás e verde, associadas à bandeira gênero-queer

Abraço ou partida
acrílica sobre tela
60 x 40 cm
2021





Máscaras coloridas em cerâmica fria [sem título]

Como conta, a primeira feira da qual participou, em 2021, foi na garagem de um bar onde trabalhava eventualmente como garçom. Soube por meio de uma pessoa LGBT no bar que lá também eram organizadas feiras aos domingos, e essa pessoa o contratou. Depois dessa, descobriu a existência de outras feiras, onde começou a expor e vender. As feiras das quais participou nem sempre eram especificamente de artes, havendo algumas que tinham até mesmo brechós. Mas também participou de feiras específicas nas quais artistas jovens costumam expor mais. Nesse tipo, disse que conseguia vender bastante, especialmente quando fazia adesivos com seus desenhos. As feiras de arte costumavam fazer chamadas, e ele se inscrevia para participar delas; para isso, precisava produzir em grandes quantidades, pois inicialmente pintava em papel, mas, para as feiras, costumava fazer reproduções em gráficas. Com a cerâmica fria, também fazia colares e brincos para vender.

Nesse processo, começou a experimentar também novos materiais para as esculturas. Entre 2022 e 2023, deixou de usar a cerâmica fria para trabalhar exclusivamente com o barro. O motivo para a troca de material, explica, tem relação com as limitações impostas pela cerâmica fria. Esse material sintético não permitia fazer utilitários, porque não pode ser molhado e também por ser tóxico no caso de contato com bebidas e alimentos. Esse aspecto limitava a possibilidade de retorno financeiro com esse tipo de peça, pois, como Caru conta, os utilitários vendem muito mais rápido do que outros tipos de escultura.

Outra limitação que mencionou foi o custo do material, que é mais elevado do que o do barro. Assim, tinha vontade de fazer peças maiores, mas o preço da cerâmica fria impossibilitava a feitura dessas esculturas, que usariam mais material. Em termos práticos, também no que diz respeito à construção das peças, o barro possibilita modelagem de uma estrutura mais sólida, o que facilitava o trabalho para a feitura de peças maiores. Nesse sentido, a troca de matéria-prima para o barro também representou uma transformação no seu trabalho, que passou a ter uma maior ênfase nas esculturas.



Caru moldando barro



Escultura de um bicho que também pode ser um utilitário, como um cinzeiro

Após modeladas, as esculturas de barro recebem esmalte cerâmico e depois precisam ser queimadas. Prepara o esmalte com uma mistura de CMC com água morna, e os pigmentos que utiliza são em pó. Essa mistura líquida é aplicada por Caru com um pincel sobre a escultura, que depois é levada para a queima. Em alguns momentos, testa novos materiais e pigmentos quando alguma pessoa lhe dá de presente ou quando viaja para São Paulo, onde consegue comprar esses materiais a preços menores. O custo dos instrumentos que utiliza e dos materiais em geral é mais barato em São Paulo. Também compra pela internet. No que diz respeito à queima, Caru enfrenta algumas dificuldades: precisa levar e buscar as peças – usando um carro por aplicativo – em um local onde há o forno para fazer a queima, no qual paga pelo peso da peça. Na universidade também há um forno, mas conta que muitas pessoas o usam ao mesmo tempo e que o risco de quebra das peças é muito alto, então prefere não arriscar. Futuramente, pensa em ter um forno próprio para queimar suas peças e também para oferecer oficinas de cerâmica com mais facilidade.



Processo de aplicação do esmalte para posterior queima

As primeiras esculturas apareceram para Caru a partir de uma vontade de tridimensionalizar suas pinturas, de “dar esse 3D para o que é plano”. Em relação aos temas que trabalha na cerâmica, disse que não os elabora de forma muito extensa antes de moldar as peças, construindo cada uma aos poucos. As primeiras peças retratavam “diabinhos”, seres com chifres fazendo caretas, o que remete ao festivo e ao que é brincalhão, explica. Também gosta de fazer utilitários, mas ao mesmo tempo costuma colocar personagens neles, como um cinzeiro que tem a boca aberta e a língua para fora ou um saleiro em que é preciso colocar a mão dentro da boca do bicho esculpido para pegar o sal. A escolha de fazer esses personagens coloridos, ao mesmo tempo em que também são utilitários, para Caru é uma forma de questionar os limites entre utilitário e escultura:

Por que não questionar também a ideia de utilitário? Por que tem que ser de uma cor só? Por que não pode ter várias cores? Por que não pode ter um formato estranho? E isso me possibilita também ter usos pra outras coisas. Por que uma escultura não pode ser usada pra outras finalidades? Então, acho que é uma forma de brincar, inclusive, com o que é tido como utilitário e não utilitário, escultura e não escultura, né?

Afirma também que as esculturas, assim como as pinturas, tendem a pensar sobre o corpo. No entanto, desde o início de 2025, começou a pensar para além do corpo trans. O trabalho de Caru questiona o que está estabelecido e os limites binários em diferentes dimensões. Esse trabalho está em diálogo com o de uma leva de outras pessoas artistas que, como Glauco B. Ferreira (2016) explica, trazem expressões não-binárias da arte.



*"Contato" [da série Projetar-se]
máscara em cerâmica
17,5 x 16,5 x 5,5 cm
2024*



*Projetar o riso
máscara em cerâmica
15 x 13,5 x 8,5 cm
2023*



*Maresia
máscara em cerâmica
16 x 16 x 8,5 cm
2025*

Essas pessoas de quem fala são aquelas que usam seus processos subjetivos e identitários como motor para a criação artística e que lidam de forma jocosa com as normatividades binárias. Há, inclusive, uma certa recusa, em muitos casos, em se delimitar a teorias globalizadas, como a *teoria queer*⁸, e uma proximidade maior com referências locais e com a reflexão sobre futuridades possíveis. O caminho que Caru percorre com seu trabalho está nessa mesma direção:

Uma coisa que eu trazia muito no meu trabalho, e ainda trago, é pensar sobre os corpos vivos. Então, tenho pensado muito numa questão de ecossistema. Que corpo é esse que tá na minha frente [...]. Nas últimas esculturas que eu tenho feito, eles não vão ter, tipo, sei lá, duas pernas, um tronco, sabe? Tenho tido interesse em ir pra um lado mais do hibridismo, de pensar essa animalização do corpo humano ou também uma humanização do corpo não humano; justamente pra brincar com essa ideia do que é humano, o que não é humano [...]. Eu tenho até o interesse de entender a gente não como humano, sabe? De descartar essa ideia do humano. Entender a gente como bicho mesmo. Entender que a gente faz parte de um todo.

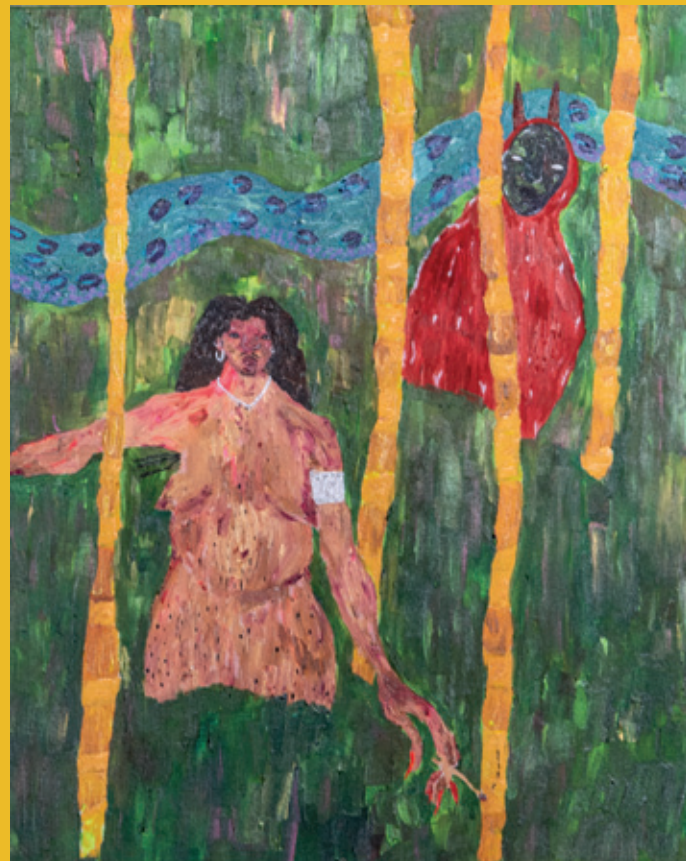
Essa forma de pensar as relações entre humanos e não humanos tem inspiração em sua própria infância, quando passou muito tempo brincando de conversar com o vento e com as árvores. Isso também levou a uma busca, depois de adulto, por um retorno numa viagem a Belém do Pará – onde sua mãe nasceu e viveu antes de migrar para o Sul – como um encontro com a ancestralidade nortista da mãe, que envolve uma miscigenação indígena e negra. Assim, entende que percorre um caminho de resgate da infância e do passado, que

não é um passado individual, mas coletivo. O olhar para o passado aqui proposto, porém, não é um processo linear, mas parte de um interesse seu na futuridade, em pensar mundos outros possíveis e alternativas para o ecossistema atual. Como Caru descreve, quer pensar “a questão da fabulação, de fabular mundos e possibilidades” e sobre qual resposta quer dar para o sistema que é violento contra o próprio planeta. Uma importante inspiração para essa forma de pensar é Ailton Krenak (2019), que foi citado por Caru durante nossas conversas. Conforme ele explica, o autor e ativista indígena o ajuda a refletir sobre o que é “humano” e sobre a invenção colonial do “humano”. Uma forma pela qual Caru costuma trabalhar para pensar sobre essas respostas possíveis é por meio das representações de seres que aparecem em seus sonhos.

Vou trabalhar a partir dos meus sonhos também, pensando em seres que podem ser considerados, sei lá, seres místicos ou seres que estão pra além da nossa compreensão. Muitas vezes eu tento trazer alguns seres que lembram tanto animais como cobras, mas que têm algo ainda que é meta-humano, que não é necessariamente humano; então, esses hibridismos... esse lugar do não compreensível.



Sexosiren: sensualidad de um menino T
 acrílica sobre tela
 60 x 80 cm
 2023



Foi na mata que ouvi sua voz
 acrílica sobre tela
 50 x 40 cm
 2023



Fecunda
escultura em cerâmica
38 x 17 x 18,5 cm
2025



Vertigo
escultura em cerâmica
42 x 29 x 13 cm
2025

Além de Krenak, Caru citou como inspiração a artista Rosana Paulino, que também pensa em termos contracoloniais e em um olhar que tem relação com a fabulação crítica.⁹ Na perspectiva de Caru, o colonialismo impôs uma violência no território que permanece e que causa sofrimento de diversas ordens de forma generalizada, adoecendo o mundo. Por esse motivo, propõe perspectivas contracoloniais com seu trabalho, que o ajudam a moldar e a pintar esses corpos e seres que desafiam as regras estabelecidas de humanidade ou de gênero. No seu caso, por ser uma pessoa transmasculina e essa ser a sua vivência, isso lhe atravessa de forma mais direta e aparece com mais frequência nas suas criações.

Tô sempre também sendo atravessado pela minha vivência enquanto uma pessoa transmasculina, enquanto uma pessoa que não tem mastectomia, que cai na praia... E aí, como que eu faço pra ir pra praia, sabe? É sempre um caos: vou ficar sem nada nos seios, vão perceber; vou colocar alguma coisa, vão perceber. O meu pensamento está sempre ligado a partir da minha vivência, enquanto uma pessoa não-binária, pessoa transmasculina, mas em diálogo também com os conhecimentos daqui.

Arte cooperativa e criação de redes

Aprender a criar tanto na pintura como na cerâmica, para Caru, foram processos de forma “bem autodidata”, como descreveu em diferentes momentos. No entanto, também fica evidente que isso não significa um processo solitário. Diversas vezes, cita que foram amigos que compartilharam alguma informação, material, técnica, entre outros. No caso da cerâmica com barro, mencionou que também assistiu a alguns vídeos e chegou a fazer um curso de dois meses para aprender algumas técnicas básicas, mas depois passou a experimentar, por conta própria, diferentes formas de moldar o barro. Quando ainda usava a cerâmica fria, chegou a ser convidado a integrar um coletivo de ceramistas que faziam trabalhos juntos na UFRGS. Após concluir o curso, passou a frequentar também o ateliê do grupo, o que ele entende que o ajudou a desenvolver o seu trabalho. Da mesma maneira, segundo o artista, as articulações que fez em uma rede principalmente de pessoas trans, outras pessoas LGBT e mulheres cis permitiram que conseguisse se articular para criar e comercializar o seu trabalho:

Fui encontrando outras pessoas trans também, que eram do meio [...]. Como é uma cidade que não tem muito dinheiro na cultura, meio que é necessário você fazer rede, sabe? Então, eu fui fazendo rede.

A arte, para Howard Becker (1977b), é uma ação coletiva, e todo tipo de arte envolve redes de cooperação, de modo que tudo o que o artista não faz por si próprio deve ser feito por outra pessoa.

O que Becker tenta destacar é que, por mais individual que uma obra de arte possa parecer, há uma divisão do trabalho que permite que ela exista, como quem produz a tinta, quem transporta essa tinta até uma loja para então o artista comprar e utilizar em sua tela, que depois vai ser exposta em determinado espaço e consumida por um público – e isso funciona para todos os elementos de uma obra. A fala de Caru sobre as redes que construiu é um reconhecimento dessa ação coletiva para o fazer artístico. Além disso, destaca que, na posição em que está como uma pessoa transmasculina, sua busca pela formação dessa rede precisou ser feita ativamente e por espaços em que pudesse sentir segurança:

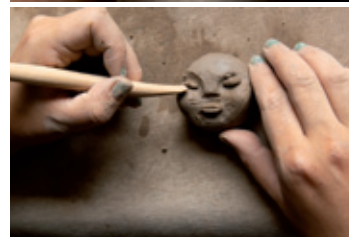
Sempre procurando espaços dissidentes, né? Então, tem um lugar de segurança pra mim, pro meu corpo, pra minha existência. Eu não vou pra um ateliê ou pra um estúdio que não seja um estúdio LGBT, sabe? [...]. Desde que eu transionei, meu círculo todo é um círculo trans. Tem uma que tem outra relação não trans, lógico, né? Mas a minha rede de apoio é uma rede trans. Também tem muitos outros artistas trans que vão engajando.

Para exemplificar esse engajamento em rede entre dissidentes, mencionou que a primeira exposição que fez foi uma mostra coletiva, em 2023, organizada pela curadora Marina Feldens, que também é uma pessoa LGBT de Porto Alegre. À época, foi convidado por ela a criar uma obra sobre infância e, a partir disso, começou a pensar

também sobre exposições, além das feiras gráficas, das quais já participava. A partir dessa primeira experiência, começou a pensar sobre como apresentar o seu trabalho para exposições e sobre o discurso em torno do seu trabalho. Em 2023, ainda não tinha um portfólio e, a partir dessa primeira exposição coletiva, a convite de sua amiga, começou a montar um portfólio com seus trabalhos.

“Meio que existe um grupo que não tem um nome, não é um coletivo, mas existem várias pessoas jovens aqui em Porto Alegre que se juntam para fazer coisas e circular também entre a gente”, reflete Caru sobre esses processos. É por conta dessa troca que também realizou outros projetos, inclusive um projeto de maior porte com a própria Marina, e que teve a possibilidade de convidar outras pessoas trans locais – do Rio Grande do Sul e também de outras regiões, como do Norte e do Nordeste – para fazer oficinas e falar sobre seus trabalhos.

Eu sinto que tem uma galera que se reúne porque tem poucos editais, tem pouca oportunidade. Se a gente não se juntar, ninguém vai conseguir acessar esses espaços, sabe? Então, tem uma coisa muito forte aqui da arte em colaboração, da arte colaborativa. Tipo, nas feiras, dividir banca com várias amigas, também artistas, pra poder ter esse espaço [...]. Teve uma vez que a gente conseguiu um espaço na Casa de Cultura, que é um centro cultural aqui de Porto Alegre, pra um coletivo que se chamava Coletivo Visibilidade Trans. Eu fui um dos integrantes, e a gente conseguiu fazer desse lugar um espaço de comércio, de venda de obras. Então, todos os artistas que estavam lá estavam conseguindo vender suas obras.



Caru molda os rostinhos, que para ele remetem a expressões de crianças brincalhonas e levadas

Assim, a construção de redes de pessoas dissidentes e a criação cooperativa nesses espaços são elementos centrais nas suas criações. Inclusive, Caru conta que gosta muito de criar obras em cooperação – não apenas com pessoas trans –, especialmente quando há diferenças estéticas entre as pessoas e é necessário pensar em formas de encontrar um caminho comum para a criação. Foi o caso da sua experiência de colaboração, em 2024, com a artista Laura Moreira, uma artista cis bissexual de Porto Alegre, que trabalhava com gravura em tecido, utilizando preto e branco como tonalidades em seus trabalhos. Como Caru conta, as linguagens que usam são totalmente diferentes, assim como o uso de cores, já que ele gosta de fazer obras com muitas cores vivas. Porém, com diálogo, conseguiram construir um “serzinho com cerâmica e gravura em tecido” como uma obra única: “O que me interessa é o encontro assim, o que eu tô aberto para entender da pessoa nesse processo que a gente pode construir junto”.

A construção coletiva também tem uma dimensão política para Caru, quando afirma que não quer estar sozinho nos espaços como o único artista trans. Para ele, não existe realização individual; ela precisa ser coletiva, de uma comunidade. Mesmo quando teve a oportunidade de fazer sua primeira exposição individual, intitulada *Fábulas contrassexuais: seres além-mundos* – que aconteceu no Espaço Força e Luz –, mesmo com um cachê baixo, convidou amigos da cena *ballroom*¹⁰ para o *ball* de encerramento *A Fantástica Ball das Criaturas*. A Casa de Audácia¹¹ – o grupo – era composta principalmente por pessoas transmasculinas de Porto Alegre.

Foi muito bonito, porque era sobre isso, assim, né? Sobre celebrar nossas existências, nossas dissidências. Então, eu tendo a tentar fazer essas articulações, sabe? Independente se... sei lá, pode ser dança, sabe? Eu não sei dançar nada, mas vamos tentar ver o que acontece a partir desse encontro.

Caru entende que, após a exposição coletiva que fez em 2023, houve um “grande giro” para o seu trabalho no ano seguinte. Ainda em 2023, conseguiu passar em um edital para a sua primeira exposição individual, com algumas telas que já estavam prontas e guardadas em sua casa, além de peças de cerâmica, desenhos e ilustrações em aquarela. A exposição individual o ajudou a construir um portfólio mais completo e que considerasse mais seu, mas o destaque que Caru faz desse processo é que o portfólio o ajudou a criar mais colaborações.

Dificuldades, arte popular e perspectivas de futuro

A forma como Caru começou a trabalhar anteriormente estava mais ligada a um objetivo de produção em maiores quantidades para a venda: “Eu fazia uma multidão desses rostinhos em tamanhos diferentes, com língua pra fora ou sem língua pra fora, sorrindo, triste, enfim”. Durante três anos, produziu dessa forma, e essa produção era feita em uma estrutura que não era a mais adequada, já que ocorria na sua própria casa, em um espaço muito pequeno e com gatos curiosos que eventualmente quebravam suas peças, mesmo quando guardadas dentro de armários. Essa forma de produzir o deixou cansado, e ele também passou por dificuldades financeiras. Foi quando decidiu entrar na universidade. Com mais estabilidade de renda, vinda do estágio e da iniciação científica, conseguiu se dedicar a outros tipos de obras e também à busca por editais e à realização de exposições, o que possibilitou que pudesse alugar um espaço para seu ateliê, que ainda era bem recente no período em que acompanhamos Caru, mas que ele já percebia como uma mudança muito positiva.

As principais dificuldades enfrentadas pelo artista atualmente dizem respeito aos custos de alguns materiais e à falta de um forno próprio para a queima de suas peças no ateliê. Parte dessas dificuldades relacionadas aos custos de materiais tem sido contornada em conjunto com sua rede: a compra do barro, por exemplo, é feita sempre que possível em grupo, pois a aquisição em maiores quantidades fica mais barata. O próprio ateliê também possibilitou um olhar para o futuro,

com um espaço mais adequado para a produção e o armazenamento. Como perspectiva futura, Caru pensa em tentar adquirir um forno pequeno para facilitar o processo e reduzir os riscos de quebra no transporte. Vê nisso também a possibilidade de dar aulas de cerâmica no ateliê, com a queima das peças em seu próprio forno.



Quarto de Caru, onde costumava trabalhar e guardar as obras antes de ter o ateliê; na cama, o gato Jojo; no chão, o gato Todynho

Após as aprovações em editais e as primeiras exposições, percebe que conseguiu um encadeamento das colaborações, de modo que “em 2024 acabou que uma coisa foi dando sequência pra outra”.

Diz que, entre 2019 e 2021, fez muitos trabalhos de forma gratuita, como capas de livros ou o envio das suas obras para divulgar em alguns espaços. Depois, porém, conseguiu expor durante todo o ano em cinco espaços diferentes. Em 2025, esse número de exposições diminuiu para duas exposições, mas ele também entende que foi um momento importante para amadurecer o seu trabalho e compreender melhor o funcionamento do “mundo das artes”.

Nesse contexto, a Sala do Artista Popular foi o primeiro convite que recebeu para sair de sua cidade com seu trabalho, para além da tatuagem. Para Caru, isso remete ao futuro e às possibilidades do que está por vir:

É a primeira oportunidade que eu tenho de sair da cidade com o meu trabalho. Então, não sei, acho que me remete ao futuro, não no sentido passado, presente e futuro, mas no sentido do que pode vir a acontecer, das possibilidades que isso me abre, assim como vida.

Quando perguntamos a Caru se ele se considerava um artista popular, respondeu que esse era um questionamento que ele próprio se colocava, pois, quando pensa sobre “popular”, normalmente associava à tradição de um fazer. Por ter vivido na zona rural, por não ter tido acesso, desde cedo, a referências artísticas acadêmicas e por trabalhar com imaginários populares, pensando o corpo transmasculino e uma visualidade transmasculina, entende que seu trabalho poderia ser arte popular:

Eu tô tentando pensar numa visualidade transmasculina. Então, eu vou pensar numa mastectomia. Ou pensar num corpo com barba, mas que tem seios. Ou pensar na cultura *queer*, né? Uma cultura trans. Tem um imaginário que perpassa a coisa do colorido, sabe? Então, o meu trabalho é muito colorido também, porque tem uma incidência da minha vivência enquanto pessoa trans. E é isso: por mais que meu trabalho não seja um trabalho manual que foi ensinado de pai pra filho, que é, pra mim, quando eu penso em cultura popular [...]. Eu sinto que talvez tenha a ver também com essa questão de ser uma pessoa trans que passa da zona rural pro espaço urbano com 19 anos, que não tem referências de artes. Eu vou criar as minhas referências artísticas muito depois [...]. Então, é, sim: eu me considero um artista popular.

Conforme Caru nos conta, percebeu que precisou aprender muitas coisas sozinho, pois sua família não era inserida em um sistema das artes e ele diz que não tinha um “capital cultural” prévio; por isso, buscou a universidade: “A gente que não nasce herdeiro, que não nasce no mundo das artes, tem essa dificuldade de entender o sistema e se inserir nele e fazer com que você seja valorizado”. A entrada no espaço universitário partiu, então, de uma necessidade de se apropriar desse funcionamento para poder se profissionalizar e sobreviver da arte.

Por mais que eu tenha achado algo que eu gosto de fazer nas artes, eu sinto que parece que não estava sendo suficiente pra me manter. Acho que o problema é esse sistema que a gente vive, acho mesmo, sabe? [...] Então, entendo que eu, apesar de ter minhas dificuldades, ainda assim consigo alcançar alguns espaços que outras pessoas não vão conseguir. Mas... é cansativo, porque eu sinto que é quase como uma batalha de tentar se fazer visível, de fazer com que as pessoas se interessem pelo trabalho, de ter uma manutenção desse trabalho.

Apesar de nunca ter passado explicitamente por dificuldades de circulação de sua obra por conta da dissidência de gênero, entende que essa questão perpassa as relações sociais. Em instituições mais convencionais, é mais difícil ver obras de pessoas trans; esses espaços tendem a ser mais elitizados e a reproduzir, no sistema das artes, as desigualdades sociais que existem no mundo de forma mais ampla. Talvez por esse motivo os processos colaborativos com outras pessoas dissidentes sejam tão importantes para Caru, funcionando também como uma forma de trocar e transmitir saberes, ainda que não seja por um laço geracional familiar.



Esculturas que trazem seres com cicatrizes no peito, também remetendo à mastectomia



Alcançando voo
escultura em cerâmica
16,5 x 13 x 16,5cm
2023



Serpente
escultura em cerâmica
32 x 50 x 15 cm
2024

Notas

¹ Esta é a forma como Caru se reconhece em termos de gênero. A transmasculinidade refere-se a pessoas que são categorizadas como do gênero feminino no momento do nascimento e que, ao longo da vida, se reconhecem como pertencentes ao gênero masculino, sem necessariamente se identificar com a categoria "homem". A não-binariedade diz respeito a um não pertencimento ao binário de gênero "homem" ou "mulher".

² Instagram: @alemmundos_

³ Carboxi Metil Celulose.

⁴ Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/rs/viamao/panorama.html>; <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/rs/porto-alegre.html>. Acesso em: 19 jan. 2026.

⁵ Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/viamao/panorama>; e <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/porto-alegre/panorama>. Acesso em: 19 jan. 2026.

⁶ @carubrandi

⁷ "Transviade" é uma forma de falar "transviado" em linguagem neutra, mas também é uma contração do termo "transmaculino" ou "homem trans" e do termo "viado". Assim, "transviade" remete à homossexualidade ou à bissexualidade para homens trans e pessoas transmasculinas, ao mesmo tempo em que aborda uma ideia de transgressão em relação ao que é considerado normativo em termos de expressão de gênero e de sexualidade.

⁸ Do campo de estudos de gênero e sexualidade, surgiu nos Estados Unidos por volta dos anos 1980 e se tornou uma teoria globalizada. A tradução literal de *queer* seria "estranho" ou "torto", mas a palavra também é usada como xingamento em inglês para pessoas dissidentes de gênero e sexualidade. Definir o que é *queer* é um exercício difícil, pois na teoria existe uma recusa a delimitações e categorizações fechadas.

⁹ Fabulação crítica é um método de pesquisa desenvolvido por Saidiya Hartman, que busca lidar com a violência dos arquivos coloniais e com a escassez de registros sobre o tráfico transatlântico. Como Patrícia Lânes (2024) descreve, trata-se de uma forma de contar histórias impossíveis. No Brasil, a capa do livro *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*, de Hartman, é ilustrada com a obra "Sem título", da série *Atlântico vermelho*, de Rosana Paulino.

¹⁰ A cena *ballroom*, ou cultura *ballroom*, é um movimento de resistência de pessoas dissidentes em termos de gênero e sexualidade, com foco em performances realizadas nos *balls*, ou bailes. Os grupos são comumente chamados de "casas" e têm uma organização interna que se estabelece por laços de parentesco para além da ideia de família consanguínea – membros das casas podem ser mães, pais, filhos, irmãs, entre outros.

¹¹ @casadeaudacia

Referências

BECKER, Howard. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977a. p. 9-26.

BECKER, Howard. Arte como ação coletiva. In: BECKER, Howard. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977b. p. 205-225.

EXPOSIÇÃO | Fábulas Contrassexuais: seres além-mundos. Disponível em: <https://www.eflcultural.org.br/post/exposi%C3%A7%C3%A3o-f%C3%A1bulas-contrassexuais-seres-al%C3%A9m-mundos>. Acesso em: 19 jan. 2026.

FERREIRA, Glauco Batista. “Arte queer” no Brasil? Relações raciais e não-binarismos de gênero e sexualidades em expressões artísticas em contextos sociais brasileiros. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 206-227, 2016.

CORRÊA, Daniel. CCMQ recebe a exposição “Fitas amarradas no ventilador para traçar o vento”. *Casa de Cultura Mario Quintana*, Porto Alegre, 24 fev. 2023. Disponível em: <https://www.ccmq.com.br/noticias/ccmq-recebe-a-exposicao-fitas-amarradas-no-ventilador-para-tracar-o-vento/>. Acesso em: 19 jan. 2026.

HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LÂNES, Patrícia. Sobre silêncios, suturas e fabulações críticas: um diálogo entre Saidiya Hartman, Rosana Paulino e Grada Kilomba. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 39, p. 1-11, 2024.

PAULINO, Rosana. *Atlântico vermelho*: sem título. 2016. Impressão sobre tecido, ponta seca e costura, 58 × 89,5 cm

WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. *Sociologia, Problemas e Práticas*, Lisboa, n. 48, p. 117-123, 2005.



Diga olá
escultura em cerâmica
16 x 20 x 7 cm
2024



Turva I
escultura em cerâmica
19 x 24 x 24 cm
2025



Sem título [da série *Projetar-se*]
máscara em cerâmica
2024



Sem título [da série *Projetar-se*]
máscara em cerâmica
2024

Contatos para comercialização

Caru Brandi

<https://www.instagram.com/carubrandi>

carucostabrandi@gmail.com

Sala do Artista Popular | CNFCP

Rua do Catete, 179 (metrô Catete)

Rio de Janeiro – RJ cep 22220-000

mercado.folclore@iphan.gov.br

www.cnfcp.gov.br



RIO DE JANEIRO, 5 DE MARÇO A 22 DE ABRIL DE 2026

MINISTÉRIO DA CULTURA | IPHAN | CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR