CARTOGRAFIAS da MOBILIDADE CULTURAL

Cobogó

JERIMUM IDEIAS

REALIZAÇÃO

JERIMUM IDEIAS

PRODUÇÃO EDITORIAL

Cobogó

PATROCÍNIO

#cultura presente

Secretaria de
Cultura e Economia Criativa

GOVERNO DO ESTADO
RIO DE JANEIRO

CARTOGRAFIAS da MOBILIDADE CULTURAL

ORG. NAYSE LÓPEZ

Cobogó

JERIMUM IDEIAS

A cultura fluminense sempre se destacou pela capacidade de estabelecer diálogos entre diferentes territórios, linguagens e experiências artísticas. A dimensão da circulação artística é fundamental para a difusão das práticas e expressões culturais e se concretiza em projetos que atravessam cidades, ocupam múltiplos palcos, encontram novos públicos e ampliam possibilidades criativas. A arte nasce nos territórios, mas se fortalece quando ganha o mundo. E o Rio de Janeiro, historicamente reconhecido como uma vitrine do Brasil para o exterior, sempre teve na cultura um dos seus maiores chamarizes, sendo uma porta de entrada para a nossa identidade, diversidade e potência criativa.

É notório que o estado do Rio de Janeiro é reconhecido como um dos principais centros de produção cultural do país, reunindo manifestações populares, expressões contemporâneas e uma intensa diversidade artística que constantemente ultrapassa fronteiras geográficas e simbólicas. Essa vocação para o encontro, para o intercâmbio e para a circulação cultural foi o que motivou a Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro a iniciar, em 2023, a Política de Internacionalização da Cultura Fluminense.

Em três anos, foram lançados três editais que possibilitaram que cerca de seiscentos profissionais da cultura, entre artistas, produtores, equipes técnicas e gestores, circulassem por países como Espanha, Colômbia, Argentina, Chile e Uruguai. Mais do que promover apresentações artísticas no exterior, a política surgiu com o objetivo de criar condições para que agentes culturais fluminenses ampliassem redes de colaboração, acessassem novos circuitos culturais e fortalecessem processos de troca artística dentro e fora do Brasil.

A partir da consolidação dessas primeiras experiências, o Edital Mobilidades, lançado em 2025, representa um passo fundamental de continuidade e ampliação dessa política pública. Com o objetivo

de fomentar a circulação nacional e internacional de artistas, obras e agentes culturais fluminenses, o edital garante apoio financeiro para despesas de locomoção relacionadas à participação em feiras, festivais, mostras e residências culturais no Brasil e no exterior. Em sua segunda edição, a iniciativa consolida a mobilidade artística e cultural como uma ação estruturante da política cultural fluminense, ampliando significativamente as possibilidades de circulação para profissionais de diferentes regiões do estado.

As experiências viabilizadas pelo Edital Mobilidades demonstram a potência dessa política. Artistas do estado do Rio de Janeiro passaram a estabelecer conexões com instituições e iniciativas culturais da América do Norte e do continente africano, o que possibilitou ampliar diálogos internacionais e criar oportunidades de cooperação artística, formação e desenvolvimento de projetos colaborativos com apresentações de escola de samba, dança contemporânea, teatro, entre tantas outras. Em muitos casos, esses encontros resultaram não apenas em apresentações culturais, mas em processos continuados de pesquisa, criação e intercâmbio entre diferentes contextos culturais.

No território nacional, o edital também fortaleceu conexões entre o Rio de Janeiro e regiões historicamente afastadas dos grandes circuitos de circulação artística do país. A aproximação com estados do extremo norte brasileiro, como Roraima, evidencia a importância da mobilidade cultural como ferramenta de integração entre diferentes realidades brasileiras. Esses encontros permitem a troca de experiências entre territórios urbanos, periféricos, amazônicos e tradicionais, além de ampliar repertórios e fortalecer uma compreensão mais diversa da cultura nacional.

Transformar a mobilidade artística em política pública contínua é reconhecer que cultura também se constrói em movimento. Que artistas e trabalhadores da cultura precisam não apenas de mecanismos de fomento à produção, mas também de oportunidades concretas de circulação, troca e inserção em diferentes contextos culturais nacionais e internacionais. É entender que cada viagem, apresentação, residência ou intercâmbio amplia não apenas trajetórias individuais, mas também a presença da cultura fluminense no Brasil e no mundo.

Ao investir nessa política, o estado do Rio de Janeiro reafirma seu papel como território de criação, conexão e projeção cultural. Um estado que compreende a cultura como instrumento de desenvolvimento, diplomacia, pertencimento e transformação social. E que reconhece, na circulação de seus artistas e fazedores de cultura, a possibilidade de fazer o Rio dialogar cada vez mais com o mundo e de o mundo dialogar cada vez mais com o Rio.

Danielle Barros
Secretária de Estado de Cultura e
Economia Criativa do Rio de Janeiro

APRESENTAÇÃO

Este livro está dividido em três partes. Uma coleção de artigos sobre diferentes aspectos da mobilidade cultural; um conjunto de estudos de caso, relatos de viagem de alguns dos projetos contemplados na primeira edição do Edital Mobilidades — concurso em que a Jerimum Ideias foi escolhida para produzir este livro —; e fichas documentais básicas de todos os projetos realizados pelo edital. É um documento histórico que vai além: discute a mobilidade como política e desafio para todos nós.

Como organizadora do livro, busquei abrir janelas mais do que pavimentar caminhos. Esse assunto, tão fundamental na minha vida de filha de imigrante, tornou-se central na minha prática profissional há mais de vinte anos, quando cheguei ao universo das artes cênicas — já com muitos quilômetros rodados como jornalista. Essas minhas duas vidas, móveis por definição, mostraram-me que é no encontro com o outro que nos tornamos interessantes e interessados. Em 25 anos como curadora do Festival Panorama, foram mais de quinhentos espetáculos apresentados em 34 edições, dezenas de programas de mobilidade artística e vitrines para a dança brasileira. Nunca vi um artista florescer no isolamento. A troca, o confronto, a faísca são o que move as linguagens da arte e da criatividade.

Este livro é também um percurso pessoal, já que os autores são mais do que especialistas inegáveis e muito conhecidos em suas áreas: são pontes que atravessei e atravesso todos os dias na minha prática curatorial. Mary Ann foi a primeira, a que conectou mares e a primeira pessoa com quem falei sobre mobilidade, pensando no abismo que então precisava ser coberto pelas políticas públicas no Brasil. Natacha, a maior engenheira de pontes que a América Latina já conheceu, ensinou-me, na Rede Sul-Americana de Dança, que era possível e fundamental que um continente invadido, assassinado e redesenhado para não se comunicar voltasse a ser um caminho aberto aos artistas do corpo

e do movimento. Se mover, como sabemos, está na base de toda atividade humana. Idas e vindas no Atlântico fizeram de Quito mais que um parceiro intelectual e curatorial: uma voz e um sotaque deliciosos, sempre prontos a fazer artistas e projetos se moverem para onde parecia impossível chegar.

A partir desse mapa pessoal da mobilidade na Europa, na América Latina e na África, passamos a um segundo grupo de artigos que cruzam relatos de curadores e artistas de campos distintos, mas com perspectivas inescapáveis ao se pensar a mobilidade hoje. Amanda Abi Khalil e sua extraordinária Temporary Art Platform são exemplo de quem viu no trauma e na barreira um motor para criar oportunidades e fazer da hospitalidade um ato revolucionário. Keyna, em sua sabedoria griô e sorriso carioca, navega a curadoria dos maiores projetos de artes visuais do continente como quem desbrava uma floresta densa, de olho no pequeno, no local, no ancestral, sempre atenta ao grande ruído e às ameaças constantes que o contexto e a viagem apresentam. Felipe de Assis, artista gigante do teatro brasileiro e curador em constante reinvenção, mobiliza uma curadoria que vê o deslocamento como ato de entendimento do mundo. Tiyê Macau costura um pensamento e uma existência emocionantes a partir de sua ilha natal, São Luís do Maranhão, para um mundo atravessado pela poesia e pelo assombro.

Paulo Feitosa, produtor cultural e formulador de políticas públicas, fala de sua experiência no Ceará e no Rio de Janeiro para completar nosso itinerário pela mobilidade no Brasil, resumindo um pouco das vitórias e dos desafios dos modelos. Em meu artigo, faço um comentário final sobre língua, história e o futuro digital e físico da mobilidade.

Os artigos reunidos neste livro documentam, cada um a partir de sua perspectiva e de sua experiência situada, a complexidade de uma prática — a mobilidade cultural — que o discurso institucional frequentemente apresenta como simples e desejável. Circular, intercambiar, colaborar internacionalmente: quem seria contra? Mas o que esses textos mostram, com força crescente à medida que o livro avança, é que a mobilidade não é neutra. Ela reproduz hierarquias ou as desafia; extrai ou troca; expõe ou escuta.

No bloco seguinte, dos estudos de caso, artistas fluminenses viajam pelo Brasil e pelo mundo levando arte e trazendo aprendizagem e confronto. Teatro e música vão com a Cia Dois a Deux e Ney Matogrosso para o Festival Santiago a Mil, no Chile. Aslucianas levam o teatro de rua feito por mulheres para o interior do Ceará. Mayara vai a Rondônia ver o barro e a poética numa colaboração entre dois

Brasis. Da Zona Norte da capital para a neve da capital norte-americana, os músicos do Salgueiro colocam mais um ponto no mapa do sucesso mundial do nosso samba. E imagine dedicar-se a manter vivo o carimbó no Rio de Janeiro e poder levar esse trabalho para o Marajó, terra dessa cultura? Mobilidade cultural como memória reconstruída, sempre. E dois jovens criadores fluminenses, Davi Pontes e Wallace Ferreira, pisaram com força e pela primeira vez o chão de Moçambique, na África. Língua comum, corpos que se reconhecem, mas um oceano inteiro de memórias para retrabalhar.

~ ••• ~

Cada viagem acompanhada confirma que a mobilidade artística é mais que um ato isolado: é um projeto de continuidade necessário ao Brasil. Este livro vem somar na pequena prateleira sobre o tema da mobilidade cultural no país. E não será o último.

~ ••• ~

A confirmação da segunda edição do Edital Mobilidades e o projeto estratégico ¡Hola Rio! completam e consolidam essa política pública na Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro. Vão gerar outros livros e pensamentos sobre o tema. Depois de anos avançando uma casinha para a frente e duas para trás a cada mudança de desejo político, está claro que o Rio passa a ter essa referência de sucesso e mais dezenas de projetos apoiados em 2026.

Que venham muitos e muitos outros livros sobre mobilidade artística e cultural. A lista de temas que ficaram de fora deste volume daria para construir uma nova ponte atravessando todo o Brasil.

Nayse López
Jornalista, curadora de
artes cênicas e gestora cultural

SUMÁRIO

ARTIGOS

18 Tornar-se duplamente possível
Mary Ann DeVlieg

28 Notas de viagem para
uma mobilidade no Sul
Natacha Melo

38 Mapas abertos, portas fechadas e a
urgência de reimaginar circulações
Quito Tembé

48 Práxis em práxis
Keyna Eleison

58 Curadoria em movimento:
Enfrentar assimetrias, redistribuir poder
Felipe de Assis

68 O que se move também cultiva:
Notas sobre travessias, encontros e
movimentos que (re)inventam mundos
Tiyê Macau

78 Mobilidade cultural, hospitalidade
e o direito desigual de circular:
Notas de um terceiro exílio
Amanda Abi Khalil

88 Um olhar sobre a mobilidade
artística internacional no Brasil:
Trajetória, programas e desafios
de uma agenda em construção
Paulo Feitosa

100 Mover um corpo
não é mover todos os corpos
Nayse López

ESTUDOS DE CASO

112 Rio de Janeiro a mil em Santiago
Giovana Soar

128 Uma volta que é um encontro
Paula Salles

142 O batuque da diáspora
Júlia Flores

156 Encontrar o Brasil
Rafael Pinto – Pérola

180 Um oceano inteiro para nadar
Nayse López

194 Um teatro de rua precisa estar na estrada
Nayse López e Paula Salles

PROJETOS

210 808 Punks — Fin de semana de música brasileña

213 Acquaria viva

214 Àiyé — turnê Ouro

216 Anastácia

219 Aquele último filme antes da partida

220 Arte Pública Cerâmica

223 Azira'i

224 Botafogo & seus heróis improváveis

227 Caminho de volta

229 Canto Cego

231 Capoeira, patrimônio em movimento:
Intercâmbio de acessibilidade cultural Brasil-México

232 Caxtrinho — Queda livre

235 Conexão Brasil-México/Bar da esquina

236 Donato em movimento: Entre os sons da Bossa Nova
e as experimentações da música independente

238 Europe Tour Projeto Liberdade na Dança do Maculelê

240 Faminta

243 Focus: Tetsuya Maruyama

244 Fórum Forró do RJ

246 Imersão Flores negras

249 José de Anchieta: O amigo das crianças

250 LeeGal

252 Lia faz um filme

255 MacacuCine

256 Mãe preta

259 Meus cabelos de baobá

261 Mortus — Brutal & Old School em Montevidéu

262 Mostra Streetwear Brasiliana

264 Mulheres das águas

267 Multifoco em turnê pelo Chile

268 Os Bruzundangas

271 Os Ciclomáticos

272 Palhaçaria Circo Show — Argentina aí vamos nós!!!

275 Para Vigo me voy

276 Raízes em cena

278 Representação brasileira no
Campeonato Mundial de Cake Designer

280 Samba em Havana

283 Show das matas

284 Sonori lab



ARTIGOS

Tornar-se
duplamente possível

Mary Ann DeVlieg



Mobilidade de artistas, mobilidade cultural — venho ouvindo e usando essas palavras há mais de trinta e cinco anos. Venho defendendo a liberdade e o valor dessa mobilidade há ainda mais tempo. Este artigo, portanto, será uma visão pessoal, a partir de uma perspectiva específica baseada na Europa Ocidental e olhando para fora. É um espelho de uma pessoa que colaborou com muitos outros para defender o direito e a acessibilidade de artistas e trabalhadores culturais a viajar e encontrar colegas internacionalmente, por razões profissionais. Funda-se em uma teoria do cuidado — pelo cuidado com as artes e os artistas que fazem arte, com todos aqueles que a tornam possível, e com aqueles que vêm desfrutá-la e participar dela. Porque as sementes plantadas pela mobilidade internacional de artistas e operadores culturais continuam a crescer, gerando mais inspiração mútua, trabalhos mais diversificados para os públicos, processos artísticos mais desenvolvidos e mais amizades profissionais baseadas em confiança e experiência.

PRIMEIRO, UM POUCO DE HISTÓRIA SOBRE REDES

Artistas, como todos os seres humanos, sempre foram nômades. E há numerosos exemplos históricos de artistas sendo inspirados por outros, seja tomando emprestado e adaptando ideias e abordagens, seja colaborando, formando movimentos internacionais, sejam equipes internacionais de cocriação e produção. Os benefícios foram estudados e há agora muitas publicações com análises de vários aspectos do fenômeno, incluindo onde obter apoio financeiro.[1]

Mas olhando para uma história relativamente recente da internacionalização das artes cênicas independentes, a mobilidade de artistas de e para a Europa esteve estreitamente ligada à ascensão das redes de artes e cultura, nos anos 1980 e especialmente nos anos 1990. A International Network for Contemporary Performing Arts (IETM), a rede internacional de artes cênicas contemporâneas, foi criada em 1981 em Polverigi, Itália, por um punhado de produtores de artes cênicas da Bélgica, dos Países Baixos, da França, da Itália e da Croácia que espontaneamente decidiram que precisavam se encontrar mais regularmente com colegas de mentalidade

1 Ver: https://on-the-move.org

semelhante de toda parte.[2] Esses "encontros" aconteciam anualmente, quando alguém do grupo em rápida expansão convidava os demais para se reunir, comer, beber e conversar juntos e assistir a espetáculos em seu teatro ou festival. Em 1989, a IETM, em contínuo crescimento, foi estabelecida como associação sem fins lucrativos sob a legislação belga. Juntei-me como um dos membros em 1992 e fui contratada como secretária-geral de 1994 a 2013.

Esses primeiros dias das redes foram tempos embriagantes. A IETM e as outras redes culturais que estavam se formando tinham orgulho de ser independentes, de formar estruturas em rede que não eram burocracias de cima para baixo, mas, sim, agrupamentos horizontais nos quais cada membro tinha voz e poder iguais. Era também um período de solidariedade apaixonada. Os operadores culturais estavam entusiasmados em encontrar seus homólogos no espaço europeu, para demonstrar que as artes e a cultura eram tão importantes para a UE quanto o carvão e o aço. Mas esse entusiasmo com os encontros não se limitou e rapidamente se expandiu para os europeus do Centro e do Sudeste, artistas ao sul do Mediterrâneo, nos EUA e além. Estávamos nos reunindo porque todos compartilhávamos uma paixão pelas artes e pelos artistas. É importante notar que isso não era (então) sobre dinheiro. Não havia subsídios para projetos artísticos colaborativos como há agora. Não havia, ou quase não havia, política cultural da UE digna de menção. Vários dos Estados-membros da UE, e a própria Comissão Europeia, estavam na verdade contra nós, usando o bordão "*networking means NOT working*" [fazer rede significa NÃO trabalhar] para zombar de nós. As instituições artísticas nacionais dinamarquesas e alemãs nos chamavam de "intermediários indesejados entre artistas e organizações artísticas". As primeiras redes de artes e cultura lutaram arduamente por reconhecimento e a história nos provou certos. Mas em nossos anos de fundação, não apresentávamos projetos em busca de investimento financeiro,

As primeiras redes de artes e cultura lutaram arduamente por reconhecimento e a história nos provou certos.

2 Haviam sido inspirados pela Dance Theater Network nos EUA e seu circuito de turnês.

e sim estabelecer relações pessoais de interesses compartilhados e, acima de tudo, confiança com colegas de mentalidade semelhante. Foi com base nessa confiança e compreensão mútua que sentíamos que podíamos então criar colaborações artísticas. A IETM, a ResArtis (para residências de artistas visuais) e outras se internacionalizaram cedo porque era a coisa óbvia a fazer. Estávamos entusiasmados cruzando fronteiras para aprender e trocar mutuamente com profissionais que ainda não conhecíamos, trabalhando em condições que ainda não compreendíamos, a fim de nos tornar melhores em nossos trabalhos, de entender a condição humana em sua diversidade, de perceber como a arte pode nos tocar a todos, a todos os públicos, não importa onde ou quem sejamos. Esta citação do romance *Spring* [Primavera], de Ali Smith,[3] descreve bem isso ao usar a voz da narradora, uma jovem adolescente que, acabamos por entender, está procurando a mãe imigrante que foi levada pela polícia de migração:

> *E se, diz a menina, em vez de dizer esta fronteira divide lugares, disséssemos esta fronteira mantém juntos dois lugares diferentes realmente interessantes. E se declarássemos que as travessias de fronteira são lugares onde, escute, quando você as cruzava, você mesma se tornava duplamente possível.*

Esta citação fala de como nos ampliamos, nos tornamos maiores, nossas mentes se tornam mais profundas, ao cruzar fronteiras, sejam elas territoriais, de classe, raça ou religião.

A MOBILIDADE COMO CONDIÇÃO ESSENCIAL DAS REDES — E VICE-VERSA

Para trocar, ganhar confiança, compartilhar interesses, aprender novas abordagens, mostrar trabalhos a novos públicos ou criar trabalhos juntos em nível internacional, é necessário se encontrar. As redes culturais europeias perceberam cedo que era necessário levantar fundos para cobrir os custos de viagem e hospitalidade de colegas cujos orçamentos não podiam se estender até lá. Algumas redes se beneficiaram do apoio do Conselho da Europa, que pagava custos de viagem para europeus do Centro e do Leste. E a IETM também se comprometeu a usar uma porcentagem de suas taxas

3 Smith, A. (2019). *Spring*. Londres: Anchor Books. Tradução livre.

Para trocar, ganhar confiança, compartilhar interesses, aprender novas abordagens, mostrar trabalhos a novos públicos ou criar trabalhos juntos em nível internacional, é necessário se encontrar.

de associação para apoiar os custos daqueles vindos da margem sul do Mediterrâneo, com o auxílio de financiadores como a Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa.[4] Defendíamos novos fundos de mobilidade artística onde quer que realizássemos nossos encontros, cada vez mais internacionalmente. Apresentamos os benefícios à ASEF, o Fundo Ásia-Europa, e, juntamente com o observatório cultural e a associação de formação em Turim, Itália, a Fondazione Fitzcarraldo, organizamos uma série de encontros entre redes culturais e fundações no Rio, em Lisboa, em Amsterdã e em Bruxelas.

O On the Move (antes mesmo de ter um nome), a rede e plataforma de recursos para mobilidade artística e cultural, nasceu de uma demanda crescente por informações e contatos sobre mobilidade de artistas e intercâmbio transnacional, dirigida ao então pequeno Secretariado da IETM em Bruxelas. Inicialmente imaginado como um banco de dados pesquisável, o protótipo de 2002 foi projetado pela operadora e produtora cultural brasileira Tela Leão, então vivendo e trabalhando em Portugal, e Ruud Engelander, em Amsterdã. Foi desenvolvido cuidadosa e sistematicamente, e os quatro pilares fundamentais do On the Move permanecem como pilares sólidos: informação gratuita priorizando oportunidades financiadas de mobilidade para artistas; parcerias colaborativas fortes; foco em formação e capacitação; e publicações e relatórios úteis, gratuitos

4 Esta foi a base para o Roberto Cimetta Fund, que operou concedendo bolsas de viagem até 2025. Ver: https://www.cimettafund.org/en/about-us/.

e disponíveis para download, incluindo guias de financiamento para recursos de mobilidade em nível nacional, regional e transnacional.

MOBILIDADE PARA QUEM E COM QUAL EFEITO?

Durante muitos anos, os fundos de mobilidade cultural existentes eram limitados a indivíduos, e gradualmente se abriram não apenas para artistas, mas também para operadores culturais como produtores, diretores de festivais ou de teatros. Embora tentativas tenham sido feitas, especialmente pelos sindicatos de música, de criar fundos para orquestras e grupos musicais em turnê, os custos foram considerados proibitivos em relação à mobilidade individual. Mas a mobilidade individual tem um efeito dominó definitivo. Em numerosos estudos, incluindo um encomendado pelo Korean Arts Management Service e o Dance Info Finland em 2013,[5] realizado por Judith Staines e por mim, o "efeito cascata" ficou claro, sobretudo se visto de uma perspectiva mais longa, de três anos, a partir dos intercâmbios entre 15 artistas e gestores culturais coreanos e finlandeses:

> *Os avaliadores encontraram 38 resultados diretos e indiretos, como colaborações, coproduções, turnês, espetáculos, oficinas, intercâmbios de artistas, além de outros 16 no caso de um único participante. Adicionalmente, os participantes deram 15 palestras, artigos ou apresentações para compartilhar conhecimento e modelos com outros profissionais. Houve pelo menos 10 impactos documentados nas próprias instituições co-organizadoras (Korean Arts Management Service e Dance Info Finland).*

Os participantes citaram:

- Aumento do conhecimento de mercado: apresentar e aprender sobre dança, a organização do setor e bons modelos no outro país.
- Aprimoramento das redes profissionais: criar ou utilizar redes de forma mais eficaz; encontrar parceiros, reforçar contatos existentes.
- Exploração de oportunidades concretas: explorar oportunidades para espetáculos, circuitos de turnê, propostas de cooperação;

5 Ver: https://on-the-move.org/files/strong-ripple-effect.pdf.

desenvolver intercâmbios artísticos/residências; desenvolver a forma artística (arte experimental, social, comunitária, colaborações com outras formas de arte).

Muitos resultados mais amplos vieram à tona no curso da avaliação de longo prazo [três anos após os intercâmbios]:

- Capacidades profissionais ampliadas: companhias melhoraram seus perfis internacionais e equipes estão agora mais bem preparadas para desenvolver projetos internacionais.
- Aumento da produção artística e/ou difusão da produção artística: projetos conjuntos, espetáculos, festivais, turnês foram desenvolvidos com outro país.
- Conhecimento profissional, habilidades e contatos foram adquiridos e compartilhados com colegas no país de origem.
- Aumento das redes profissionais e da comunicação: novos intercâmbios ou visitas de pesquisa foram realizados; contato regular é mantido; formação formal foi empreendida em gestão de projetos internacionais.

MAS O QUE NÓS, OS DEFENSORES DA MOBILIDADE, APRENDEMOS?

Após o primeiro impulso embriagante da mobilidade internacional, houve anos em que, para citar um artista cênico: "É uma necessidade inescapável para o artista profissional ter uma série de residências internacionais, coproduções e turnês no currículo." Mas, cada vez mais, os artistas passaram a destacar preocupações. E quanto aos artistas que são pais ou têm responsabilidades de cuidado? Pais e mães solo? Artistas que estavam perpetuamente em turnê estavam perdendo o contato essencial e a base com seus públicos locais. Quando a atenção se voltou para as urgências climáticas, perguntas foram feitas sobre os custos de tantos voos internacionais para o meio ambiente. E os anos de pandemia de covid-19 reviraram tudo, com voos cancelados e encontros presenciais proibidos, substituídos por reuniões on-line intermináveis. O On the Move, com base em pesquisas no setor, juntamente com seus membros, os Pontos de Informação sobre Mobilidade Cultural de base nacional, abordou esses aspectos e criaram guias e documentos de trabalho sobre questões ambientais, práticas sustentáveis e justas nas artes, acessibilidade e mais.

Por exemplo, em termos de mobilidade e intercâmbio internacional justo e equitativo com colegas das artes no continente africano, a curadora, fundadora e ativista Ukhona Ntsali Mlandu, em uma impressionante publicação de 2023 para o On the Move, convidou colegas no Ocidente a mudar mentalidades, a "transformar sua visão da ética da mobilidade cultural a partir de uma perspectiva africana" e "centrar-se em uma ética do cuidado e em uma agenda de justiça social para a construção de mundos alternativos".[6]

O On the Move também iniciou uma série de pesquisas multifacetadas ao longo de um ano, inspirado por seu grupo de trabalho em andamento desde 2018 sobre Mobilidade (Im)Posta, agora renomeado como Trabalhadores das Artes em Risco e Deslocados. Isso destaca a mobilidade de artistas que são obrigados a deixar seus próprios países, onde são perseguidos por sua expressão artística, e se tornam artistas impactados pelo deslocamento para outro país em busca de segurança. Quatro publicações foram veiculadas on-line,[7] representando o trabalho de dezenas de pesquisadores sobre as implicações políticas e práticas do apoio a esses artistas. Além disso, o trabalho estimulou uma iniciativa irmã nos EUA, defendendo um movimento nacional para apoiar artistas que se relocalizaram lá. Na Assembleia do CEC Artslink em Nova York, em 2025, o movimento foi lançado, e tive o prazer de ser autora de um estudo complementar destinado a provocar profissionais da cultura sediados nos EUA e artistas deslocados a criarem conjuntamente um plano de apoio."'Defending Each Other in the USA: Stepping Up — Strategies for Active Solidarity with Artists

Os valores do cuidado — atenção, reconhecimento, reciprocidade, competência, confiança e solidariedade — são, para mim, valores que devemos sempre incorporar em nossa prática como trabalhadores internacionais das artes.

6 https://on-the-move.org/sites/default/files/library/2023-12/OTM_transform-vision-mobility-african-perspective.pdf.

7 https://on-the-move.org/work/projects/risk-and-displaced-artists-and-culture-professionals.

Impacted by Forced Displacement in the United States"[8] está sendo apresentado e discutido em vários eventos ao longo de 2026, resultando em um plano de iniciativa na próxima Assembleia do CEC Artslink, em novembro de 2026.

POR QUÊ?

O que a mobilidade traz e por que eu e outros somos tão apaixonados por ela? Nas linhas acima, o valor de aprender sobre outros seres humanos, suas culturas e suas abordagens está claramente delineado, assim como as vantagens profissionais. Mas sinto que há outro aspecto, o do cuidado uns com os outros, especialmente, mas não limitado, a outros que trabalham em nosso setor e compartilham as preocupações inerentes a ele. Estudei a ética do cuidado como um ramo reconhecido da filosofia (*care ethics*) e como prática. Para mim, ela pode se adequar bem ao setor das artes (não que sempre o faça). Os valores do cuidado — atenção, reconhecimento, reciprocidade, competência, confiança e solidariedade — são, para mim, valores que devemos sempre incorporar em nossa prática como trabalhadores internacionais das artes. E quando nos encontramos e trabalhamos ao lado de nossos colegas, o cuidado pode começar a se manifestar.

Em seu livro de 2024, *Imperfect Solidarities* [Solidariedades imperfeitas], a escritora e crítica de arte Aruna D'Souza escreveu de forma nada romântica sobre o cuidado:

> *Cuidado antes do amor, ou cuidado antes da empatia, esta é a política à qual aspiro. Uma solidariedade que vem muito diretamente de um compromisso com o cuidado porque essa é a obrigação mais básica que temos uns com os outros. Se empatia ou amor se desenvolvem ao longo do caminho, isso é um presente, mas não um requisito.*[9]

8 Em tradução livre: Defendendo uns aos outros nos EUA: Entrando em ação — Estratégias para a solidariedade com artistas impactados por deslocamento forçado nos Estados Unidos. Ver: https://www.cecartslink.org/defending-each-other-in-the-usa/.

9 D'Souza, A. (2024) "Imperfect Solidarities" Berlim: Floating Opera Press

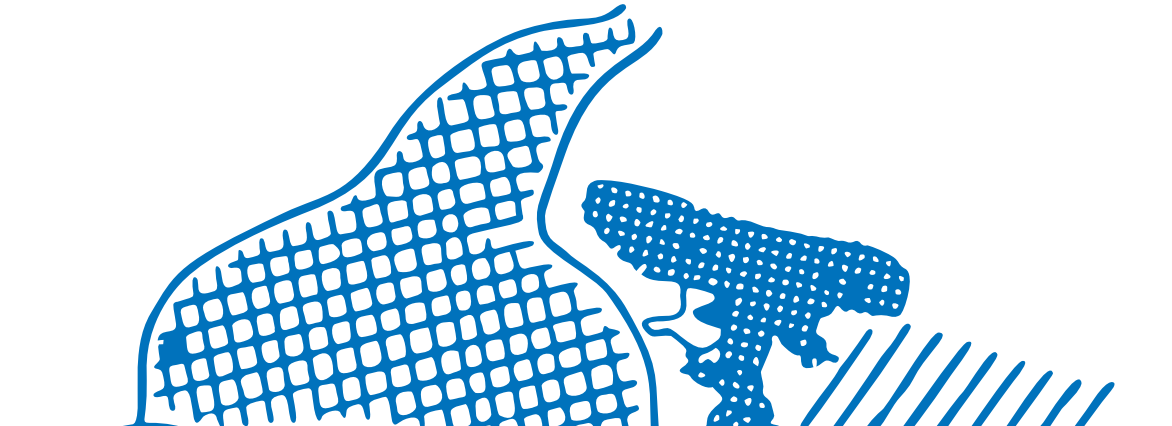
D'Souza apresenta o cuidado não como simpatia ou alguma qualidade branda, mas como uma obrigação enquanto ser humano. Trabalhamos em um setor de "nicho", mesmo que nossos públicos sejam vastos e diversos. Mas todos nós somos, antes de tudo, seres humanos. E se pudermos colocar nossa ética em ação em nosso setor artístico cuidando, reconhecendo e realmente conhecendo melhor uns aos outros, e fazer isso em e com outras culturas, línguas, sociedades, eu verdadeiramente acredito que não apenas estaremos nos ajudando mutuamente a crescer, aprender e nos desenvolver, mas também poderemos ser uma força para o bem em um mundo que neste exato momento está literalmente clamando por compreensão, justiça e amor.



Notas de viagem para uma **mobilidade no Sul**

Natacha Melo





No início deste século, numerosos agentes da dança sul-americana pensavam, em consonância com as questões de seu tempo, como conformar espaços comuns capazes de atravessar fronteiras geográficas e, com isso, os limites na forma de pensar sua arte e de pensar a si mesmos. Ou seja, como, a partir do encontro dos corpos, se podia deslocar o tempo e o espaço e, assim, expandir a criação. Esse profundo desejo de mover-se em comunidade e ir ao encontro do outro foi a escola que guiou uma prolífera força de uma boa década, e nessa linguagem cresceu uma geração valiosa de artistas, obras, espaços, festivais, universidades, coletivos e processos vários, que provocaram novas rotas relacionais de mobilidade. Hoje, neste presente territorial, situados na premissa ideológica da desconfiança no outro (esse distinto que se detém na fronteira do temor), seria interessante perguntar-se de que formas os encontros, a mobilidade e a criação compartilhada são capazes de provocar o ato de traduzir, isto é, de fazer passar as coisas de um lugar para outro. E seria crucial entender que coisas do passado estão vivas e são pertinentes, e o que precisamos rastrear e trasladar para o presente, diante das crises que nos cabe habitar.

SE NOS MOVEMOS, NOS MISTURAMOS

Em janeiro de 2025 decidi percorrer 2.800 quilômetros do Uruguai até a Bolívia e subir 3.650 metros de altitude até chegar a La Paz, onde, durante um mês, participei de um workshop da Cátedra Libre El Tambo focado em Sociologia da Imagem, ministrado por Silvia Rivera Cusicanqui e outros professores do coletivo.

O espaço foi concebido para pensar e repensar a escrita da história em nosso continente, evocar a memória e suas ausências, e observar em determinadas imagens quais informações contidas podem contrariar, tensionar ou revelar outras narrativas. Em outras palavras, observar de que forma são construídos os relatos que permanecem visíveis e vigentes, quais permanecem invisíveis ou em um esquecimento seletivo, e o que a arte revela nessas transações.

Por meio da teoria crítica e de investigações em torno das linguagens visuais, e em um exercício de convivência e construção coletiva, o grupo formado foi recorrendo a todo tipo de dispositivos provenientes da prática, vindos de campos diferentes, de países, gerações e culturas distintos e formando, assim, um grupo bem *ch'ixi*.

O termo *ch'ixi*, de origem quíchua, refere-se a uma cor encontrada em alguns elementos, como rochas e pedras de cor cinza jaspeada, mas que não é uma mistura líquida homogênea, e sim uma justaposição de pontos brancos e pretos que conservam sua individualidade. E esse é o termo usado para se referir ao manchado ou ao mestiço, tal como nosso grupo.

Esse grupo reunido em La Paz (aliás, esse nome ferido) me fez lembrar intensamente de processos dos quais eu havia feito parte e testemunhado no início dos anos 2000, quando nos reunimos, artistas de dança de toda a América do Sul, para conviver e investigar, juntos, *por que, estando tão próximos, nos conhecíamos tão pouco.*

E essa pergunta, tão óbvia apesar de permanecer tão oculta, foi o guia de toda essa geração de artistas críticos com sua história, para embarcarmos em outras que persistem até hoje: o que nos constitui? O que compartilhamos? O que nos move? Como queremos nos mover?

A cultura ganhou terreno em sua institucionalidade e em seu intercâmbio regional porque o continente começou a olhar para si mesmo

A onda progressista que se gestou no início dos anos 2000 na América do Sul fez com que essas perguntas encontrassem maior eco e se refletissem nas agendas de direitos humanos, educação e cultura. Ou seja, o fenômeno surgiu dentro e fora da atividade artística, atravessando-a e fermentando ideias, ações e movimentos, que se transformaram em processos de organização social. A cultura ganhou terreno em sua institucionalidade e em seu intercâmbio regional porque o continente começou a olhar para si mesmo.

Nessa primeira década, foram numerosas as iniciativas culturais que trabalharam continuamente essas questões em cada país, propondo encontros, laboratórios, residências, itinerâncias, todas ações de colaboração entre territórios e espaços de pensamento, tendo a mobilidade implícita como elemento-chave, mas pensada a partir de um olhar não meramente transacional, mas, sim, essencialmente relacional.



Era necessário conceber a mobilidade a partir de uma perspectiva que assumisse a mistura, e o conflito implícito nessa mistura, e compreender que sua função é precisamente insolente, já que implica diálogo, mas também contaminação, deslocamento, tradução e transformação. Era a hora de conceber a mobilidade como trajetórias de obras, pessoas, conhecimentos, práticas e processos de organização social, que poderiam se transformar em acordos, alianças, redes, cooperativas, coletivos e que implicavam participação, governança, incidência e, acima de tudo, colaboração e cooperação regional.

Tudo isso em um contexto não propício à mobilidade devido ao alto custo dos deslocamentos, às distâncias do continente, à falta de atores-chave necessários na cadeia de valor, tais como produtores, gestores e mediadores, à ausência de rotas de conexão eficientes, de informação organizada, de ferramentas específicas e ao desenvolvimento ainda incipiente das políticas de cooperação, obrigando artistas e gestores a pensar em outros modos e dispositivos possíveis de encontro e criação. E, ainda assim, nos movemos e nos mobilizamos.

Propusemo-nos a repensar o sentido e as lógicas da mobilidade, compreendendo as condições políticas e sociais que determinaram a história (a visível e a invisível) e entendendo como essa narrativa estava definindo e permeando as formas de criação, produção, distribuição e acesso.

Isso representou para a dança e a criação um deslocamento muito importante, que não por acaso veio acompanhado da abertura de espaços universitários, da construção de políticas públicas, do reconhecimento dos direitos trabalhistas, do acesso, da desconcentração e da visibilidade de sua produção simbólica, negociando as condições de existência do setor em termos sociais, econômicos e políticos.

Toda essa geração trabalhou ativamente por duas décadas ininterruptas e, graças ao trabalho que gerou em termos de processos, resultados e vínculos consistentes, a pandemia e as fissuras que começaram a aparecer no fim da segunda década foram atenuadas, salvando situações críticas até hoje, apesar das perdas ameaçadoras e imensuráveis que o setor cultural sofreu e continua sofrendo. E foi esse tipo de concepção de mobilidade que desempenhou papel fundamental nesse processo, mostrando até hoje do que falamos quando falamos de mobilidade.

DIÁLOGO POLÍTICO INTERCULTURAL

Na América do Sul, foram os movimentos setoriais organizados que construíram as principais políticas públicas de mobilidade que temos hoje, como é o caso da Iberescena e da Plataforma Ibero-Americana de Dança (PID). Embora, em determinado momento, as iniciativas tenham se formalizado quando foram levadas à mesa dos chefes de Estado e dos ministros da Cultura (em 2006 e 2018, respectivamente), a primeira partiu do setor teatral e a segunda, do setor da dança, quando perceberam que já era hora de haver um equivalente governamental para o que já acontecia no âmbito setorial.

Essa forma de transformar processos de organização social em processos de desenvolvimento institucional torna a cultura um cenário interessante para compreender como é possível trabalhar a construção de lógicas participativas, incidentes e situadas na criação de políticas públicas e institucionalidade, e que, além disso, estas sejam capazes de colaborar entre si.

E é fundamental, nesse sentido, que as organizações civis acompanhem e interajam com essas instituições, pois as representações institucionais e os interesses que elas representam mudam periodicamente graças ao exercício saudável da democracia, ao contrário das representações dos movimentos setoriais, que contam com líderes comprometidos por muito mais tempo — geralmente décadas —, com base em um compromisso ativista. A colaboração entre ambas as lógicas é um fator que preserva o equilíbrio necessário para gerar políticas de Estado sustentáveis e interconectadas.

Mas não se trata apenas de construção, mas também de evolução, porque, para que essas ações se mantenham vivas, mesmo navegando pela engenharia e pelas dificuldades do aparato estatal, é necessário manter um monitoramento e uma avaliação dos programas, além de um acompanhamento daqueles que estão mediando os espaços. E, por outro lado, revisar profunda e continuamente o comportamento do grupo que coopera, para que não resulte apenas na soma de suas partes, mas em uma força inteligente de sinergias, intercâmbios equitativos e desenvolvimento de uma visão sistêmica para um futuro comum.

A Iberescena vem realizando editais para pesquisa e coprodução, além de projetos especiais como o Iberescena Lab, que busca repensar a mobilidade. Recentemente, publicou um estudo intitulado "O futuro da mobilidade das artes cênicas na Ibero-América",



Os intercâmbios Sul-Sul para fora, mas também dentro do continente, implicam grandes desafios, pois essa mobilidade, em alguns casos, também se insere em trajetórias migratórias, cercadas por circunstâncias de urgência, clandestinidade e busca de oportunidades.

disponível para o público no site oficial do programa e indispensável para qualquer agente que deseje compreender o tema e o contexto.

A Plataforma Ibero-Americana de Dança desenvolverá, por sua vez, nos próximos anos, quatro iniciativas que também vão nessa direção: a criação de um Observatório Ibero-Americano de Dança, que conectaria e tornaria visíveis informações-chave para a mobilidade; a distribuição de bolsas de formação para agentes públicos e privados no âmbito da cooperação; o lançamento do Prêmio Ibero-Americano de Dança, que busca destacar o trabalho de projetos colaborativos da região, bem como valorizar as metodologias e os conhecimentos aplicados; o desenvolvimento de redes, como, por exemplo, com o Visiting Artist e a Rede de Festivais de Dança da Europa, por meio do intercâmbio de residências e processos de criação em ambas as direções.

Vale mencionar também duas organizações que atuam na cooperação em outros campos além da cultura, mas que vêm colaborando e apoiando iniciativas de dança em sinergia com as duas instituições

acima mencionadas, como a Organização dos Estados Ibero-Americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura (OEI), que é um organismo internacional de caráter intergovernamental para a cooperação entre os países ibero-americanos, e a Secretaria-Geral Ibero-Americana (SEGIB), que é um organismo internacional de apoio aos 22 países que compõem a comunidade ibero-americana.

Outros atores de cooperação na região são as instituições europeias que atuam há muito tempo no território e que, felizmente, desde 2000 até hoje vêm transformando gradualmente a forma de se relacionar, tanto com o contexto quanto com os atores, em um cenário um pouco mais horizontal de diálogo e orientação do intercâmbio. Alguns exemplos que vale a pena mencionar, cujas ações tiveram um impacto positivo no cenário das artes cênicas e na forma de trabalhar com a cooperação, são a Rede de Centros Culturais da Espanha, em parceria com a Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento (AECID), e a Acción Cultural Española (AC/E), com seu programa de residentes e visitantes.

Também a Pro Helvetia, que representa a Confederação Suíça, incluiu em seus escritórios regionais atores do próprio território para mediar a cooperação com bons resultados e realizou ações benéficas em termos de sistematização e visibilidade da região, como a pesquisa e publicação do Guia de residências da América do Sul, onde são mapeados espaços, instituições e programas de residência em centros urbanos e rurais, incluindo entrevistas e dicas práticas.

Outros programas dignos de destaque vieram do Instituto Goethe, como o ARTEscénicas + digitalidade (programa regional que inclui Chile, Bolívia, Uruguai, Brasil e Colômbia e que financia residências e mentorias para projetos que combinam corpo e tecnologia); o Cultura Circular, o programa do British Council que conecta festivais presenciais, digitais e híbridos da América Latina e do Caribe; o Instituto Francês, por meio da Antena Regional ou do Fundo Enlace, Orillas Nuevas, promovendo tanto a formação quanto a internacionalização.

Resta explorar a cooperação com a Ásia, que, embora existam várias iniciativas, ainda não é trabalhada com a continuidade e a relevância que mereceria, e, é claro, a grande dívida histórica dos intercâmbios Sul-Sul, que surgem como uma resposta vital, necessária e urgente, propondo repensar as formas de se relacionar, produzir e colaborar entre pares e contextos do Sul, em consonância com as demandas que também se levantam a partir dos movimentos sociais, políticos e ambientais.

Nesse sentido, a dança, entendida como um campo propício para a construção do diálogo intercultural, vem concentrando esforços sobretudo no continente africano, constituindo uma agenda de trabalho com desafios imensos, mas indispensáveis, pela frente, sem no entanto ter conseguido avanços significativos na matéria. E é que são necessárias duas coisas básicas para se poder pensar o restante: a construção de políticas públicas impulsionadas pelo setor que favoreçam esse tipo específico de cooperação Sul-Sul de forma sustentada, e a criação de fundos, programas e ferramentas de fomento nessa direção.

Entende-se que é inadiável a assinatura de acordos regionais e alianças público-privadas para desenvolver iniciativas entre países

No âmbito do Encontro Lenguajes del Sur, realizado em Bogotá, em 2024, tivemos a oportunidade, com um grupo numeroso de diversos agentes da América do Sul e da África, de analisar e elaborar um roteiro que, posteriormente, continuou recebendo contribuições em outros processos e que, basicamente, propõe como ações a elaboração de estudos críticos de contextos e a sistematização e o intercâmbio de informações, conhecimentos e metodologias aplicadas. O texto propõe também o desenvolvimento de programas de formação e profissionalização na produção, gestão e cooperação cultural, tanto para agentes privados quanto públicos, e recomenda o fomento e a sustentabilidade dos espaços-chave de convergência de agentes e obras (encontros, residências, festivais, congressos, fóruns, redes etc.).

Nesse tipo de intercâmbio, entende-se que é inadiável a assinatura de acordos regionais e alianças público-privadas para desenvolver iniciativas entre países, bem como a elaboração de marcos legais que facilitem a concessão de vistos e a circulação de pessoas e obras, respectivamente. Em termos de desenvolvimento de redes, é necessária uma colaboração digital capaz de sustentar espaços inclusivos e permanentes de diálogo, colaboração, visibilidade e reconhecimento dos atores, essenciais para gerar confiança e projetos de longo prazo.

Os intercâmbios Sul-Sul para fora, mas também dentro do continente, implicam grandes desafios, pois essa mobilidade, em alguns casos, também se insere em trajetórias migratórias, cercadas por circunstâncias de urgência, clandestinidade e busca de oportunidades. Os deslocamentos de artistas respondem não apenas a interesses

criativos, mas a necessidades econômicas e laborais. Essa dimensão introduz elementos de precariedade, incerteza, falta de garantias e dependência de oportunidades externas. E, às vezes, assim como os migrantes, muitas obras encontram maior reconhecimento fora de seus contextos de origem, o que reforça a necessidade de mobilidade para sua sobrevivência.

Essas ações Sul-Sul surgem em um momento particular da história e só fazem sentido se forem capazes de colidir com as inquietudes, demandas e projeções de novos desafios e tecnologias para ser, estar e compartilhar. E se forem capazes de imaginar, que é o grande poder que a arte possui. Significa a necessidade de compreender onde habita hoje a força do desejo, aquela que, uma vez socializada e coletivizada, transformada em força do comum, é capaz de mover tudo e cada parte. É insistir em dançar e dançar juntas, uma e outra vez, para poder viver.

CAMINHAR, CONHECER, CRIAR

Volto à Bolívia, como no início deste texto, para revisitar o que vivi e aprendi, e lembro-me de Silvia Rivera Cusicanqui mencionar três elementos de uma prática vital, que considero útil para pensarmos a mobilidade a partir do Sul e a partir do corpo, e que se resume assim: caminhar, conhecer, criar.

Caminhar, não apenas como ação de deslocamento, mas como ato político e epistemológico, para perceber, compreender e reconhecer o território, com o pensamento no corpo. Ao caminhar, o corpo se torna uma antena, e nossos passos ativam a memória que conforma o mapa.

Conhecer, como um saber situado que surge da escuta e da observação, estabelecendo uma relação ética com o contexto a partir do diálogo e do afeto, olhando para o invisível e percebendo o apagado.

Criar, como tradução do conhecimento, para produzir novas realidades e estéticas, ou formas de vida e de resistência, por meio de narrativas próprias e integrando o passado em um presente ativo.

Se buscarmos repensar o sentido e as lógicas da mobilidade em momentos de crise, esse olhar contém várias chaves possíveis e, especificamente para a dança, ainda mais. Podemos falar de um corpo pensante em contato com o percurso, que não apenas atravessa o trajeto, mas também o habita, assim como habita o tempo, que se mistura e já não é o mesmo. Mais do que ir, trata-se de estar no trajeto.

A partir daí, talvez possamos propor um olhar desobediente à história dada e nos propor a escutar o que resiste, o que está vivo nas imagens e nos sons, nos imaginários e nas danças, na arte e no artesanato. Reler para poder contar, algo que quem se move de um lugar para outro com o intuito de traduzir ou de transportar deve compreender.

Enunciaríamos, assim, a criação como uma forma de habitar o corpo e produzir algo que não seja uma mercadoria, mas um vínculo, assumindo o conflito daquilo que se mistura. Seria um ato coletivo, de recuperação, de cura, de ser sem querer ser outros e de compartilhar o que somos. Talvez dessa forma possamos ensaiar uma mobilidade que, traduzida em internacionalização, resulte mais equitativa, respeitosa e digna, reorientando as relações e o valor daquilo que movemos.

Volto a La Paz, agora apenas com a mobilidade do meu pensamento, e vejo na imagem de Silvia Rivera Cusicanqui, marchando entre os camponeses indígenas e filmando, uma mulher ligada a um devir vital de lutas emancipadoras.

Volto à ideia do tempo que se desenrola em espiral e escolho trazer do passado, que está diante de mim, a imagem do caminho e do caminhante. A ideia da marcha como movimento constitutivo da transformação. Penso na mobilização e na migração. Na mobilidade dos corpos e na celebração dos encontros. Também no conflito. Penso nas fronteiras e nos muros, nas fissuras e nas misturas.

Percebo que o futuro pesa nas nossas costas, e que o carregamos, como ela diz, porque nos preocupa. Penso no presente e entendo o movimento como o pulso intrínseco da existência. Junto com o tempo e o espaço, o movimento. E então a dança. Sempre a dança.



Mapas abertos, portas fechadas e **a urgência de reimaginar circulações**

Quito Tembé



Falar de mobilidade cultural hoje é, inevitavelmente, falar de um sistema profundamente desigual. Nunca houve tantos discursos sobre circulação, intercâmbio e internacionalização e, ao mesmo tempo, nunca foi tão evidente que essa mobilidade continua a ser condicionada por fronteiras invisíveis, barreiras econômicas e estruturas herdadas de uma geopolítica desigual.

A mobilidade cultural é frequentemente apresentada como um valor universal. Surge nos programas institucionais, nas políticas públicas, nos *open calls* internacionais, como um motor de troca, de criação e de desenvolvimento. No entanto, quando observamos as condições concretas de circulação, percebemos que a mobilidade não é um direito partilhado de forma equitativa. É, antes, um privilégio.

Este texto nasce de uma experiência prática, construída ao longo de anos de trabalho entre festivais, processos curatoriais, encontros internacionais e redes culturais. Não é uma reflexão abstrata. É uma leitura situada, marcada por frustrações recorrentes, por obstáculos concretos e pela necessidade urgente de repensar o modo como a mobilidade cultural é estruturada globalmente.

DESCENTRALIZAR A MOBILIDADE: UMA NECESSIDADE URGENTE

Perante esse cenário, torna-se essencial repensar o centro da mobilidade cultural. Durante décadas, a Europa consolidou-se como principal eixo de circulação, validação e financiamento das artes contemporâneas. Não funciona apenas como destino, funciona também como filtro, definindo o que circula, quem circula e em que condições. Esse modelo produziu uma geografia desigual da cultura, em que a legitimidade continua, muitas vezes, a ser atribuída a partir de fora.

Hoje, torna-se urgente ampliar esse mapa. Criar outras rotas de circulação que não dependam exclusivamente desse eixo histórico, fortalecer relações horizontais entre territórios e construir infraestruturas que permitam encontros diretos entre artistas, instituições e públicos de diferentes regiões. Trata-se de imaginar uma mobilidade que não esteja constantemente mediada por centros de poder, mas que possa nascer de múltiplos pontos, com autonomia e continuidade.

Descentralizar a mobilidade não significa excluir a Europa nem negar a importância das suas redes e instituições. Significa, antes, deslocar o olhar e redistribuir o poder. Significa reconhecer que

existem outras centralidades possíveis e necessárias e que a circulação cultural deve ser pensada como um sistema policêntrico, no qual diferentes geografias possam produzir, acolher e difundir conhecimento em condições mais equilibradas.

Mais do que uma estratégia logística, a descentralização da mobilidade é um gesto político. É afirmar que a circulação não pode continuar a reproduzir hierarquias históricas. Deve, pelo contrário, contribuir para a construção de um espaço cultural mais justo, onde múltiplas vozes, trajetórias e contextos possam coexistir e dialogar sem dependência estrutural.

VISTOS: BUROCRACIA, CUSTO E DESIGUALDADE

Um dos elementos mais evidentes dessa desigualdade está nos regimes de vistos. A mobilidade cultural continua profundamente condicionada por sistemas administrativos que não reconhecem a circulação artística como prioridade.

Os custos associados aos vistos são, por si só, um obstáculo significativo. Para muitos artistas, sobretudo aqueles que trabalham em contextos precários, o simples ato de solicitar um visto implica um investimento financeiro elevado, sem qualquer garantia de aprovação.

O caso do Brasil é particularmente ilustrativo. Para um artista solicitar um visto, é frequentemente exigido o pagamento de cerca de 100 dólares, além da apresentação de documentos como extratos bancários dos últimos três meses. Esse requisito não é apenas burocrático. É um mecanismo de exclusão que pressupõe estabilidade financeira em um setor onde essa estabilidade raramente existe.

Mais do que isso, a exigência de deixar documentação pessoal nas embaixadas coloca o artista numa posição de exposição constante, como se tivesse de provar repetidamente a legitimidade de sua prática profissional.

QUANDO A MOBILIDADE FALHA

Para além das estruturas, existem episódios concretos que tornam visível a violência silenciosa desses sistemas. Um caso particularmente marcante foi o do coreógrafo e curador nigeriano Qudus Onikeku, convidado para participar do KINANI, edição 2021, em Maputo.

Qudus possuía todos os requisitos necessários para entrar em Moçambique: convite institucional formal, reconhecimento profissional e visto válido para o país de destino. No entanto, foi impedido de embarcar porque o voo incluía uma escala na África do Sul. Apesar de não ter qualquer intenção de entrar no território sul-africano, foi-lhe exigido um "visto de trânsito" que não conseguiu obter a tempo.

Esse episódio não é apenas um detalhe logístico. É revelador de uma estrutura mais ampla. Um artista africano, convidado para trabalhar na África, impedido de circular dentro do seu próprio continente por uma exigência administrativa que não considera a natureza de seu deslocamento.

O impacto foi imediato: uma colaboração fragilizada, um encontro que não se concretizou. Mas o impacto simbólico é ainda mais profundo. Mostra como a mobilidade continua a ser controlada por sistemas que não reconhecem a cultura como razão suficiente para circular.

Mais do que uma estratégia logística, a descentralização da mobilidade é um gesto político. É afirmar que a circulação não pode continuar a reproduzir hierarquias históricas.

O PESO DAS EXIGÊNCIAS FINANCEIRAS INSTITUCIONAIS

Para além dos vistos, existem outras formas de bloqueio menos visíveis, mas igualmente eficazes. Algumas entidades, incluindo instituições europeias de caráter estatal, exigem que os bilhetes de viagem sejam financiados antecipadamente pelas próprias companhias, antes de qualquer reembolso.

À primeira vista, essa prática pode parecer apenas uma questão administrativa. Mas, na realidade, transforma-se em um dos principais obstáculos à mobilidade.

Esse modelo parte do princípio de que existe uma capacidade financeira prévia que muitas estruturas culturais simplesmente não têm. Para grande parte das companhias africanas, sobretudo as que trabalham de forma independente ou com financiamento irregular, avançar com



pagamentos antecipados não é uma questão de organização. É uma impossibilidade concreta.

A situação torna-se ainda mais difícil quando falamos de companhias com vários elementos. O custo acumulado de passagens internacionais pode atingir valores muito elevados, tornando irrealista qualquer expectativa de pré-financiamento. Nesses casos, a exigência institucional não apenas ignora as realidades econômicas do setor, como contribui diretamente para a exclusão.

Cria-se assim um filtro invisível, mas extremamente eficaz. Não há uma recusa explícita, mas há uma barreira estrutural que limita o acesso. Participa quem já tem capital. Fica de fora quem, apesar da qualidade e da relevância do seu trabalho, não consegue responder a requisitos financeiros desajustados.

A mobilidade deixa, assim, de ser um espaço aberto de circulação e transforma-se num circuito restrito. Mais do que uma questão logística, trata-se de uma questão de equidade. Enquanto essas práticas não forem repensadas, a mobilidade cultural continuará a reproduzir desigualdades, em vez de as contrariar.



A circulação internacional passa a depender da validação por intermediários externos, o que limita a autonomia dos artistas e das estruturas culturais locais.

AGÊNCIAS, MEDIAÇÃO E DEPENDÊNCIA ESTRUTURAL

Outro fenômeno cada vez mais evidente no ecossistema cultural global é a quase obrigatoriedade de recorrer a agências europeias para garantir circulação internacional. Para muitos artistas africanos, essa não é realmente uma escolha estratégica. É, muitas vezes, uma imposição do sistema.

Na ausência de estruturas locais com igual capacidade de financiamento, redes ou legitimidade internacional reconhecida, muitos acabam por integrar modelos de gestão externa como única via de acesso a circuitos de difusão.

Esse modelo levanta questões profundas. Por um lado, é inegável que essas agências desempenham um papel facilitador, abrindo portas, criando oportunidades e assegurando visibilidade em contextos em que o acesso direto seria difícil. Por outro, essa mediação não é neutra. Ela molda o modo como os artistas são apresentados, enquadrados e posicionados, muitas vezes adaptando as suas narrativas a expectativas externas. O acesso vem, assim, frequentemente acompanhado de um processo de tradução que pode diluir contextos locais em favor de uma legibilidade global.

Mais preocupante ainda é o fato de esse sistema reforçar uma dependência estrutural. A circulação internacional passa a depender da validação por intermediários externos, o que limita a autonomia dos artistas e das estruturas culturais locais. A capacidade de decidir quando, onde e como circular deixa de estar inteiramente nas mãos dos próprios criadores e passa a ser mediada por agendas e prioridades que nem sempre coincidem com as realidades locais.

É particularmente revelador o surgimento de agências que se posicionam como especialistas em arte africana e se apresentam sob a designação "África", promovendo artistas africanos a partir de uma lógica externa. Essa dinâmica levanta uma questão fundamental: por que razão as estruturas locais não são reconhecidas como capazes de desempenhar esse mesmo papel? A resposta não está numa falta de competência. Está numa desigualdade histórica de acesso a recursos, redes e reconhecimento.

Ao mesmo tempo, torna-se evidente a necessidade de fortalecer e multiplicar as poucas estruturas africanas que já conseguiram afirmar-se no panorama internacional. Essas experiências mostram que

é possível construir modelos enraizados nos contextos locais e, ainda assim, com alcance global. No entanto, permanecem isoladas e insuficientes face à dimensão do continente.

FRAGMENTAÇÃO E SOBRECARGA NA MOBILIDADE INTRACONTINENTAL

Importa sublinhar que descentralizar não significa excluir a Europa nem romper com as suas redes e instituições. Significa, antes, ampliar o mapa e redistribuir o centro de gravidade.

A mobilidade dentro da África revela um dos maiores paradoxos do sistema global. Para organizar um tour entre diferentes países africanos, é necessário lidar com uma multiplicidade de vistos, cada um com requisitos próprios, custos elevados e tempos de espera imprevisíveis. A isso somam-se ligações aéreas pouco diretas, escalas obrigatórias fora do continente e uma ausência de coordenação regional que agrava ainda mais o processo.

Cada deslocação implica um novo processo. Cada fronteira representa uma nova negociação. Este cenário torna a circulação extremamente pesada, tanto do ponto de vista financeiro como do logístico, exigindo uma capacidade de planeamento e resistência que muitas estruturas não conseguem sustentar ao longo do tempo.

Em contraste, um único visto europeu permite circular por vários países com relativa fluidez e previsibilidade. Essa diferença estrutural evidencia níveis distintos de integração e revela como a mobilidade continua a ser organizada de forma desigual, beneficiando certos territórios em detrimento de outros.

A fragmentação territorial transforma-se numa fragmentação da circulação. E isso limita profundamente o desenvolvimento de redes culturais, reduzindo oportunidades de colaboração, continuidade e crescimento sustentável entre artistas e instituições do continente.

DESCENTRALIZAR A MOBILIDADE: UMA NECESSIDADE URGENTE

Perante essas limitações, torna-se fundamental repensar o centro da mobilidade cultural. Durante décadas, a Europa ocupou um lugar dominante nos circuitos de circulação, financiamento e validação, funcionando não apenas como destino privilegiado, mas como principal mediador das trajetórias artísticas internacionais. Esse modelo consolidou uma geografia cultural em que o reconhecimento, os recursos e a visibilidade continuam, em grande medida, a ser atribuídos a partir de um único eixo.

Hoje, torna-se necessário imaginar outras possibilidades. Criar ligações diretas entre diferentes regiões, sem depender sistematicamente de triangulações com centros tradicionais de poder. Fortalecer relações horizontais entre artistas, instituições e festivais, permitindo que a circulação se construa a partir de afinidades, contextos e interesses partilhados, e não apenas de oportunidades mediadas externamente.

Descentralizar a mobilidade implica também investir em infraestrutura, redes e políticas que tornem essas ligações viáveis e sustentáveis. Não se trata apenas de facilitar deslocamentos pontuais, mas de construir ecossistemas em que a circulação possa acontecer de forma contínua, previsível e acessível. Implica reconhecer que a mobilidade não é um luxo, mas uma condição essencial para o desenvolvimento artístico e para a produção de conhecimento.

Importa sublinhar que descentralizar não significa excluir a Europa nem romper com as suas redes e instituições. Significa, antes, ampliar o mapa e redistribuir o centro de gravidade. Significa permitir que outras rotas existam, que outros encontros aconteçam sem mediação constante e que diferentes geografias possam afirmar-se como espaços de produção, circulação e validação.

Mais do que uma reorganização logística, trata-se de uma mudança de paradigma. Descentralizar a mobilidade é questionar hierarquias históricas e abrir caminho para um sistema mais equilibrado, em que a circulação cultural não esteja condicionada por um único centro, mas possa emergir de múltiplos pontos, com autonomia e legitimidade própria.

IMAGINAR NOVAS GEOGRAFIAS CULTURAIS

Reimaginar a mobilidade implica criar novas geografias culturais. Não se trata apenas de multiplicar deslocamentos, mas de redesenhar os mapas de circulação. Conectar cidades africanas entre si, de forma mais direta, e estabelecer pontes com a América Latina, a Ásia e outros contextos que partilham desafios semelhantes. Trata-se de construir circuitos que não dependam exclusivamente dos centros tradicionais, mas que possam emergir de afinidades políticas, culturais e históricas.

Essas novas geografias não são apenas físicas, são também políticas. Representam a possibilidade de afirmar outras centralidades, deslocar o eixo de produção e validação do conhecimento e construir narrativas menos mediadas por olhares externos. Ao criar essas ligações, não se está apenas a facilitar a circulação de artistas, está-se também a fortalecer ecossistemas culturais capazes de dialogar em condições mais equilibradas.

Nesse contexto, a mobilidade deixa de ser apenas um movimento entre pontos geográficos e passa a ser um instrumento de construção de autonomia. Uma forma de afirmar que a produção cultural não precisa ser legitimada a partir de um único centro, mas pode emergir de múltiplos lugares, com legitimidade própria.

Criar essas geografias implica investimento financeiro, sem dúvida, mas exige também uma mudança de mentalidade. Implica abandonar a ideia de que a circulação deve seguir sempre os mesmos percursos e reconhecer que existem outras rotas possíveis, outras formas de construir presença no mundo.



Acima de tudo, implica reconhecer que a cultura não é apenas um setor simbólico, mas um espaço estratégico de produção de conhecimento e afirmação política. Investir na criação dessas novas geografias culturais é investir na capacidade de diferentes regiões se pensarem a si próprias, em diálogo, mas sem dependência.

MOBILIDADE COMO DIREITO E NÃO PRIVILÉGIO

No centro dessa discussão está uma questão fundamental: a mobilidade cultural deve ser um direito. Um direito que permita aos artistas circular, criar, colaborar e existir em diferentes contextos, sem que a sua origem geográfica determine os limites do seu percurso.

Enquanto a mobilidade continuar a ser tratada como privilégio, continuará a reproduzir desigualdades. Continuará a excluir aqueles que não têm recursos, acesso ou mediação institucional, silenciando vozes e restringindo a diversidade de narrativas no espaço global.

Transformar a mobilidade em direito implica repensar políticas, estruturas e práticas. Implica criar condições reais para que todos possam circular, garantindo equidade, acessibilidade e o reconhecimento da cultura como campo essencial de produção de conhecimento e de liberdade.

CONCLUSÃO: MOBILIDADE COMO PRÁTICA DE LIBERDADE

A mobilidade cultural continua a ser um dos maiores desafios do nosso tempo. Não apenas pela dificuldade de deslocamento, mas pelo que essa dificuldade revela sobre o funcionamento do mundo.

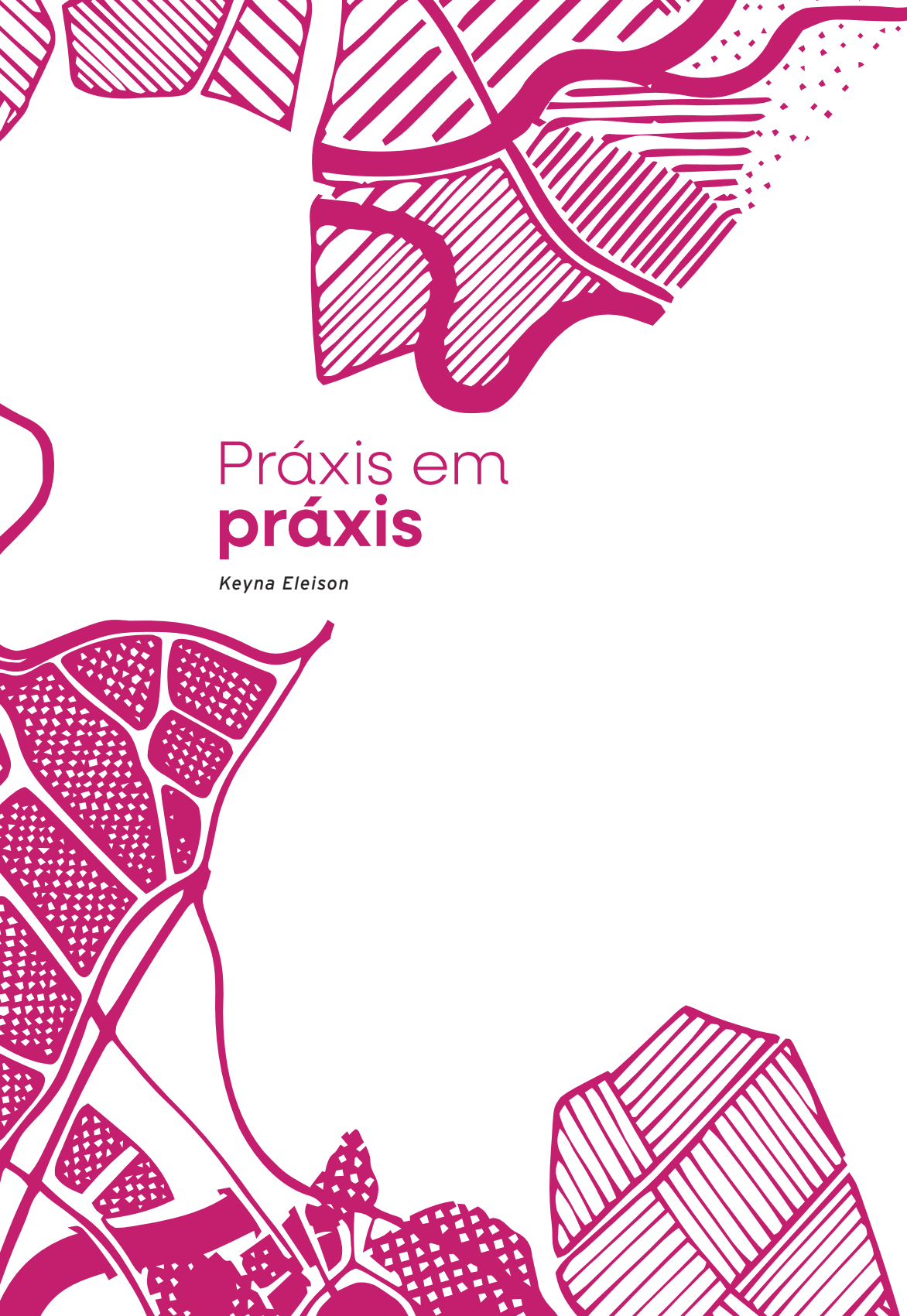
Garantir mobilidade é garantir a circulação de ideias, de corpos e de narrativas. É permitir que diferentes vozes se encontrem, dialoguem e se transformem.

Enquanto a mobilidade continuar a ser condicionada por barreiras desiguais, continuará a produzir exclusão. E enquanto isso acontecer, a promessa de um mundo culturalmente interligado permanecerá incompleta.

Repensar a mobilidade é, no fundo, repensar o direito de existir em movimento.

Práxis em **práxis**

Keyna Eleison



Diante de tudo, mover-se.

Dar início a um texto tem sempre a complexidade da construção de um passado, e aqui, conjuntamente, da construção de uma práxis. Por isso, me colocar diante de tudo em movimento: para que o pensamento não se esgote ensimesmado. Que meu pensamento possa deslizar pelas teclas (que já foram penas, que já foram músicas)... e discorro sobre MOBILIDADE.

Mobilidade é algo que depende de um conjunto de fatores e acordos para se estabelecer como algo existente. Existem os fatores práticos de como a mobilidade é possível: quais os recursos físicos para que ela ocorra. E também existem, de igual importância, os recursos subjetivos e de construção social necessários para que a mobilidade possa existir e ser exercida por um ou outro grupo de pessoas e/ou elementos. A mobilidade, portanto, escapa à ideia de movimento como simples deslocamento entre pontos. Mover-se é sair de um lugar e chegar a outro — e, assim, alterar o ponto de vista a partir do qual o mundo se organiza para si e consigo. Nesse sentido é geográfica, e também epistemológica, sensível e política. Reorganiza a forma como vemos, lembramos e produzimos memória. Pensar em mobilidade exige deslocar o próprio entendimento e, assim, deslocar a ação e como atuar/pensar. Se aplica na circulação de pessoas, obras ou saberes, na produção de relações — e na produção de memória a partir dessas relações.

Fatores práticos dessa mobilidade, muitas vezes tratados como meros instrumentos, são estruturas determinantes que delimitam quem pode mover-se, como e até onde. Infraestruturas de transporte — estradas, portos, aeroportos, hidrovias — não são neutras: desenham mapas de acesso e exclusão, organizam fluxos e interrompem outros, instaurando geografias de possibilidade que se alinham a interesses históricos, econômicos e estruturais.

As rotas poderiam emergir como linhas espontâneas traçadas pelo desejo livre de deslocamento, e assim a ideia de autonomia não seria apenas uma teoria, mas uma possibilidade a ser alcançada e imaginada. Mas rotas são como desenhos previamente inscritos por estruturas e acordos que decidem sobre o que deve ou não ser conectado. Elas obedecem a lógicas que antecedem o sujeito: econômicas, militares, administrativas — forças que organizam o território e, ao fazê-lo, determinam os caminhos possíveis e aqueles que se tornam impensáveis. Cada rota é uma pedagogia, ensinando por onde se pode ir, o que merece ser alcançado e o que deve permanecer distante. O desejo de deslocamento é moldado por possibilidades dadas, internalizado como

escolha aquilo que já foi previamente estruturado como opção. Assim, o próprio desejo de relação — e, por consequência, de memória — é também um acordo aprendido: lembramos mais facilmente aquilo que conseguimos acessar e acessamos aquilo que fomos autorizados a percorrer. As rotas instituem proximidades e distâncias espaciais, afetivas e epistemológicas, configurando redes de memória que se constroem tanto pelo encontro quanto pela ausência. Aquilo que não entra na rota tende a não se tornar memória compartilhada, permanecendo como silêncio ou apagamento. Dessa forma, ao seguir caminhos já traçados, nos movemos no espaço, mas reiteramos estruturas que organizam o que pode ser lembrado, reforçando que toda mobilidade carrega consigo uma política de memória previamente desenhada.

O tempo do deslocamento se instala antes do momento da partida, no intervalo impreciso em que o desejo de mover-se se forma e passa a habitar o corpo como possibilidade — e, simultaneamente, como risco. Há um tempo de sonhar o deslocamento que é também o tempo de se sonhar como aquela que se desloca: um tempo espesso, carregado de projeções, expectativas e vigilâncias. Sonhar-se em trânsito é abrir uma fresta de invenção de si, em que outras geografias e outras narrativas se tornam possíveis; mas é também inscrever-se em um campo de forças que reconhece, captura e regula esse desejo. Para alguns corpos, esse tempo é cultivado como promessa; para outros, ele é atravessado por ameaças, suspeitas e interdições. Há, portanto, uma ambiguidade fundamental: é precioso porque inaugura mundos antes mesmo que eles se materializem, porque desloca o pensamento e reconfigura o horizonte do possível; e é perigoso porque expõe, antecipa julgamentos e ativa dispositivos de controle que operam ainda no plano do imaginário. Nesse sentido, o tempo de deslocamento é um território em si — um entre-lugar onde se negocia o ir e o chegar, e a própria legitimidade de desejar mover-se. É nesse tempo que se produzem as primeiras memórias do movimento, antes mesmo que o corpo atravesse qualquer fronteira, revelando que deslocar-se é também atravessar regimes de espaço-tempo que autorizam ou interditam o sonho de partir.

A disponibilidade de recursos financeiros, a existência ou ausência de políticas públicas, a regulação de fronteiras, a emissão de vistos, os regimes de circulação de bens culturais e os custos logísticos operam como dispositivos concretos que materializam ou impedem o deslocamento. Mas há também uma dimensão prática que se inscreve no corpo: o tempo disponível para mover-se, a segurança para atravessar determinados territórios, a legibilidade social desse corpo em trânsito

— quem é autorizado a circular sem suspeita, quem é constantemente interpelado, barrado ou vigiado. Nesse campo, mobilidade é também uma tecnologia de poder que se exerce por meio de permissões e restrições cotidianas, muitas vezes invisibilizadas. Assim, os fatores práticos são condições técnicas e operadores políticos que configuram a experiência do movimento, determinando não só os trajetos possíveis, mas as narrativas que se constroem a partir deles e, consequentemente, quais memórias se tornam possíveis de existir.

Diante disso, torna-se incontornável compreender que esses fatores — práticos e subjetivos — operam em profunda imbricação, constituindo um mesmo campo de forças onde a mobilidade se realiza ou se interrompe. Os recursos físicos não existem sem as narrativas que os legitimam, assim como os recursos simbólicos não se sustentam sem a materialidade que os viabiliza. Há, portanto, uma coreografia entre infraestrutura e imaginação social, entre aquilo que se constrói como caminho e aquilo que se reconhece como direito de percorrê-lo. Nesse entrelaçamento, a mobilidade deixa de ser uma capacidade universal para revelar-se como uma prática distribuída de forma desigual, atravessada por marcadores históricos, raciais, de gênero, econômicos e políticos que determinam quem pode mover-se com fluidez e quem encontra fricção a cada tentativa de deslocamento. Assim, exercer a mobilidade é também exercer uma posição no mundo, uma autorização — explícita ou implícita — que se apoia tanto no concreto quanto no simbólico. Ao final, pensar esses fatores em conjunto é reconhecer que toda mobilidade é produzida: não apenas como possibilidade técnica, mas como construção social que define, ao mesmo tempo, trajetórias, pertencimentos e os limites do imaginável.

Mobilidade é o mundo que permite o caminho;
Mover-se é o gesto de atravessá-lo —
e entre ambos habita a distância entre poder ir e,
de fato,
partir.

É muito importante perceber que a mobilidade não é o mesmo que se mover, tampouco se deslocar. Mais uma vez: mobilidade é acordo. Ela desloca o eixo da experiência e, ao fazê-lo, transforma aquilo que se torna visível, aquilo que ganha permanência e aquilo que se inscreve como possibilidade de existência. E assim, na complexidade da mobilidade está o deslocamento, pertencente mas não intrínseco a ela.

Ao nos movermos, configuramos o que pode ser lembrado. A mobilidade não acontece depois da memória; ela é uma das suas condições

A memória se afirma como prática viva, continuamente reconfigurada pelos caminhos que se percorrem, pelos encontros que se permitem e pelas distâncias que se impõem. Assim, mover-se é participar ativamente da arquitetura do lembrável.

de possibilidade: memória, deslocamentos, pontos de vista e a construção de mundos.

Nesse entrelaçamento, cada gesto de atravessamento reorganiza o espaço, a espessura do tempo que carregamos e a complexidade que produzimos, instaurando regimes de visibilidade e de esquecimento que operam de forma desigual. Há memórias que só se tornam possíveis porque certos corpos puderam circular, tocar, registrar, narrar; e há outras que permanecem à margem porque o acesso foi negado, interrompido ou violentamente regulado. O deslocamento, portanto, transporta experiências — seleciona, hierarquiza e inscreve aquilo que será partilhado como história e aquilo que será silenciado como ausência. Ao alterar o ponto de vista, altera-se também a escala do mundo: o que era central pode tornar-se periférico, o que era invisível pode emergir como estrutural. Nesse processo, a memória se afirma como prática viva, continuamente reconfigurada pelos caminhos que se percorrem, pelos encontros que se permitem e pelas distâncias que se impõem. Assim, mover-se é participar ativamente da arquitetura do lembrável, tensionando seus limites e abrindo fissuras por onde outros mundos — e outras memórias — possam existir.

Assim também se tensiona a ideia de arquivamento e estabilidade, do que está registrado como certo e pétreo.

Pensar mobilidade, cultura e curadoria exige um primeiro gesto de deslocamento do próprio entendimento do que está em jogo. A mobilidade se inscreve na circulação de pessoas, de obras, de saberes, mas se afirma, com ainda mais força, na produção de relações — e sobretudo na produção de memória a partir dessas relações. A mobilidade se apresenta, assim, como uma condição ativa da memória, uma força que reorganiza continuamente o campo do que pode ser lembrado, compartilhado e transmitido. Ao nos movermos, reconfiguramos o que pode ser lembrado, deslocamos os marcos de referência e abrimos espaço para outras narrativas emergirem, para outras experiências se tornarem legíveis, para outros mundos se tornarem

possíveis. Outros estes que são estão na dinâmica da novidade ou na fome consumista de inovação, mas também na prática intensa de escuta e de reconhecimento da ignorância de outra existência e, ao mesmo tempo, a sua própria existência em relação a outra.

O ponto de vista
como território
em deslocamento
de si e para si.
Que meu ponto não imponha nenhum final,
mas que conduza muitas reticências...

Todo ponto de vista é situado. Ele nasce de um corpo, de uma história, de uma geografia e de um regime de visibilidade. No entanto, o ponto de vista não é fixo. Ser situado não é estar preso, mas reconhecer-se, é existir a partir de coordenadas que se movem, que se atualizam conforme os encontros, os deslocamentos e as fricções com o mundo. O fixo pressupõe imobilidade, encerramento, uma ideia de permanência que se sustenta pela negação da mudança; já o situado implica consciência de posição, de contexto, de possibilidades que não cessam de agir sobre o corpo e o pensamento. Aquilo que é situado carrega a potência de se reconfigurar sem perder a densidade, pois não depende de uma estabilidade rígida, mas de uma relação contínua com o que o cerca. Nesse sentido, situar-se é um gesto ativo: exige leitura do território, escuta das forças em jogo e disponibilidade para deslocar-se — mesmo quando não há movimento físico. Diferente do fixo, que se ancora na ideia de um ponto imutável, o situado se constrói na tensão entre permanência e transformação, revelando que pertencer a um lugar não é cristalizar-se nele, mas negociar constantemente as condições de existência dentro e a partir dele. Ele pode ser deslocado, tensionado, ampliado — e é nesse movimento que a mobilidade se torna uma ferramenta crítica.

Mobilidade, aqui, significa, entre outras relações possíveis, acesso a novos lugares e possibilidade de reconfigurar a própria posição de enunciação. Deslocar o corpo é também leitura do mundo. O que antes parecia central pode tornar-se periférico; o que era invisível ganha densidade; o que era naturalizado revela-se construção.

Esse deslocamento é especialmente relevante quando pensamos contextos marcados por assimetrias históricas, como os países atravessados por processos violentamente mercantis. A mobilidade carrega marcas de violência, de imposição e de controle — mas também de fuga, invenção e resistência.

Mover-se pode ser uma imposição, mas também pode ser estratégia.

Se toda mobilidade é situada, ela também é atravessada por regimes de permissão. Nem todos os corpos se movem com a mesma facilidade, nem com os mesmos riscos, nem com as mesmas consequências. A mobilidade, portanto, é sempre um recorte — um campo de disputas que define quem pode circular, quem pode permanecer e quem é forçado a deslocar-se.

Na cultura, essa desigualdade se manifesta de forma contundente. Obras de arte, históricas, arqueológicas, médicas, científicas de modo geral e carregadas de múltiplos aspectos de importância, viajam mais facilmente do que pessoas. Discursos circulam mais do que experiências. Certos repertórios são legitimados como universais, enquanto outros permanecem restritos a territórios específicos muitas vezes invisibilizados.

Pensar mobilidade é, então, perguntar: quais movimentos são autorizados? Quais são interrompidos? Quais são apagados da memória coletiva? E, sobretudo, como a prática cultural pode intervir nesses fluxos?

Memória em trânsito:
deslocamento como dispositivo de lembrança
Transitar
Transit Ar

A memória é um arquivo. Dinâmica, relacional e profundamente dependente dos contextos em que é ativada. A mobilidade atua como um dispositivo que reorganiza a memória, não apenas no que diz respeito ao conteúdo lembrado, mas à forma como esse conteúdo se articula. Quando saberes, práticas e narrativas se deslocam, eles não permanecem intactos. Eles se transformam no encontro com outros contextos, outras temporalidades, outros corpos. A memória, então, deixa de ser uma repetição do passado para tornar-se um campo de invenção no presente e no passado.

Esse processo é particularmente visível em contextos diaspóricos, em que o deslocamento forçado produziu formas complexas de continuidade e reinvenção. A memória, é importante ressaltar nesses casos, não é preservação estática, mas prática viva — uma tecnologia de sobrevivência que se atualiza constantemente.

Mobilidade, portanto, é uma potente estratégia de manutenção da memória, impondo ar, lubrificando e movimentando. Flexionando e ampliando para o fortalecimento e a manutenção.

Curadoria, como prática de mobilidade, nasce do reconhecimento de que reunir, deslocar e articular obras, artistas, conceitos, pensamentos, práticas e públicos é operar diretamente sobre os regimes de circulação que estruturam o que pode ser visto, dito e lembrado. Curar é selecionar e construir percursos, tensionar rotas dadas e instaurar outras possibilidades de encontro, muitas vezes improváveis, entre tempos, territórios e narrativas. Nesse sentido, a curadoria atua como uma engenharia sensível de possibilidades e deslocamentos: aproxima o que pode ter sido separado, reativa presenças apagadas, reconfigura contextos e propõe condições de leitura e relação. Ao fazê-lo, interfere tanto nas materialidades do trânsito — onde, como e com quem as obras circulam — quanto nas camadas simbólicas que autorizam ou interditam essas circulações. Assim, a prática curatorial se afirma como um campo de negociação contínua, onde mobilidade não é apenas meio, mas método e posicionamento político, capaz de redesenhar mapas e produzir outras formas de habitar o mundo através da arte.

Mover-se pode ser uma imposição, mas também pode ser estratégia.

Curar é, em magníficas medidas, mover: mover obras de seus contextos originais para outros espaços; mover discursos entre diferentes campos de saber. Mover públicos entre diferentes formas de percepção... No campo da arte, a curadoria se inscreve como gesto que põe o movimento em curso e lhe dá sentido. Mais do que viabilizar trajetos e presenças, ela tensiona histórias, encurta distâncias improváveis e faz emergir outras formas de ver e compreender. Ao articular obras e contextos, desloca camadas de significado, reordena o visível e abre fendas por onde novos imaginários podem respirar. Curar, assim, não se limita a conduzir o que circula, mas, sim, a reinventar os próprios caminhos pelos quais algo pode vir a ser percebido.

Desenvolver curadorias é criar condições para que esses deslocamentos produzam memória. Uma exposição, um programa público ou uma publicação são dispositivos de apresentação, e em seus campos ampliados são dispositivos de inscrição. Registram, ativam e transformam aquilo que pode ser lembrado.

Nesse sentido, a mobilidade curatorial não é neutra. Ela implica escolhas, cortes, aproximações e afastamentos. Cada deslocamento produz efeitos — e esses efeitos se acumulam na construção de uma memória coletiva.

Antes do primeiro passo
imaginei meus pés
Antes de meus pés
Imaginei onde pisava
Meu solo e eu dele

Entre o fluxo e o enraizamento, a mobilidade encontra uma de suas tensões mais produtivas. O movimento carrega consigo referências, histórias, vínculos que continuam operando mesmo em deslocamento. A mobilidade se torna mais potente quando coloca essas referências em relação, quando expande territórios sem apagá-los, quando permite que diferentes experiências coexistam e se transformem mutuamente.

Mobilidade e permanência são dimensões complementares de uma mesma prática. Mover-se se apresenta como uma forma de permanência em transformação, como prática que sustenta vínculos enquanto cria outras conexões. Fluxo e enraizamento se articulam como dimensões complementares, como forças que se alimentam mutuamente e que permitem que a mobilidade se realize como prática complexa, capaz de sustentar continuidade e transformação ao mesmo tempo. Se a mobilidade é fundamental para a produção de memória, ela não deve ser confundida com a ausência de enraizamento. Pelo contrário: mover-se implica levar consigo um conjunto de referências, histórias e vínculos que continuam operando, mesmo em deslocamento.

Mover-se também é permanecer — de outra forma. A mobilidade mais potente talvez seja aquela que não rompe com as raízes, mas que as coloca em relação. Um movimento que não apaga o território, e sim o expande. Que permite que diferentes territórios coexistam, se tensionem e se transformem mutuamente, que construam mundos.

A mobilidade mais potente talvez seja aquela que não rompe com as raízes, mas que as coloca em relação. Um movimento que não apaga o território, e sim o expande.

Mobilidade como construção de mundos se revela como horizonte dessa reflexão. Cada deslocamento altera o campo de possibilidades, cria outras conexões, produz novas formas de existência. A mobilidade se afirma como prática de mundo, como força que reorganiza relações, que transforma percepções, que amplia aquilo que pode ser vivido e compartilhado.

Essa prática assume diferentes direções, podendo reforçar desigualdades quando organizada a partir de lógicas de controle e exclusão ou

abrir caminhos quando orientada por princípios de relação, de escuta e de troca. Torna-se, então, fundamental pensar mobilidades que se constituam como processos de encontro, de reconhecimento e de construção conjunta, mobilidades que se deixem atravessar pelos territórios que percorrem, que reconheçam as histórias que encontram e que se comprometam com a construção de relações mais equilibradas e mais densas.

Pensar mobilidade na cultura é, em última instância, pensar como mundos são construídos. Cada deslocamento — de um corpo, de uma obra, de uma ideia — altera o campo de possibilidades. Ele cria outras conexões, outras leituras, outras formas de existência.

A mobilidade, então, não é apenas um meio. É uma prática de mundo. Uma prática que pode reproduzir desigualdades, quando organizada a partir de lógicas de controle e exclusão, mas que também pode abrir caminhos, quando orientada por princípios de relação, escuta e troca.

Nesse contexto, torna-se urgente pensar mobilidades que não sejam extrativistas — que não se baseiem na captura e na circulação descontextualizada de saberes e práticas —, mas, sim, que se constituam como processos de encontro, de reconhecimento e de construção conjunta. Mobilidades que não apenas atravessam territórios, mas que se deixam atravessar por eles.

mover para lembrar,
lembrar para mover

Ao pensar a mobilidade como construção de memória, desloca-se também a ideia de memória como algo fixo, estável e localizado no passado. A memória passa a ser entendida como um processo em constante movimento, ativado por deslocamentos e encontros. Mover-se, nesse sentido, é também uma forma de lembrar. E lembrar é, inevitavelmente, mover-se.

Talvez o desafio não seja simplesmente ampliar as possibilidades de mobilidade, mas reconfigurar suas condições. Pensar quem se move, como se move e com quais implicações. Criar práticas que não apenas ampliem o alcance da circulação, mas que também aprofundem a qualidade das relações que ela produz. Porque, no fim, não se trata apenas de chegar a outros lugares, mas, sim, de transformar aquilo que pode existir entre eles. De se articular entre mundos para lembrar e ser lembrada.

Curadoria em movimento: Enfrentar assimetrias, redistribuir poder

Felipe de Assis



Como a mobilidade de curadores pode contribuir para deslocar centralidades, não apenas ampliando circulação, mas também transformando modos de decisão e de relação com os artistas? Minha hipótese é que precisamos mudar a qualidade do nosso deslocamento, sair do nomadismo em flecha e adotar um nomadismo circular — dois conceitos trabalhados pelo poeta, curador e filósofo martinicano Édouard Glissant.[1]

Ao pensar no trabalho do curador contemporâneo, me pergunto sobre qual deslocamento tenho feito. Para o poeta, o nomadismo em flecha caracterizou o colonialismo europeu nas Américas. Um movimento invasor, expansionista e dominador com necessidade de permanência, controle e sedentarismo. Esse movimento se opõe ao que ele chama de nomadismo circular, praticado tanto por agricultores que peregrinam de fazenda em fazenda quanto atores de circo em turnê "movidos e determinados por um movimento do qual nem a audácia nem a agressão fazem parte".[2] O que Glissant diferencia aqui são os resultados de cada deslocamento.

Outro conceito caro a Glissant:

> *Errância não é exploração, não é colonialismo nem turismo. Não se trata de visitar países para desfrutar a descoberta deles ou de sua natureza. [...] pode-se ser errante mesmo estando imóvel. [...] A errância é, antes de tudo, imaginária. E depois relacional. [...] o fundamental sobre o pensamento errante [...] é que ele nos permite o imaginário de geografias, em vez de nos limitarmos ao seu consumo como turistas [...] a errância nos oferece uma compreensão maior, [...] da relação entre o país em que estamos e o resto do mundo. [...] Não há objetivo na errância, nenhum interesse, nenhum resultado quantitativo. Nada além de estar em contato com o mundo e estabelecer a relação entre o que somos e o que está lá.*[3]

Na rapidez com a qual scrolamos pelas redes sociais, a vida dos curadores aparece em deslocamentos aéreos constantes. O que sugere um fluxo entre mundos em busca de novidades para mostrar nos seus festivais e espaços culturais. Nesse contexto, os festivais se posicionam como arranjos mercadológicos nos quais são expostas

1 Glissant, Édouard. *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

2 Idem, p. 32.

3 Idem, p. 54.

Ir para o campo, prospectar, garimpar, descobrir são verbos que ainda se conjugam no universo da curadoria.



e ofertadas mercadorias — eventos construídos para um público diletante e/ou profissional em busca de entretenimento e oportunidades.

Esse tipo de curadoria se relaciona ao conceito de viagem em linha reta — ou em flecha — do qual fala Glissant, e traz em sua raiz os gabinetes de curiosidades dos séculos XVI e XVII, cômodos em casas de famílias europeias abastadas em que exibiam artefatos, objetos, preciosidades e curiosidades do Novo Mundo. O gabinete era o espaço onde o mundo capturado, expropriado, deslocado era armazenado e tornado relíquia, obra, produto. Esse procedimento ainda vive no imaginário sobre a programação. Ir para o campo, prospectar, garimpar, descobrir são verbos que ainda se conjugam no universo da curadoria.

No exercício da errância do pensamento, trago também as palavras de Ailton Krenak sobre o procedimento utilitarista que enxerga tudo como *commodities*: "[...] o homem como medida das coisas, e saímos por aí atropelando tudo, [...] agindo no mundo à nossa disposição, pegando o que a gente quiser."[4] Ao mesmo tempo que denuncia e critica, Krenak também nos oferece uma saída: "implica escutar, sentir, cheirar, inspirar, expirar aquelas camadas do que ficou fora da gente como 'natureza', mas que por alguma razão ainda se confunde com ela". Compreendendo que, embora seja nas artes em que a denuncia e a resistência ao modelo capitalista, colonial e hegemônico se fazem mais presentes, e os festivais sejam espaços de exercício da resistência, muitas vezes, repetimos o modelo vigente, e os nossos procedimentos de curadoria podem reproduzir as práticas que denunciamos nas obras que apresentamos.

Nas artes cênicas brasileiras, os processos de criação horizontais e colaborativos têm questionado lugares hierárquicos e de poder convencionais e, há décadas, experimentado reposicionamentos do lugar da direção. Da mesma maneira, as transformações causadas pela performance que questionaram o produto em detrimento do processo e trouxeram o procedimento para o centro do debate também têm contribuído para uma cena questionadora e inquieta, disposta a provocar deslocamentos artísticos e funcionais.

4 Krenak, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. [s.l.] Companhia Digital, 2021.

Os curadores e curadoras das artes cênicas no Brasil são, geralmente, artistas que, por contingências, acumularam e assumiram inúmeros papéis para realizar seus trabalhos. São artistas-técnicos, artistas-produtores, artistas-gestores etc. Essa posição nos leva para duas perspectivas. Uma delas trazida por Ricardo Basbaum, do artista-etc.[5] No início dos anos 2000, Ricardo cunha o termo "artista-etc." para refletir sobre as implicações e contribuições da prática curatorial por artistas e como ocupar esse espaço poderia ser transformador. É também no início dos anos 2000 que o sociólogo Pierre-Michel Menger[6] vai refletir sobre como o artista multitarefas, adaptável e empreendedor forjou o modelo de trabalhador neoliberal do trabalhador contemporâneo. Esses conceitos servem para compreender a posição e como o curador pode se movimentar no campo. Iremos reiterar o modelo vigente ou iremos transformar os modos de decisão e de relação com os artistas?

Para refletir sobre o papel e os deslocamentos da curadoria, vou fazer um passeio por Fortaleza, por Bujumbura, no Burundi, e pelo interior da Bahia. Trago iniciativas de festivais que vêm ensaiando mudanças e propondo uma relação processual com artistas, deslocando o lugar de comprador para colaborador da cena.

DERIVA

No mês de março de 2026, participei, em Fortaleza, da 13ª Mostra de Artes da Escola Porto Iracema das Artes (MOPI), evento de partilhas públicas dos resultados de pesquisas do programa Laboratórios de Criação.

Os Laboratórios são formados por programas de imersão e desenvolvimento de projetos artísticos de dança, artes visuais, cinema, música e teatro. As propostas são selecionadas por meio de edital e trabalham em regime de imersão. Os projetos passam por processos de formação com aulas abertas e a orientação de tutores. Durante sete meses, os artistas recebem uma bolsa e usufruem de espaço para trabalhar. E a MOPI se constitui como um festival, é o espaço no qual se compartilham publicamente os trabalhos. De 11 a 15 de março de 2026, pela primeira vez, programadores e curadoras com atuação na Bahia, em Pernambuco, no Piauí e no interior do Ceará foram convidados para acompanhar o evento.

5 Basbaum, R. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.

6 Menger, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador: Metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora, 2005.

A grade de programação da mostra era formada por dois ou três trabalhos por dia que se apresentavam como "abertura de processo", "proposta cênica imersiva", "vivência performativa", "espetáculo" e "ensaio aberto". Essas propostas ocuparam lugares tão diversos quanto o palco e o porão debaixo das quarteladas do Theatro José de Alencar, as salas do Museu da Imagem do Som e as areias do mangue da Sabiaguaba. Embora os espaços e a promessa de formatos variados que precediam o título do material artístico fossem variados, predominou o formato tradicional do evento e das apresentações: fila, relação palco-plateia bem definida, apresentação/fruição, palmas e saída para um novo trabalho.

Depois de alguns dias comecei a me questionar por que a mostra, que tem um percurso de processo que não exige resultado, estava apresentando formatos convencionais. E mais: por que uma mostra com consistência pedagógica estava apostando em uma relação que não favorecia a troca, o retorno aos artistas, ambientes de escuta e discussão. Qual seria o papel dos curadores nesse processo?

Anos antes, eu havia participado do processo de seleção de propostas do Laboratório, logo, sabia como chegavam as ideias e como os acompanhamentos e vivências abriam perspectivas, derrubavam ideias e transformavam os participantes. Quando recebi o convite e li "abertura de processo", "vivência" e "ensaio aberto", imaginava que iria compartilhar as conquistas, mas também as dúvidas, as inseguranças, os desvios e as perguntas do processo. Ou seja, provocar o encontro entre projetos em processo e curadores e, desse modo, entender o que estávamos pensando. Criar relações entre os participantes e não repetir o formato com distância da relação produto-comprador.

Apesar de os títulos evocarem processos, acabaram se apresentando como espetáculos. A relação com os programadores repetiu a relação estabelecida — embora pudéssemos ter sido parceiros do processo, ficamos distantes como compradores, enfatizando o caráter de vitrine, exposição e uma lógica de mercado. Entendi que, além de títulos, precisamos criar outros protocolos para essa relação.

ASSIMETRIAS

Participar do festival Buja Sans Tabou, no Burundi, me levou a uma viagem de pelo menos 48 horas. O itinerário foi Salvador, São Paulo, pernoite em Adis Abeba e em seguida Bujumbura, Burundi. Quer dizer, sair do oeste para o leste, do ocidente para o oriente. Sair do meu

Curadores estão dispostos a se mover fisicamente, mas aceitam deslocar suas lógicas e deslocar seus olhares e arriscar naquilo que é opaco?

litoral e ir para outro oceano, do outro lado da África. Ainda no avião, meu imaginário era sacudido com a perspectiva de chegar na Etiópia. Olodum, Banda Reflexos, Cultura Rasta. Antes de viajar eu estava visitando essas referências. Buja Sans Tabou, onde testemunhei o não direito à opacidade operando.

Novamente, Glissant nos ajuda a pensar. O filósofo martinicano opõe a opacidade à transparência. Aqui, a transparência opera como regra, como aquilo que é compreendido por todos. E, como um conceito para pensar as relações, Glissant sugere que o europeu possuiria essa transparência e que aquilo que lhe foge à compreensão fosse opaco, incompreensível. Então, Glissant defende o direito à opacidade, a não ser totalmente lido, compreendido e, mesmo assim, ser respeitado.

No Buja Sans Tabou, me impressionou a relação Norte-Sul global. A programação do festival foi composta exclusivamente por espetáculos africanos e, predominantemente, locais. A maioria das peças era falada em francês. Dentre uma dezena de programadores europeus, o pessoal do Norte, eu era o único representante de fora, das Américas, do Sul.

Ao longo dos dias de programação, um dos colegas programadores do Norte estranhou o comportamento barulhento e participativo da plateia com as obras. Sobretudo com as considerações e os elogios que o apresentador oficial do evento fez pelo microfone após ver um espetáculo. Meu colega programador do Norte disse que era inadequado e iria sugerir à direção que pedisse ao locutor que não falasse enquanto as pessoas estivessem batendo palma depois do espetáculo. Ainda ouvindo os aplausos da sessão, ponderei com o colega que deveria ser um hábito local e quem éramos nós para dizer o que deviam fazer.

Em um bate-papo público do festival, um outro colega programador argumentava que não era possível programar alguns trabalhos

africanos em teatros e festivais na Europa. Dizia que, longe do seu ambiente, seriam descontextualizados, ficariam enfraquecidos, perderiam o sentido, seriam incompreensíveis, em outras palavras, opacos.

Nesses contextos, uma outra desculpa recorrente que aparece para não programar trabalhos fora do eixo das grandes cidades é a qualidade. E isso pode ocorrer tanto no nível internacional quanto no regional quando pensamos na relação norte e sul do Brasil ou local, ao observar a raridade de artistas do interior do país em programações de festivais internacionais. Não programar, não aproximar esses artistas do circuito não seria aprofundar o abismo? E se, ao contrário, programássemos as obras, criando contexto na programação, promovendo espaços de intercâmbio com outros artistas, isso não seria mais inclusivo?

Ainda em Bujumbura, dos trabalhos que se apresentaram no festival, ficava evidente aqueles que eram realizados por quem possuía um maior trânsito e familiaridade com as produções europeias daqueles que se comunicavam com um público mais local. O diálogo com a Europa era percebido pelo uso de dramaturgia não linear, com soluções cênicas em diálogo com a performance. Os trabalhos com personagens definidos, trama que articulava questões sociais, políticas e religiosas ressoavam entre o público. Cada um com suas traduções e transparências. Curadores estão dispostos a se mover fisicamente, mas aceitam deslocar suas lógicas e deslocar seus olhares e arriscar naquilo que é opaco?

Segundo o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) de 2023, em um ranking com 193 países, o Burundi ocupa a 187ª posição. A Bélgica, país que colonizou o Burundi, está em décimo lugar, a França ocupa a 26ª posição, a Alemanha fica em quinto lugar e o Brasil divide o 84º com o Palau, país insular da Micronésia.[7] As assimetrias são evidentes e determinam quem tem direito à opacidade. Enquanto países que estão no fim e no meio da tabela querem se mover com urgência, é a Europa, no topo da tabela, que se mantém transparente e imóvel.

REORIENTAÇÃO

O que pode mudar no campo quando um curador deixa de viajar para ver obras e passa a se deslocar para se implicar nos processos? No Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (FIAC Bahia), por muitos

7 Nações Unidas. *Human Development Index* e *Human Development Reports*. [s.l.] United Nations, [s.d.]. Disponível em: <https://hdr.undp.org/data-center/human-development-index>. Acesso em: 13 abr. 2026.

anos, mantivemos uma parceria com a Fundação Cultural do Estado da Bahia para receber no festival agentes culturais do interior do estado. Essa dezena de artistas, produtores, educadores etc. participava das oficinas, assistia à programação e participava de um bate-papo no evento. Esse formato de visita profissional e formativa é consagrado e sustenta uma lógica: a capital possui recursos, gera inovação e constrói *expertise*, o interior é atrasado, não possui estrutura, avança com lentidão. Logo, o interior deve aprender com a capital e, ao retornar, provocar mudanças, acelerar o processo de desenvolvimento. Em outras palavras, o interior está atrasado, deve vir à capital para aprender como se faz, retornar e implementar as mudanças para avançar.

Experimentei essa lógica ao longo de cinco anos de trabalho como coordenador cultural da Aliança Francesa de Salvador. Durante esse período, fui algumas vezes à França conhecer o sistema cultural local, me atualizar e aprender como se faz. Reconheço o valor dessas ações que me colocaram em contato com problemas e soluções fundamentais para meu amadurecimento profissional, me permitiram conhecer agentes culturais da França, mas também do Paquistão, do Iêmen, da Ucrânia, da Bolívia, da Hungria, entre outros países que não teria conhecido de outra maneira. Contudo, a experiência sempre me pareceu incompleta. Para além da experiência francesa com condições econômicas e culturais inalcançáveis, sentia que, nesses encontros, eu perdia a oportunidade de ouvir a experiência dos meus colegas com realidades próximas à minha.

Ao longo das edições do FIAC Bahia, sem perceber, reproduzia o mesmo modelo. Receber agentes culturais do interior para mostrar como se faz na capital... Insatisfeito com esse modelo, em 2019, propus à Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), órgão realizador do projeto, modificar o modelo da ação. Queria experimentar uma mobilidade que deslocasse os agentes culturais da capital para a realidade de produzir no interior do estado e, a partir de uma escuta, preparar uma agenda focada em responder aos desejos dos agentes culturais do interior do estado.

Desse modo, o modelo que desenvolvemos e adotamos foi o de aperfeiçoar a comunicação, criar um formulário completo para identificar perfis de atuação

A experiência brasileira de artistas-curadores, ou seja, profissionais em fluxo e permanente negociação entre a prática artística e as demandas de mercado, pode também qualificar uma instância crítica do processo.

profissional complementar e propor um processo que estabelecesse o contato e o convívio com os agentes culturais por mais tempo.

Assim, os selecionados para participar do programa passavam por um processo de oito semanas de atividades on-line. A cada semana, desenvolvemos uma etapa do mapeamento qualitativo focado na experiência dos agentes culturais no território e nas suas necessidades. Ao final do processo, a organização do festival conhecia a realidade dos participantes ao mesmo tempo que fazia uma escuta para gerar uma agenda que atendesse às necessidades dos participantes durante o festival.

Outro benefício desse processo foi que a troca de experiências semelhantes trazia soluções viáveis que podiam ser adaptadas e implementadas em outros territórios. Saímos de uma posição de dizer "nós sabemos como fazer" para "nós escutamos, identificamos o que vocês querem aprender/experienciar, buscamos maneiras de responder a essas questões e trocar de maneira mais horizontal". Nós nos reorientamos.

Pensando nisso, desde 2024, integramos à curadoria da programação baiana do FIAC curadores que atuam no interior do estado e nos comprometemos a programar trabalhos de fora da capital.

Em 2025, *Akoko Lati Wa Ni*, de Feira de Santana, se apresentou no FIAC. Na plateia estava o crítico, pesquisador e curador Guilherme Diniz, trabalhador da cultura do interior de Minas Gerais e que, a convite do festival, estava escrevendo sobre os trabalhos locais da mostra. Deslocamento. Prêmios nacionais com curadores de outras origens valorizam outros aspectos e, ao afirmar trabalhos de outros contextos, operam mudanças. Em março de 2026, foi celebrada a 36ª edição do Prêmio Shell de Teatro no Rio de Janeiro e o espetáculo *Akoko Lati Wa Ni* recebeu o prêmio de Destaque Nacional.

REPOSICIONAR OS CURADORES

Ao longo deste texto, refleti sobre o posicionamento dos curadores em relação à produção artística em diferentes contextos. A ideia é imaginar como deslocar a posição de potencial comprador dos curadores e encará-los como parte do processo e da viabilidade do projeto artístico. Mas acredito que isso só será possível se houver um deslocamento das centralidades, sejam geográficas, sejam das políticas de representatividade, e uma redistribuição de poder, não apenas ampliando a circulação, mas transformando modos de decisão e relação com os artistas.

No texto, trago os exemplos de inovação e risco da MOPI que ainda podem radicalizar o processo de participação dos curadores. O festival Buja Sans Tabou é um exemplo de como viajar grandes distâncias não significa mudar de ponto de vista. E a experiência dos 14, de como reconhecer quanto reforçamos comportamentos de opressão para mudar a forma de fazer.

Incluir curadores e curadoras em processos como comentadores críticos avaliando o potencial de mercado do trabalho pode gerar pontes entre as obras e o público, as obras e o circuito de festivais e centros culturais. Assim como o Porto Iracema convida artistas como tutores para qualificar artisticamente os trabalhos, como seria se iniciativas do mesmo caráter convidassem curadores para contribuir com um olhar mercadológico para os trabalhos?

Envolver curadores e curadoras no processo os posiciona como parceiros do projeto. Programadores que se sentem integrados à proposta acabam agindo como porta-vozes, embaixadores e cúmplices da experiência, ampliando o alcance do projeto. Desse modo, poderíamos nos perguntar: seriam parceiros ou sócios?

A experiência brasileira de artistas-curadores, ou seja, profissionais em fluxo e permanente negociação entre a prática artística e as demandas de mercado, pode também qualificar uma instância crítica do processo. Há o risco de o curador se posicionar como aquele que sabe o que o mercado pensa? Sim, há essa possibilidade. Um acompanhamento como este não implicaria a interferência no trabalho do artista com restrições? Esse convívio e suposta colaboração entre artistas e curadores não pode afetar o resultado das obras? Sim, da mesma forma que não abordar esses temas interfere de forma silenciosa no resultado dos trabalhos.

A pergunta talvez seja: qual o lugar da criação? Seria um espaço sagrado e protegido, isolado das tensões do mundo?

Acredito que é fundamental ter curadores comprometidos em viajar, mas que sobretudo queiram mudar seus pontos de vista. Que estejam abertos a culturas e comprometidos em mudar a lógica dominante. Apoiar processos que estão no interior do país. Mudar a forma com a qual nos relacionamos com a curadoria assume a complexidade dessa relação. Admitindo isso, podemos gerar instâncias de relação mais consistentes. A solução não é a recusa, e sim o diálogo.

O que se move também cultiva: Notas sobre travessias, encontros e movimentos que (re)inventam mundos

Tiyê Macau



PRIMEIRA NOTA

Ainda que diante das gestões da morte, é por meio da cultura que o cultivo da vida permanece. Mesmo diante do terror, é junto e por meio do não visível que a opacidade é nutrida enquanto estratégia e direito, que a confluência se manifesta como prática de continuidade e relação.[1] Deste ponto o que se pode revelar é que toda política de mobilidade cultural é também uma tecnologia de sobrevivência e fabulação, uma prática contínua de reexistência.

Vamos trazer à lembrança a memória das travessias transatlânticas durante o processo de colonização do território de Abya Yala. De acordo com o levantamento realizado pelo banco de dados do comércio (crime) transatlântico de escravizados,[2] houve por volta de 36 mil viagens realizadas entre 1501 e 1900, com fins de deslocamento forçado de pessoas ao redor do mundo, o que aponta para a possibilidade de quase 11 milhões de negros e negras africanos sequestrados em prol da construção das colônias. Nos países que correspondem ao que a historiografia ocidental reconhece como América Espanhola, em média 1,29 milhão de pessoas foram transportadas; no Caribe francês, 1,12 milhão; nas Américas inglesa, holandesa e dinamarquesa, por volta de 1,1 milhão, no território de Pindorama, país Brasil, quase 5 milhões de pessoas negras foram desembarcadas. Em meio a esse tráfico de populações, foram criadas forçadamente as diásporas africanas no continente americano.

A escolha por evidenciar o quantitativo numérico dessa realidade é apenas para lembrar mais uma vez de que se trata da atrocidade mais grave contra a humanidade, planejada e executada pelos que compõem o que Ailton Krenak[3] chama de "o clube da humanidade". A dimensão do cálculo e contagem para além de registro é uma operação que virtualiza vidas em abstrações administráveis e cifradas, uma espécie de gramática e tecnologia de gestão da morte, chave

1 Esta frase articula os conceitos de "opacidade", de Édouard Glissant, e "confluência", de Antônio Bispo dos Santos, como formas de resistência diante do terror: a opacidade, ligada ao não visível, ao segredo, afirma o direito de não ser totalmente exposta ou compreendida; e a confluência, por sua vez, expressa a continuidade das relações e dos encontros. Juntas, indicam a possibilidade de preservar a singularidade ao mesmo tempo em que se constroem vínculos coletivos.

2 Trans-Atlantic slave trade database. *Voyages Database*. Disponível em: https://legacy.slavevoyages.org/voyage/database.

3 Krenak, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
Krenak, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

reflexiva que Achille Mbembe[4] nos oferece para pensar a necropolítica como a produção sistemática de mundos onde a vida é constantemente exposta à morte.

Todavia, meu maior interesse aqui consiste em convidar a atenção para o que acontece além da tragédia: a criação de um novo mundo. Em meio aos movimentos da brutalidade produzidos pela colonização, houve também o que se construiu por meio dos movimentos da opacidade, do segredo, das confluências, das invenções. Por meio de inúmeras estratégias de manutenção de vida, modos e culturas, aconteceu no que reconhecemos enquanto Brasil o caldeamento cultural de diversas manifestações dos povos que passaram a habitar este território, traduzidas em práticas, sensibilidades, cantos, ritmos, sabores, sotaques, imagens das aldeias de quilombolas nas periferias e bairros das grandes cidades.

Toda política de mobilidade cultural é também uma tecnologia de sobrevivência e fabulação, uma prática contínua de reexistência.

De maneira alguma faço uma ode à compreensão repercutida pela antropologia clássica da construção do povo brasileiro. Reconheço que o privilégio dessa ideia de síntese cultural tende a reorganizar, retrospectivamente, a violência colonial como etapa constitutiva de uma identidade comum, operando uma espécie de pacificação narrativa na qual conflito, captura, destruição e genocídio são reinscritos como partes de um processo formativo contínuo de um povo. Nessa lógica, o que se perde é justamente a dimensão inassimilável presente na experiência afrodiaspórica e indígena, que não se deixa integrar plenamente a uma lógica de corpo nacional.

É impossível assumir uma síntese de unidade nacional e esquecer do banzo. O estado entre o sentir profundo, que atua entre a violência da travessia e a invenção de mundos, que se apresenta como força sensível e abissal, a dor e o impulso que atravessam o corpo negro nas diásporas. Estado-limite que tensiona a potência de agir entre o definhamento e a expansão, inscrevendo-se também como efeito e resposta às condições de brutalidade. Mais do que a memória da perda ou saudade, um pulso oscilatório, em transe/trânsito vibrando práticas que persistem. Inominável e profundo, *deep*, *deep*, à beira do abismo, banzo, onde também estão guardados os segredos da reinvenção.

4. Mbembe, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

É pelos olhos do banzo que enxergo o possível "mundo novo", como o que surge através de um processo inteligentíssimo de enfrentamento radical à necropolítica instaurada pela colonização. Um campo sensível tecido entre a confluência e a opacidade, em ressonância com Glissant[5] e Negro Bispo,[6] em que a síntese apaziguadora se dilui numa correnteza em choque e entrechoque, como uma grande pororoca em que as forças não se dissolvem, mas se tensionam, se desviam, se reinventam. É nesse entre, denso e indomável abismo, que mundos continuam a se fazer e refazer, entre fusão e fricção, não por unidade, mas por insistência e teimosia. Mundos criados por gestos inacabados, entre descontinuidades e resistências que forçam brechas onde outros possíveis e impossíveis podem existir.

De tal maneira, como primeira nota, a mobilidade cultural está intrinsecamente associada ao movimento de modos e culturas, uma estratégia de cultivo que atua entre a manutenção e o compartilhamento desses modos culturais. E como natural do que está em movimento, um estado de mudança — logo, de invenção e continuidade.

SEGUNDA NOTA

Independentemente de ocorrer por rotas institucionais ou não institucionais, visíveis ou invisíveis, a mobilidade cultural, enquanto regime de deslocamento, não apenas promove a circulação, mas funda processos contínuos de recriação de culturas. É por natureza uma implicação com a transformação.

Eu nasci em São Luís do Maranhão, ilha de Upaon Açu, cidade também conhecida como Ilha Magnética, Ilha do Amor ou Jamaica brasileira. Ganhamos este último nome pela chegada do reggae na cidade,[7] por meio das frequências radiofônicas captadas por ondas curtas e pela circulação pirata de discos, uma forma de travessia atlântica que se desloca da lógica da imposição e se desenrola por uma deriva, escolha e confluência, por vias oblíquas de transmissão.

---

5 Glissant, Édouard. *Poética da relação.* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
Glissant, Édouard. *Introdução a uma poética do diverso*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

6 Bispo, Antônio. *Colonização, quilombos: Modos e significações.* Brasília: INCTI/UnB, 2015.
Bispo, Antônio. *A terra dá, a terra quer.* São Paulo: Ubu Editora, 2023.

7 Silva, Carlos Benedito Rodrigues da. *Da terra da primavera à ilha do amor: Reggae, lazer e identidade cultural.* São Luís: Editora EDUFMA, 1995.

O reggae não chega ou nasce por intermédio de uma legalidade e pedido de licença, sua chegada ao Maranhão recusa a transparência, preserva desvios e segredos. A sua inscrição no território de Upaon Açu se dá como uma reconfiguração situada, em que diáspora se atualiza como campo relacional entre traduções e reinvenções.

A possibilidade de que o movimento cultural se dê por rotas planejadas, por desvios ou por movimentos invisíveis — como as frequências de rádio — configura um regime de circulação que, distante de se reduzir à transferência, implica-se na produção de campos relacionais. No caso do reggae, tais frequências operam como vetores de atravessamento que possibilitam a manifestação em São Luís de uma Jamaica singularmente recriada, o que é menos sobre reprodução e mais sobre atualização situada. Trata-se de constituição, encontro e ressonância de uma ética-estética, de discursos político-espirituais, que se formam na intersecção entre escuta, corpo e território. Nesse sentido, a cultura não se difunde linearmente, é, antes, articulada nessas traduções e nos deslocamentos que instauram formas de vida que excedem a dimensão sonora e se afirmam como práticas sensíveis e modos de existência.

Movimentar um artista implica ativar ecologias vivas de transformação, nas quais os solos culturais são continuamente tensionados e fertilizados.



TERCEIRA NOTA

Movimentar um artista implica ativar ecologias vivas de transformação, nas quais os solos culturais são continuamente tensionados e fertilizados. Quem se desloca e quem o acolhe são atravessados por trocas que circulam e reconfiguram. É fundamental reconhecer que as políticas de mobilidade cultural não são neutras e que, a depender de quem privilegiam, podem operar como dispositivos de reparação ou reiterar a permanência de uma narrativa única. Nesse sentido, tais iniciativas precisam considerar os antecedentes histórico-econômicos dos artistas em deslocamento, compreendendo que nem todos partem das mesmas condições. Garantir mobilidade implica também assegurar dignidade e sustentabilidade, condições materiais, simbólicas e afetivas, que permitam não apenas circular, mas existir plenamente nos processos de troca. Sem isso, a mobilidade corre o risco de reproduzir as mesmas assimetrias que pretende deslocar.

Convivo com a dor e a delícia de ter nascido na ilha e com a dor e a delícia de ter saído dela. Filho do encanto, entre o sonho e a saudade, na bagagem sou atravessado pelos marcadores da colonialidade, oriundo de um cenário violentamente precário. Moldura que não me resume e tampouco me limita, mas que não deixa de ser um dado estrutural. Escrevo em meio a uma residência artística na Argentina, estou/sou, performativamente, em mobilidade cultural neste texto. Há uns dias acordei com a lembrança do cheiro da casa onde vivi partes da minha infância e quase toda a adolescência. Cheiro de graxa das ferramentas do meu tio mecânico, espalhadas no lugar que chamávamos de sala — não mais que 3 m^2. O som das baratas no papelão que cobria o chão de taco solto, o teto de gesso desabado sobre a rede onde eu dormia. Preferia a graxa ao aperto do outro cômodo, onde corpos, calor e coisas se amontoavam, ou da cozinha úmida e mofada. Nada bonito, tampouco poético, no entanto era o que havia pra chamar de casa. Para meu pai, não iríamos tão longe, a vida foi tão pouco generosa que por muito permaneceu plantado nele um espírito cativo; para minha mãe, todas as rezas tinham poder e pra sonhar longe não havia cercas. Minhas avós e mães sonharam muito por mim e semearam o movimento, o espírito de quem sai para a floresta à caça, ou pela necessidade da caça. Mais um dado em que o pessoal se torna político-coletivo ou que esta breve narrativa pessoal ressoa com o eco da formação de brasis: antes de se pensar ou imaginar a possibilidade de mobilidade cultural, há o espectro

histórico do êxodo, a necessidade de deslocar-se não como escolha plena, mas como condição de sobrevivência.

Vivi e trabalhei integralmente em São Luís até os 28 anos, com raras, talvez duas, experiências de deslocamento fora do Maranhão. Num contexto de escassez material e de restrição de acesso às políticas culturais, a velha invenção das centralidades: periferias e regionalismos. Circulação mínima de artistas, com possibilidade de políticas e acessos a intercâmbios praticamente inexistentes. Ainda assim, foi nesse território que comecei a forjar e ressonar as sensibilidades e poéticas que subsidiam a minha criação. Como cultivamos muito a relação com o invisível e com o encanto na ilha, se tornou possível, antes de qualquer deslocamento geográfico, a criação de mundos (im)possíveis dentro da condição de ilhado.

Dois êxodos, entre necessidade e escolha, marcam minha trajetória até aqui. Em meio a esse movimento, oriundo da urgência de criar modos de sobrevivência, a ideia de mobilidade cultural se tornou uma realidade possível, e assim me vi expandido por iniciativas que cultivam o cambiamento de culturas tais como festivais e residências artísticas. E aqui não estou falando apenas de um simples deslocamento espacial, mas da abertura de campos relacionais insondáveis. Ao mover-me, encontrei outros que também sonhavam, que cultivavam mundos apesar das condições dadas como impossíveis, e assim os mundos que me atravessam também se expandiram.

Se voltarmos nossa atenção para a cultura a partir da dimensão de cultivo, como plantio ou criação de biomas, torna-se inevitável pensar que movimentar um artista é também um modo de ativar sistemas vivos de transformação e de enriquecimento dos solos culturais. Tanto aquele que se desloca quanto o território que o recebe são atravessados por esse processo, em que algo é sempre semeado, deslocado e recriado.

Trago à baila algumas breves situações que se apresentam como desdobramento dessas reflexões:

Em 2021, o projeto *Assombros e trincheiras: O que acontece depois que o mundo acaba(?)*[8] foi coproduzido pelo Festival Panorama,

8 Desdobramento da pesquisa-criação *Lança cabocla*, desenvolvido durante a colaboração e o encontro dos artistas Abeju Rizzo, Elton Panamby, Inaê Moreira e Tiyê Macau. O trabalho articula práticas em dança, performance e audiovisual, investigando relações entre corpo e ancestralidade, operando entre o visível e o invisível como prática de aparição, ações de cura da ferida colonial e fabulação crítica.

por meio do Panorama Raft,[9] como continuidade da pesquisa-criação *Lança cabocla*. O subsídio do Raft possibilitou sustentar esse encontro entre quatro artistas e universos de criação, de artistas com os quais mantenho vínculos profundos de afeto que circulam entre Maranhão, Ceará, Bahia e São Paulo. Desse encontro, germinaram ao menos dez obras, entre ações cênicas, videoperformances, filmes, tese, dissertações e livro, ampliando não apenas a dimensão criativa, mas também a formativa e econômica por meio desse campo relacional, proporcionado por políticas que elegem o trânsito cultural.

Ao mover-me, encontrei outros que também sonhavam, que cultivavam mundos apesar das condições dadas como impossíveis.

Posteriormente, ainda por intermédio do Raft, recebi um subsídio internacional inicialmente destinado à mobilidade artística, mas que, diante do contexto pandêmico, se reconfigurou como investimento em pesquisa. Em meio ao cenário apocalíptico e ao reaprendizado do encontro físico, optei por deslocar esse recurso e transformei-o em uma residência para 16 artistas em São Luís. O que num primeiro momento foi pensado para um único artista expandiu-se em coletivo, resultando em uma mostra com a abertura de oito processos de criação.[10]

Em 2025, participei do Colaboratório,[11] plataforma de residências artísticas do Festival Panorama — minha primeira residência fora das que eu mesmo havia organizado de forma autônoma. Vi-me ampliado e expandido por artistas que acompanhava a distância, que tinha como referência ou com quem ainda cultivava o sonho de trocar em algum momento sobre qualquer algo que pudesse acontecer a partir do encontro. E assim foi! Pós-Colaboratório, para além de ensaios acompanhados, trocas sobre processos que se seguiram

9 Ver: https://www.panoramafestival.com/raft-2021/.

10 A Mostra FUÁ, realizada em janeiro de 2022 em São Luís (MA) pelo Coletivo Dibando e Tiyê Macau, integrou o processo da residência Arroios e Ilhas: Travessia do tempo plantado, configurando-se como um dos momentos de partilha pública. Ambas as ações operaram como espaço de investigação, formação e criação em rede, materializando em cena e encontro com o público os atravessamentos, as experimentações e as confluências construídos ao longo do processo de convivência num quase pós-pandemia.

11 Ver: https://www.panoramafestival.com/colaboratorio2025/.

após o tempo de convivência e compartilhamento no Rio de Janeiro, foi possível também, por exemplo, o intercâmbio, ainda que on-line, com o coletivo de um dos artistas que viviam na Noruega. E houve também o convite para ministrar um dos workshops do PACAP/2026[12] a partir das Práticas de Alembramento.

Esse mesmo princípio de troca de modos e saberes, de ativação das musculaturas do lembrar, já atravessou cerca de 21 programações em diferentes cidades brasileiras. Vinte e um territórios foram cultivados por esse modo de perceber o mundo — cenas, danças que a ancestralidade inspira. E, ao mesmo tempo, esses territórios também cultivaram em mim outras formas de perceber e praticar os gestos de alembramento e alumbramento.

Agora e aqui, em Buenos Aires, em mobilidade e criação na residência Sur-Sur,[13] numa segunda experiência desse caráter, percebo com mais nitidez a potência das práticas e políticas que sustentam os trânsitos culturais — desde o encontro entre pares e a confluência de pensamentos à articulação de microrrevoluções e ao fortalecimento de cultivos contra-coloniais. Acompanho em nossos encontros e práticas de lembrar a emersão e o diálogo aberto sobre o genocídio das populações negras originárias, memória ainda soterrada nas ruas e nos corpos da cidade, tensionamento de obras e centros culturais que fetichizam ou romantizam a escravidão. Entre sinfonias de fantasmas, réquiens para os mortos e ecos de ancestralidade, me percebo aqui, em plena ampliação de circuito, que gera curtos-circuitos e produz retomadas e confluências epistêmicas, reinventa modos de convivência com a alteridade e gera aproximações que recusam a lógica da dominação.

A circulação por diferentes contextos, formais e informais, institucionais e autônomos, me leva a compreender a mobilidade para além do deslocamento entre territórios. A que emerge deste relato é também atravessada e forjada pelo êxodo, pela ancestralidade, pela invenção de modos de existir, em processos de transformação mútua entre corpos, práticas e territórios. Deste ponto, em que cada trânsito

12 Programa Avançado de Criação em Artes Performativas organizado pelo Fórum de Dança em Lisboa, cuja edição de 2026 contou com a curadoria de Marcelo Evelin.

13 A residência Sur-Sur, realizada pela Planta Inclán, em Buenos Aires, integra um programa internacional de artes vivas voltado para a criação, a pesquisa e o intercâmbio entre territórios do Sul Global. A proposta oferece tempo e espaço para a investigação artística centrada nas práticas corporais, promovendo encontros entre artistas, comunidades locais e contextos urbanos, com foco na experimentação, na escuta e na construção de redes e imaginários coletivos.

ativa encontros, trocas, reconfigurações, se instaura a compreensão de uma mobilidade que atua como gesto político e poético de reexistência. No entanto, é fundamental tensionar e alembrar a ideia de que mobilidade cultural, para muitos, só se torna acessível após atravessamentos marcados por desigualdade e violência estruturais. O que se apresenta como circulação, em muitos casos, é precedido por deslocamentos forçados, por rupturas com os territórios de origem e por processos de sobrevivência. A mobilidade, assim, não pode ser pensada sem seu avesso, que se traduz em impedimento, restrição e a ausência de políticas que garantam o direito de permanecer ou de circular com dignidade.

QUARTA NOTA

O colocar-se em migração, em movimento entre territórios, é uma condição orgânica de tudo que é vivo na floresta-mundo, entre pássaros, peixes e pessoas. Os povos que se reconhecem como povos da terra, e cultivam a terra, se deslocam para que o terreno descanse e possa ser recultivado. Nas práticas de lavoura, é fundamental descansar a terra, as compostagens etc. A mobilidade provoca o descanso de modos, que automaticamente entram em compostagem quando colocados em estados de movimento, contato, encontro, troca, escuta... algo repousa para que outro modo possa se instaurar, gesto que rompe com monoculturas, seja entre práticas, seja com o plantio, e, de tal maneira, abre espaço para a coexistência e biointeração entre culturas diversas. Sempre que algo se move, tudo se move em volta também, até mesmo os planetas. Uma espécie de articulação constante entre negociações e equilíbrios precários.

QUINTA NOTA

Políticas de mobilidade cultural são gestos de enfrentamento à lógica colonial que imprimiu no DNA do Ocidente o medo e a tentativa de extermínio do outro. A mobilidade nos coloca em relação direta com o exercício de aprender a ser o outro, ou a nos relacionar com a diferença, e como é impossível virar o outro, nos abrimos para uma terceira coisa, para um ímpar, para o que vem depois do medo do abismo, para o que nasce a partir da relação, para a potência da criação.

Mobilidade cultural, hospitalidade e o direito desigual de circular: Notas de um terceiro exílio

Amanda Abi Khalil



Amanhã
(Para Manu Dibango)

Amanhã os pássaros
voarão com suas próprias asas
como únicos mestres
e grandes senhores do ar
sem a mancha
dos gases de efeito estufa
Aviões, oh, admitamos
que um dia os aviões se transformarão
em ateliês de artistas
em estúdios de música
para velhos errantes celestes
e todos aqueles que sonham
em dar altura à vida
— James Noël, de Paons[1]

Santa Teresa, Rio de Janeiro, março de 2026

Meu pai era piloto da companhia aérea civil libanesa MEA, e cresci em Beirute em meados dos anos 1980, durante a guerra civil, transitando entre duas arquiteturas de proteção que moldaram minha compreensão mais primitiva do espaço: o abrigo e o avião. Um subterrâneo, denso, coletivo, contendo corpos em medo; o outro suspenso, pressurizado, estranhamente calmo, carregando-nos acima da mesma violência. Havia momentos em que era mais seguro embarcar em um avião com meus pais durante suas escalas de voo — minha mãe era comissária de bordo — do que permanecer na cidade sob bombardeio. Aeroportos, salas de embarque, aviões e cabines de comando tornaram-se meu ambiente de berçário — familiar, quase libidinal —, onde aprendi a existir sem ancoragem. Aprendi sobretudo a permanecer à vontade em um lugar que não era meu, e a me autorregular dentro do deslocamento. O movimento não foi algo que aprendi. Foi-me dado desde a infância.

E no entanto, muito cedo, encontrei seu limite.

1 Noël, James. *Paons.* Paris: Éditions Points, 2021, poema "Demain (Pour Manu Dibango)", tradução livre do francês.

No início dos meus 20 anos, tive acesso a passagens aéreas gratuitas entre continentes por meio do chamado *staff travel* [deslocamento de pessoal] — os bilhetes GP Staff —, o que me permitia viajar pelo espaço aéreo com aparente facilidade, embarcar em aviões sem as restrições financeiras que normalmente regulam tal movimento, atravessar distâncias sem necessidade de recursos. Mas, na maioria dos lugares, eu não podia entrar. Não tinha vistos. O passaporte libanês está entre os de menor classificação no mundo; existem literalmente apenas três ou quatro países para os quais se pode voar sem visto prévio. Essa contradição — entre a capacidade de se mover e a impossibilidade de entrar — estruturou minha compreensão da mobilidade desde o início.

Essa condição se estendeu pelo restante de minha trajetória, marcada primeiro por deslocamentos forçados sucessivos e depois por uma carreira escolhida como curadora internacional, facilitada pela obtenção — ou melhor, pela perseguição — de um passaporte europeu, após ter passado vários anos estudando em Paris e navegando medidas hostis embutidas em estruturas institucionais. Como árabe, independentemente de classe social, formação educacional ou filiação religiosa, e mesmo dentro de categorias de privilégio em que eu me inseria, ainda assim se está submetido a essas condições.

O Brasil me acolheu pela primeira vez como refugiada de guerra em 1989, quando fui recebida por membros de minha família que haviam migrado durante uma onda anterior de deslocamento libanês. Parece que, quase quarenta anos depois, estou mais uma vez abraçando o exílio, encontrando consolo em Santa Teresa enquanto Beirute está sob pesado bombardeio no momento em que escrevo. É a quinta vez que testemunho minha cidade, e o que chamo de pátria, sendo destruída por um inimigo colonial-colonizador apoiado por potências ocidentais e um império capitalista movido a sangue, disfarçado com a postura da democracia.

Este terceiro exílio não foi marcado por uma partida clara. Vi-me bloqueada enquanto trabalhava em uma exposição de arte contemporânea sobre o tema da hospitalidade, reunindo vinte artistas internacionais e brasileiros em torno das relações entre anfitrião e hóspede. A Casa é Sua: Migração e Hos(ti)pitalidade Fora do Lugar finalmente inaugurou no Paço Imperial em 2022, após dois adiamentos devidos à pandemia, à revolução libanesa — que levou a controles de capital sobre os fundos — e às consequências

da explosão do porto[2] sobre o projeto. Aprendi, ao longo dos últimos trágicos seis anos, a deslocar minha compreensão de lar do território para o corpo, da geografia para as condições que permitem a sustentação da vida. Tomando emprestadas ferramentas da prática de yoga, da psicanálise e da esquizoanálise, passei a entender que o lar é um conjunto de pilares rizomáticos aos quais nos agarramos, independentemente de passaporte, filiação familiar ou nacionalidade. Meu corpo tornou-se um lar para um filho. Dei-lhe o nome do meu novo lar: Rio.

Mobilizar essa narrativa biográfica não é inseparável do argumento que quero apresentar sobre mobilidade cultural nas artes em tempos de policrise como os que estamos testemunhando. Temporary Art Platform (TAP) [plataforma de arte temporária][3] é uma organização de arte movida pelo desafio social por meio da arte contemporânea que fundei em Beirute em 2014, mas que agora opera internacionalmente. Com ela desenvolvemos uma série de projetos que engajam a hospitalidade e a *hos(ti)pitalidade* — conforme teorizada por Jacques Derrida — para examinar as relações entre anfitrião e hóspede e expor o convite como um local condicional onde acolhimento e exclusão estão inseparavelmente entrelaçados.

A mobilidade é enquadrada como condição de sucesso, de visibilidade, de participação no campo global. O artista que se move é o artista que existe.

O discurso mais amplo sobre mobilidade no mundo da arte continua a operar dentro de uma mitologia que equipara movimento a relevância. Como observado em reflexões críticas sobre tais práticas nômades, a mobilidade é enquadrada como condição de sucesso, de visibilidade, de participação no campo global. O artista que se move é o artista que existe.

2 Em 4 de agosto de 2020, um incêndio em um armazém no porto da cidade de Beirute, no Líbano, causou uma das maiores explosões não nucleares da história.

3 Ver: www.togetherwetap.art.



O campo cultural continua a operar sob a suposição implícita de um sujeito desencarnado, infinitamente flexível — que pode se mover livremente, aceitar convites e se adaptar a condições precárias sem atrito. A parentalidade rompe essa ficção.

Para muitos jovens curadores e artistas, viajar pelo mundo e viver em novos lugares é projetado como a mais essencial e significativa das buscas. Muitos criativos em meio de carreira permanecem apegados a uma vida romântica de viagens, remetendo à literatura e ao cinema. As viagens mudaram, e os lugares que são romantizados mudaram. As artes podem ter a consequência não intencional de abrir localidades e depois virá-las do avesso. Entre leões, tigres, elefantes e ungulados do Serengueti ergue-se um hotel Four Seasons. Cultura é frequentemente confundida com geografia, e expatriados, especialmente os que trabalham nas artes, criam microenclaves para reconstruir o familiar e evitar o novo. A familiaridade permanece a condição mais reconfortante, e, apesar da aparente homogeneização do mundo na superfície, suas subcamadas nem sempre se misturam.[4]

A ideia de explorar o mundo e vivenciar outras culturas é romantizada em muitos níveis. Nômades são celebrados, especialmente nas artes. Viajar sinaliza dinheiro, realização e oportunidade. É preciso ser móvel para ter sucesso no mundo da arte, que constantemente se torna menor através dessas mesmas viagens. Artistas

4 Rand, Steven. "Introduction". In: *Life Between Borders: The nomadic life of curators and artists*, Steven Rand e Heather Felty (orgs.). Nova York: apexart, 2013.

estão presentes em mais exposições internacionais do que nunca, e biografias sistematicamente incluem o local de nascimento e o local de trabalho. O estilo de vida itinerante tornou-se uma norma, porém tanto nômades quanto migrantes lutam para se encaixar e devem confrontar a exclusão.[5]

A partir daí, o argumento também deve ser situado dentro de discursos mais recentes em torno do Antropoceno, da consciência climática e do crescente escrutínio da pegada de carbono gerada pela circulação constante. Se a mobilidade foi por muito tempo enquadrada como condição de relevância nas artes, agora está igualmente entrelaçada em uma tensão moral e ecológica, que se tornou particularmente visível após a pandemia. Contudo, essa tensão é distribuída de maneira desigual. O que emerge é uma forma de responsabilidade delegada, na qual solicita-se de artistas e trabalhadores culturais que justifiquem seus movimentos e quantifiquem suas emissões. A questão não é simplesmente se deve-se mover ou não, mas quem recebe o privilégio de escolher. Para muitos artistas e curadores do que frequentemente se denomina Maioria Global, a mobilidade não é um estilo de vida, mas uma necessidade — uma condição de sobrevivência dentro de um sistema artístico que permanece estruturalmente concentrado na Europa e na América do Norte. Em contextos em que as políticas culturais são frágeis ou inexistentes, e onde os esquemas de financiamento são escassos ou inacessíveis, o movimento é trabalho.

Isso produz, por vezes, uma situação quase absurda. As mesmas estruturas que exigem prestação de contas são frequentemente financiadas por governos cúmplices de ecocídio em larga escala. A exigência de calcular a própria pegada individual convive desconfortavelmente com ações estatais e corporativas que excedem amplamente essas contribuições, incluindo formas de ecocídio ligadas a conflitos em curso, como a queima de oliveiras no sul do Líbano. Dentro dessa contradição, a questão não é apenas como reduzir o movimento, mas como confrontar a assimetria entre responsabilidade individual e violência sistêmica.

Outra assimetria diz respeito às condições de cuidado e parentalidade. O campo cultural continua a operar sob a suposição implícita de um sujeito desencarnado, infinitamente flexível — que pode se mover livremente, aceitar convites e se adaptar a condições precá-

5 Felty, Heather. "Introduction: Finding Home". In: Idem.

rias sem atrito. A parentalidade rompe essa ficção. Ela expõe a extensão em que as infraestruturas de mobilidade não são projetadas para acolher corpos que carregam responsabilidade, dependência ou vulnerabilidade.

Nesse contexto, o direito de circular também deve ser compreendido ao lado do direito de recusar a circulação. Quem pode recusar um convite sem consequências. Quem pode escolher ficar, criar raízes, retirar-se da exigência de aparecer em outro lugar.

É precisamente dentro dessas tensões que o trabalho da Temporary Art Platform se desdobrou, particularmente em seu capítulo brasileiro. Em vez de reproduzir a lógica extrativista da circulação artística de curto prazo, a TAP buscou experimentar formatos de hospitalidade que suspendessem a expectativa de produtividade e reciprocidade.

A tamareira, símbolo de generosidade e fertilidade, se instala entre as palmeiras locais, transformando a praça em um lugar de hospitalidade.

Em 2019, em colaboração com o Inclusartiz, hospedamos o artista libanês Ahmad Ghossein no Rio de Janeiro para examinar a dança do ventre como instrumento de integração cultural para a comunidade árabe no Brasil, após ter sido introduzida e popularizada por Shahrazad Shahid Sarqi em meados do século passado. O trabalho de Ghossein tenta identificar e compreender o momento em que o hóspede já não é mais hóspede, mas não se torna plenamente um local, e em que o anfitrião já não detém autoridade. Também aborda dinâmicas de gênero e classe embutidas nessa prática. A dança do ventre circulou principalmente entre a classe média branca, enquanto a música permaneceu tocada por homens.

O vídeo *Dancing with Shahrazad* [Dançando com Shahrazad] resultou de uma oficina de três dias conduzida no Complexo da Maré por Naima Yazbek, uma dançarina oriental brasileira de ascendência libanesa, que introduziu a dança do ventre a participantes que a en-

contravam pela primeira vez. Naima vive hoje em Beirute como hóspede no país de onde é originária, e retorna ao Brasil como instrutora, invertendo os papéis de hóspede e anfitrião mais uma vez. Os corpos vistos aqui estão encontrando essa forma pela primeira vez, tentando adaptá-la e habitá-la. O trabalho foca no estágio liminar, onde as práticas circulam antes de serem plenamente absorvidas ou transformadas.

Make Yourself at Home: Radical care and hospitality [Sinta-se em casa: Cuidado e hospitalidade radicais] foi uma residência de alívio que organizamos após a explosão do porto de 4 de agosto em Beirute. Seis artistas viajaram de Beirute ao Brasil sob extrema incerteza, sem acesso aos próprios fundos devido ao colapso do sistema bancário libanês, e sem garantias de retorno, em um momento em que a mobilidade global havia praticamente colapsado. Hospedados na Mata Atlântica pelo espaço de residência Kaaysa, esse encontro foi concebido não como uma residência orientada para a produção, mas como um espaço de hospitalidade radical. Nenhum resultado era exigido. A residência centrou-se no descanso, no tempo compartilhado e na convivência coletiva dentro de um mundo frágil. Cercados pela Mata Atlântica, cachoeiras e refeições comunais diárias, os artistas engajaram-se em formas de coexistência que excediam os marcos profissionais. Sessões psicanalíticas, trocas informais e simplesmente habitar o espaço juntos tornaram-se o cerne da experiência. Permanece como um dos momentos mais significativos da minha prática curatorial, precisamente porque deslocou a economia de reciprocidade que frequentemente governa tais convites.

A obra de arte pública permanente encomendada a Marcos Chaves para o centro do Rio de Janeiro, na Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega (SAARA), em 2022, consistiu em plantar uma tamareira na única praça de formato triangular da área. SAARA é um distrito comercial histórico moldado por ondas de imigração, particularmente do Oriente Médio. A tamareira, símbolo de generosidade e fertilidade, se instala entre as palmeiras locais, transformando a praça em um lugar de hospitalidade. Visualmente similares, as árvores carregam histórias diferentes. A tamareira cresce em oásis desérticos e é considerada sagrada em tradições religiosas e culturais. Antes da modificação genética, podia levar até noventa anos para dar frutos, permitindo tempo para se adaptar a novos ambientes. Ao redor de seu tronco, uma placa traz uma frase em português, inglês e árabe. Cada versão propõe

um jogo linguístico. Em inglês, "*Let us have a date in SAARA*" [vamos ter um encontro/comer uma tâmara no SAARA] refere-se tanto a um encontro quanto à fruta (ambos "*date*"). Em português, "Vamos comer uma tâmara no SAARA" traduz o ato de comer a fruta. Em árabe, a frase evoca um encontro no deserto. À medida que a água da chuva passa pelas letras vazadas para irrigar a árvore, os deslocamentos linguísticos refletem os mal-entendidos e transformações inerentes à tradução e ao deslocamento.

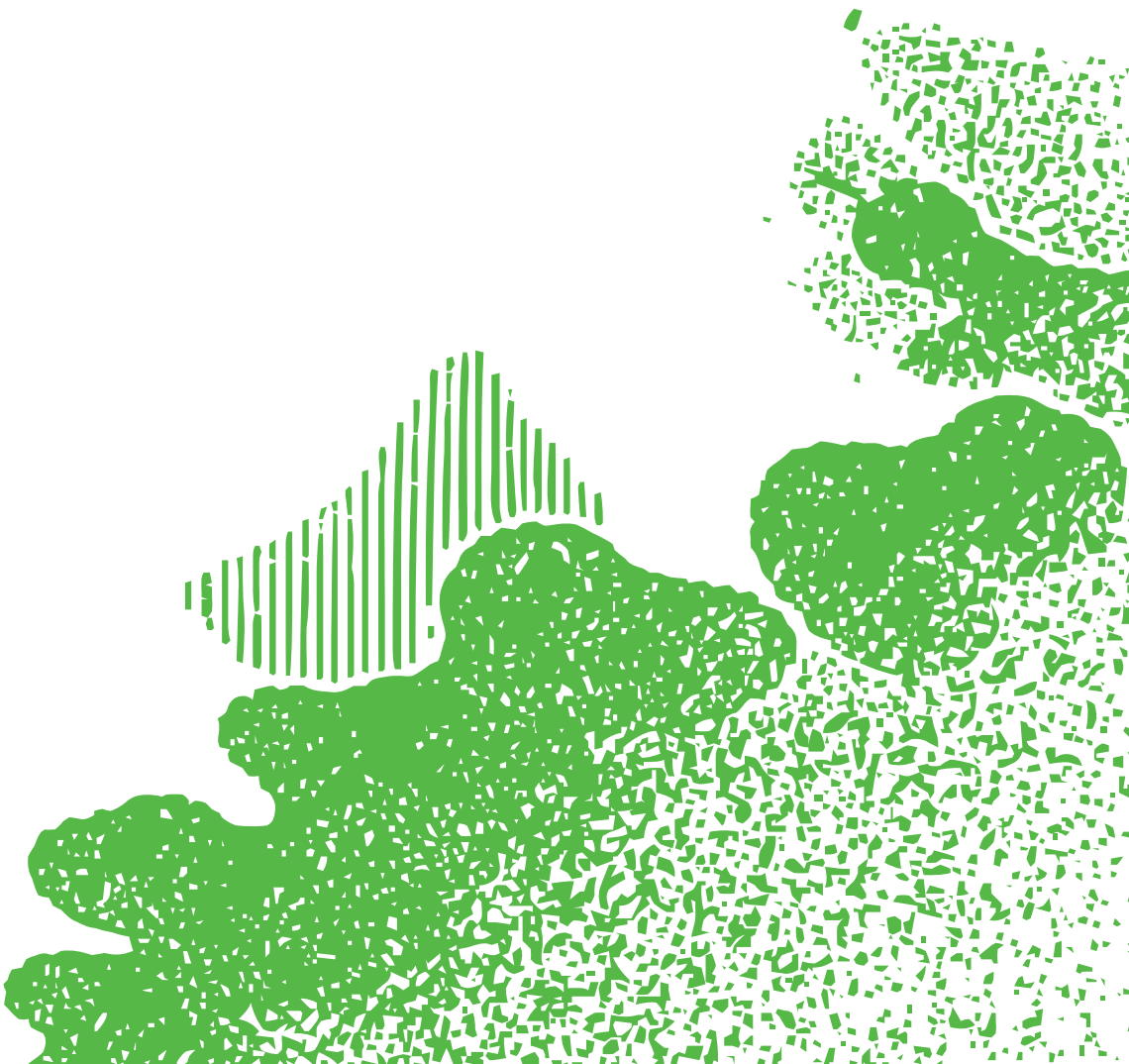
Paralelamente a essa intervenção, Chaves colaborou com a Rádio *SAARA* em uma peça sonora pública, convidando artistas a contribuir com frases e provérbios em diferentes línguas, incluindo ditados como "quem planta tâmaras não as colhe", um lembrete de ações que excedem a duração de uma vida.

Essas experiências apontam para a necessidade de repensar as infraestruturas da mobilidade cultural para além dos paradigmas atuais. Traçar novos centros não é simplesmente multiplicar pontos em um mapa, mas transformar as condições sob as quais a circulação é autorizada, reconhecida e sustentada. Isso requer desmistificar a viagem como marcador de valor, ao mesmo tempo em que se confrontam as desigualdades que determinam quem pode se mover e sob quais condições.

Nesse sentido, o próprio convite deve ser interrogado. Como sugere Jacques Derrida, a hospitalidade é estruturada por uma tensão entre abertura incondicional e as condições que regulam a entrada. O que aparece como inclusão frequentemente funciona como um limiar administrado, onde marcos legais, econômicos e simbólicos determinam o acesso. A presença desigual de artistas da Maioria Global em residências como a Cité internationale des arts, o Pivô ou o International Studio and Curatorial Program reflete essas assimetrias persistentes.

Enquanto escrevo, o preço do combustível atinge níveis sem precedentes, levantando novamente a questão de quem poderá viajar, quem pode sustentar os custos da circulação e sob quais condições. Quem, este ano, conseguirá chegar à Bienal de Veneza? Artistas de seleções oficiais já tiveram vistos negados; outros estão sendo silenciados por se manifestarem abertamente contra políticas genocidas colonial-colonizadoras e por pedirem o boicote de pavilhões nacionais. A mobilidade, nesse contexto, torna-se inseparável das políticas de visibilidade e apagamento.

Como Kojin Karatani, em diálogo com Karl Marx, nos lembra, os sistemas de troca são estruturados por assimetrias entre dom, reciprocidade e capital. No mundo da arte, o convite opera dentro dessa tensão não resolvida, em que a capacidade de retornar, receber ou se retirar permanece desigualmente distribuída, e a hospitalidade está sempre entrelaçada com o poder.





Um olhar sobre a mobilidade artística internacional no Brasil: Trajetória, programas e desafios de uma agenda em construção

Paulo Feitosa

A CIRCULAÇÃO COMO FUNDAMENTO DA PRESENÇA INTERNACIONAL

A internacionalização da cultura consolidou-se, nas primeiras décadas do século XXI, como dimensão estratégica das políticas públicas contemporâneas, situada na interseção entre política cultural, política externa e desenvolvimento econômico. De um lado, a cultura afirmou-se como recurso de poder brando, a capacidade de um país influenciar pela atração de seus valores e de sua criação, e não pela coerção; de outro, converteu-se em setor econômico de peso crescente: as exportações mundiais de serviços criativos alcançaram US$ 1,4 trilhão em 2022, e os países em desenvolvimento vêm ampliando de forma consistente sua participação nesse mercado.[1] O Brasil vive, nesse cenário, um momento singular de reconstrução de sua inserção internacional, no qual a cultura voltou a ocupar lugar de destaque na agenda diplomática, econômica e federativa. Mas há um dado anterior a qualquer estatística de comércio ou estratégia de imagem: nenhuma projeção cultural se sustenta sem sua infraestrutura mais elementar, que é a mobilidade artística. Antes do festival, da coprodução, do contrato de distribuição e da residência de criação, existe o deslocamento. É a possibilidade concreta de artistas, obras e agentes culturais cruzarem fronteiras que converte vocação simbólica em presença efetiva nos circuitos internacionais: é circulando que se abrem mercados, se firmam relações institucionais e se constroem as redes de confiança das quais dependem todos os demais instrumentos da internacionalização.

A relevância do tema é reconhecida pelo próprio direito internacional da cultura. A Convenção da UNESCO sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, de 2005, da qual o Brasil é signatário, estabelece no artigo 16 o compromisso dos países desenvolvidos de conceder tratamento preferencial a artistas e profissionais da cultura de países em desenvolvimento, justamente porque a circulação internacional de pessoas e bens culturais é estruturalmente assimétrica: os fluxos Sul-Norte enfrentam barreiras de visto, custos de deslocamento e desequilíbrios de mercado que os

1 Sobre o conceito de poder brando (*soft power*), ver: NYE, Joseph. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. Nova York: PublicAffairs, 2004. Dados de comércio: UNCTAD (Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento). Creative Economy Outlook 2024. Genebra: Nações Unidas, 2024.

fluxos em sentido inverso desconhecem.[2] Para um país como o Brasil, geograficamente distante dos grandes centros consumidores de bens culturais e sem política linguística compartilhada com a maioria de seus vizinhos, a mobilidade não é um luxo do sistema cultural: é a condição de existência de sua internacionalização.

Convém precisar o recorte deste texto. A circulação internacional de artistas brasileiros acontece por duas vias distintas e complementares. A primeira é a mobilidade espontânea, ou de livre proposição: aquela em que o próprio artista constrói sua oportunidade (um convite, uma seleção em festival, uma residência conquistada) e busca no poder público o apoio financeiro para realizá-la. A segunda é a circulação induzida: aquela em que o Estado, por meio da diplomacia cultural, de acordos bilaterais e de programas estruturados, cria previamente os espaços, os circuitos e as ocasiões em que os artistas circularão. O objeto central deste olhar são os programas de mobilidade propriamente ditos, que operam sobretudo na primeira via; mas a análise seria incompleta sem registrar o crescimento simultâneo da segunda, porque é da combinação das duas que se desenha, na prática, a política brasileira de circulação internacional.

No Brasil, historicamente, essa infraestrutura foi o elo mais frágil da cadeia. O acesso à circulação internacional dependeu, por décadas, de capital econômico e relacional prévio, concentrando oportunidades em poucos agentes, poucas linguagens e poucos territórios. As páginas que seguem examinam como o país vem enfrentando esse déficit na última década: a trajetória federal, a dimensão multilateral, a circulação induzida pela diplomacia cultural, as fragilidades estruturais que persistem e, sobretudo, a resposta dos entes federativos, que converteram a mobilidade artística em um dos campos mais dinâmicos da política cultural brasileira contemporânea.

O PLANO FEDERAL: UMA TRAJETÓRIA DE INTERMITÊNCIAS

A história recente do apoio federal à mobilidade artística é, antes de tudo, uma história de descontinuidade. O Programa de Intercâmbio e Difusão Cultural do Ministério da Cultura, principal instrumento nacional de apoio a deslocamentos de agentes culturais, beneficiou cerca

2 UNESCO. Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais. Paris, 2005, art. 16. As assimetrias da mobilidade Sul-Norte são documentadas pelos Relatórios Globais da UNESCO de acompanhamento da Convenção (série Re|Pensar as Políticas Culturais).

de 7 mil pessoas entre 2009 e 2015, quando foi descontinuado.[3] Seguiu-se um hiato de quase oito anos em que o país simplesmente não dispôs de mecanismo federal regular de fomento à circulação, período que coincidiu com a extinção temporária do próprio Ministério da Cultura. Uma geração inteira de artistas formou-se sem qualquer porta institucional de acesso ao exterior, e o custo dessa lacuna, embora dificilmente mensurável, se expressa nas redes que deixaram de ser construídas e nos mercados que deixaram de ser abertos.

A recomposição começou em 2023. O Ministério da Cultura retomou o Programa de Intercâmbio Cultural em regime de fluxo contínuo, selecionando 164 propostas e distribuindo cerca de R$ 5,9 milhões com repartição equitativa entre as cinco regiões do país. A Funarte, no mesmo ano, relançou a Bolsa de Mobilidade Artística com R$ 3 milhões, contemplando 102 iniciativas, das quais 76,5% com destino internacional, alcançando 27 países em seis continentes.[4] Em 2024, os dois instrumentos foram unificados no Edital de Mobilidade Cultural, com valores de R$ 7 mil a R$ 17 mil para propostas individuais e de até R$ 148 mil para grupos e coletivos, sempre com cotas regionais e ações afirmativas; no mesmo ano, um ciclo conjunto de fluxo contínuo somou R$ 3,5 milhões e selecionou 93 propostas, 64 delas com destino internacional. A Secretaria do Audiovisual, por sua vez, abriu linha própria de intercâmbio para circulação e participação de profissionais do setor em festivais, mostras e mercados no exterior. O ciclo em curso, batizado Programa Funarte Brasil Conexões Internacionais, aporta R$ 2 milhões para viagens ao longo de 2026, em dois módulos, com bolsas individuais de R$ 17 mil, apoios a grupos até R$ 136 mil e adicional para propostas oriundas da Amazônia Legal.

O desenho federal consolidou um modelo que se pode chamar de lógica de aderência: as rotas são propostas pelos próprios artistas, mediante carta-convite de instituições anfitriãs, cabendo ao poder público o custeio indenizatório de transporte, hospedagem e alimentação. Trata-se de um modelo democrático no acesso e eficiente na execução, mas que, por definição, apoia oportunidades que o artista já conquistou; ele não cria circuitos, não pactua espaços institucionais nem constrói presença estratégica de longo prazo.

---

3 MINISTÉRIO DA CULTURA. Edital do Programa de Intercâmbio Cultural seleciona 96 beneficiários. Agência Gov, jan. 2024. O programa, em uma fase anterior, beneficiou cerca de 7 mil pessoas entre 2009 e 2015, quando foi descontinuado.

4 MINISTÉRIO DA CULTURA. MinC e Funarte lançam edital de Mobilidade Cultural. Agência Gov, nov. 2024; FUNARTE (Fundação Nacional de Artes). Programa Funarte Brasil Conexões Internacionais, dez. 2025. Dados do ciclo conjunto de 2024: MinC/Sefic, ago. 2024.

A DIMENSÃO MULTILATERAL: OS FUNDOS IBERO-AMERICANOS

Paralelamente aos instrumentos nacionais, o Brasil participa dos fundos multilaterais de cooperação cultural ibero-americana, nos quais a Funarte exerce a representação do país. O Iberescena, fundo de ajuda às artes cênicas criado em 2006, do qual o Brasil participa desde 2010, mobilizou mais de US$ 12 milhões em mais de 1,2 mil projetos no primeiro ciclo de existência, e opera hoje linhas de residência de criação, coprodução de espetáculos e programação de festivais entre 17 países. O Ibermúsicas, aprovado em 2011 e hoje com 14 países-membros, financia a mobilidade de músicos, residências e prêmios de criação, tendo inclusive linhas especiais de circulação com os Estados Unidos, a Inglaterra, a Itália e os países africanos de língua portuguesa.[5] A esses somam-se o Iberorquestras Juvenis e o IberCultura Viva, compondo o principal espaço institucional permanente de circulação artística de que o Brasil dispõe.

A participação nesses fundos tem valor que excede os montantes envolvidos: ela garante previsibilidade (as convocatórias são anuais e sobrevivem a mudanças de governo), reciprocidade (artistas estrangeiros também circulam pelo Brasil) e densidade institucional (os projetos nascem pactuados entre instituições de países distintos). É precisamente esse tripé, previsibilidade, reciprocidade e densidade institucional, que os instrumentos exclusivamente nacionais ainda não alcançaram.

A CIRCULAÇÃO INDUZIDA: DIPLOMACIA CULTURAL, TEMPORADAS BILATERAIS E O PAPEL DO ITAMARATY

Ao lado dos editais de mobilidade, há um segundo vetor de circulação internacional que não passa pela livre proposição do artista, mas pela indução do Estado. O ator histórico desse vetor é o Ministério das Relações Exteriores, cuja diplomacia cultural remonta à década de 1930 e ganhou, em 2022, nova arquitetura institucional com a criação do Instituto Guimarães Rosa, unidade responsável pela promoção da cultura brasileira, da língua portuguesa e da cooperação educacional

5 SEGIB (Secretaria-Geral Ibero-Americana). Dados dos programas Iberescena (criado em 2006) e Ibermúsicas (aprovado em 2011). O Iberescena mobilizou mais de US$ 12 milhões em cerca de 1,2 mil projetos no primeiro ciclo; o Brasil é representado em ambos pela Funarte.

no exterior, inspirada em institutos congêneres como os de Portugal, Alemanha e Espanha. Por meio do Programa de Difusão Cultural, executado anualmente pela rede de embaixadas e consulados, o Itamaraty financia a presença de artistas brasileiros em eventos no exterior, selecionando propostas segundo critérios de excelência artística, interesse local e potencial formador de mercado, e, desde 2025, essa seleção conta com um comitê consultivo de 21 representantes da sociedade civil e do Ministério da Cultura, distribuídos por sete segmentos artísticos, inovação de governança que aproximou a diplomacia cultural do próprio campo.[6] Trata-se de um fluxo de mobilidade menos visível que os editais, porque não opera por chamada pública ampla, mas que responde por parcela relevante da presença artística brasileira no exterior.

O instrumento mais potente da circulação induzida, porém, são as temporadas e anos culturais bilaterais, grandes operações diplomáticas que criam, de uma só vez, centenas de ocasiões de circulação. O Brasil acumula tradição nesse formato: o Ano do Brasil na França, em 2005, e o Ano da França no Brasil, em 2009, foram marcos da diplomacia cultural do período. A Temporada Cruzada Brasil-França 2025, celebrando os 200 anos de relações bilaterais, elevou a escala do modelo: a programação brasileira na França percorreu mais de cinquenta cidades entre abril e setembro de 2025, e a programação francesa no Brasil somou mais de trezentas atividades em 15 cidades até dezembro, sob a coordenação conjunta do Instituto Guimarães Rosa, do Ministério da Cultura e do Institut Français, tendo ainda ensejado a assinatura de novo acordo bilateral de cooperação cultural e o lançamento de programa trilateral de residências entre artistas brasileiros, franceses e africanos.[7] Na mesma linha, os governos do Brasil e da China instituíram o Ano Cultural Brasil-China 2026, em continuidade às celebrações do cinquentenário das relações diplomáticas, com programação conjunta em artes cênicas, artes visuais, música, audiovisual, patrimônio imaterial, formação e economia criativa.

---

6 MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. O Instituto Guimarães Rosa foi criado em 2022; o Comitê Consultivo de diplomacia cultural foi instituído pela Portaria MRE nº 748, de 28 de abril de 2025, com 21 representantes de sete segmentos culturais, incluindo indicações do Ministério da Cultura.

7 MINISTÉRIO DA CULTURA. Ano Cultural Brasil-França 2025, abr. 2025; INSTITUTO GUIMARÃES ROSA; INSTITUT FRANÇAIS. A Temporada Cruzada Brasil-França 2025 celebrou os 200 anos das relações bilaterais, sucedendo o Ano do Brasil na França (2005) e o Ano da França no Brasil (2009). O acordo bilateral de cooperação cultural foi assinado durante a visita de Estado do presidente brasileiro à França, em 2025, ocasião que também marcou o lançamento do programa trilateral de residências Villa Fatumbi.

Para o tema deste texto, as temporadas bilaterais importam por uma razão precisa: elas geram demanda de circulação em escala que nenhum edital de mobilidade alcança, e o fazem com lastro diplomático, garantia de recepção institucional e visibilidade de imprensa. Seu limite é o espelho de sua força: são eventos extraordinários, de calendário político, que mobilizam intensamente e se encerram. Sem instrumentos permanentes de mobilidade que deem continuidade às relações iniciadas, o risco é que as temporadas produzam picos de presença seguidos de silêncio. A articulação entre a circulação induzida das temporadas e a mobilidade regular dos editais é, por isso, um dos desenhos mais estratégicos, e ainda pendentes, da política brasileira de internacionalização.

AS FRAGILIDADES ESTRUTURAIS DE UMA AGENDA INCONCLUSA

Para um país como o Brasil, a mobilidade não é um luxo do sistema cultural: é a condição de existência de sua internacionalização

O balanço do plano federal recomenda reconhecimento e cautela em partes iguais. Reconhecimento, porque a retomada de 2023 reconstruiu em pouco tempo uma arquitetura que havia sido desmontada. Cautela, porque três fragilidades estruturais permanecem sem resposta.

A primeira é a escala. Um aporte anual da ordem de R$ 2 milhões para a mobilidade internacional de um país com milhões de trabalhadores da cultura e um setor criativo que responde por 3,6% do Produto Interno Bruto nacional é, em termos práticos, um mecanismo de amostragem, não de política. As bolsas individuais de R$ 17 mil cobrem parcialmente os custos de uma única viagem internacional, enquanto os editais selecionam dezenas de propostas por ciclo em um universo de milhares de agentes elegíveis. O instrumento existe, funciona e é bem desenhado, mas sua dimensão é incompatível com o tamanho do sistema cultural que pretende atender.

A segunda é a descontinuidade como padrão histórico. O programa federal já foi interrompido uma vez por quase uma década, e nada em sua atual configuração jurídica impede que o seja novamente: trata-se de ação orçamentária discricionária, sem marco legal próprio, sem previsão plurianual vinculante e sem estrutura administrativa dedicada.

A mobilidade artística brasileira permanece, no plano normativo, um gesto de governo, não um compromisso de Estado.

A terceira fragilidade é um paradoxo de financiamento que atravessa todo o sistema: parcela significativa dos programas estaduais de mobilidade hoje em operação é custeada com recursos das leis emergenciais federais (Lei Aldir Blanc e Lei Paulo Gustavo) e da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura. São recursos extraordinários, concebidos como resposta à pandemia ou como transferência temporária, sustentando agendas que se pretendem permanentes. Quando esse ciclo se encerrar, os programas que não tiverem construído fontes próprias de financiamento enfrentarão seu teste de sobrevivência.

A RESPOSTA FEDERATIVA: UM PANORAMA NACIONAL EM FORMAÇÃO

É nesse cenário de insuficiência federal que ganha significado o fenômeno mais notável da década: a emergência dos entes federativos como protagonistas da mobilidade artística. Trata-se de um movimento de paradiplomacia cultural, em que estados constroem agendas internacionais próprias, fundadas em suas vocações territoriais, sem esperar pela política nacional e sem contradizê-la. O mapeamento realizado para este texto identificou instrumentos ativos de mobilidade internacional em ao menos nove unidades da Federação, das cinco regiões do país, o que autoriza falar não mais em iniciativas isoladas, mas em um panorama nacional em formação. O Distrito Federal foi pioneiro: o Conexão Cultura DF, criado em 2017 com recursos do Fundo de Apoio à Cultura, instituiu um edital permanente de fluxo contínuo que apoia a circulação nacional e a internacional, participação em feiras e mercados estratégicos, intercâmbios, residências e plataformas de difusão, e segue em operação ininterrupta desde então, o que faz dele o mais longevo instrumento subnacional do gênero.[8]

O Ceará estruturou uma agenda dupla e complementar. O Ceará Criativo, programa de circulação e difusão organizado em três eixos (formação, negócios e mobilidade artística), opera editais de mobilidade estadual, nacional e internacional e organiza missões a mercados estratégicos, com passagens por Portugal, França, Cabo Verde, Colômbia e China, articulando a presença de artistas a rodadas

8 DISTRITO FEDERAL. Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa. Programa Conexão Cultura DF, instituído em 2017 e regulamentado por sucessivas portarias, a mais recente de janeiro de 2026.

de negócios e à preparação prévia dos selecionados. O Ceará Sem Fronteiras, por sua vez, concentra-se na mobilidade formativa, com bolsas nacionais de R$ 10 mil e internacionais de R$ 20 mil, incluindo residências pactuadas com instituições estrangeiras, como a residência de artes imersivas realizada em Paris em parceria com a plataforma NewImages.[9] A distinção cearense entre mobilidade de difusão (circular a obra) e mobilidade formativa (qualificar o agente) é uma das contribuições conceituais mais refinadas do período. Vale notar que o estado também soube enxertar sua agenda na circulação induzida: a participação na Temporada Brasil-França 2025 incluiu parcerias audiovisuais com o Festival de Cannes e a escola CinéFabrique, demonstrando como um ente federado pode capturar, para seu território, os fluxos abertos pela diplomacia nacional.

A Bahia opera o maior instrumento estadual do Nordeste: o Edital Mobilidade Cultural 2025/2026, com R$ 5 milhões do Fundo de Cultura do estado, estruturado em seis categorias que vão de residências artísticas (com permanência mínima de seis semanas) a intercâmbio, circulação e promoção internacional, com apoios de R$ 50 mil a R$ 100 mil por proposta. Dois traços do desenho baiano merecem registro técnico: a contrapartida obrigatória, que exige de cada beneficiário uma atividade presencial e gratuita de compartilhamento da experiência ao retornar, criando um mecanismo de socialização do conhecimento adquirido no exterior, e a meta de territorialização, que busca alcançar propostas de todos os 27 Territórios de Identidade do estado.[10]

Goiás inaugurou o caminho mais ambicioso do ponto de vista simbólico: o edital Goiás Mundo Afora seleciona projetos para ocupação de circuitos de altíssima legitimidade internacional, incluindo a participação de companhias goianas de circo, dança e teatro no Festival d'Avignon e a presença de profissionais do audiovisual em feiras e mercados internacionais de negócios.[11] São Paulo, por meio do fomento estadual e de editais municipais, mantém linhas permanentes de circulação de espetáculos e exposições, bolsas de estudo internacionais e apoio à participação em festivais e mostras no exterior, com

9 CEARÁ. Secretaria da Cultura. Programas Ceará Criativo (Programa de Circulação e Difusão da Cultura e das Artes Cearenses, viabilizado pela Lei Paulo Gustavo) e Ceará Sem Fronteiras (viabilizado pela Política Nacional Aldir Blanc), 2025-2026; participação estadual na Temporada Brasil-França 2025 (projetos La Factory e Porto MIS CinéFabrique).

10 BAHIA. Secretaria de Cultura do Estado. Edital Mobilidade Cultural 2025/2026, com R$ 5 milhões do Fundo de Cultura do Estado da Bahia (FCBA), seis categorias de apoio e meta de alcance dos 27 Territórios de Identidade.

11 GOIÁS. Secretaria de Estado da Cultura. Edital Goiás Mundo Afora, 2026, com categorias dedicadas ao Festival d'Avignon (edição de julho de 2027) e a feiras internacionais de audiovisual.

aportes municipais que chegaram a R$ 5 milhões em um único edital de formação e internacionalização.

O Rio de Janeiro construiu a arquitetura mais abrangente, apoiada em um setor criativo que responde por 5,2% do PIB estadual, a maior participação relativa do país.[12] De um lado, o Edital Mobilidades, da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa, inaugurado em 2025 com R$ 4,1 milhões e mais que dobrado em 2026, para R$ 9,56 milhões, opera em fluxo contínuo mensal e em três módulos (apresentações, residências artísticas e registro bibliográfico dos resultados), com reserva de 60% das vagas para o interior do estado, um mecanismo raro de interiorização do acesso à circulação internacional. De outro, o Programa ¡Hola Rio!, principal iniciativa de internacionalização da cultura fluminense, articula a mobilidade a uma estratégia integral de cooperação com instituições de referência ibero-americanas, capacitação de agentes, difusão multilinguagem e legado, tendo levado, em quatro edições, mais de seiscentos profissionais a seis países e a mais de 17 cidades, com ocupação de espaços como a Casa de América de Madri, o circuito Comfama, na Colômbia, e os festivais Cosquín e Teatro a Mil, no Cone Sul.

O panorama se completa com uma segunda camada de estados que consolidaram instrumentos regulares nos últimos três anos. O Paraná lançou em 2025 seu primeiro Programa de Mobilidade Cultural, em fluxo contínuo, hoje com R$ 2 milhões anuais distribuídos em seleções trimestrais e repartição de vagas entre capital e interior. Minas Gerais opera, no âmbito da Política Nacional Aldir Blanc, edital de bolsas que reúne circulação nacional e internacional, participação em feiras, mercados e showcases, intercâmbios e residências artísticas, técnicas e de gestão. A Paraíba mantém desde 2023 o programa Arte na Bagagem, que em sua edição de 2025 apoiou deslocamentos a dez países e a 12 estados brasileiros, com apoios escalonados por abrangência regional, nacional e internacional.[13] São desenhos de escala e maturidade distintas, mas sua simples existência simultânea, em estados de todas as regiões e de diferentes portes orçamentários,

12 FIRJAN (Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro). Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil. Rio de Janeiro: Firjan, 2025. Dados do Edital Mobilidades e do Programa ¡Hola Rio!: SECEC-RJ, Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro, 2025-2026.

13 PARANÁ. Secretaria de Estado da Cultura. Edital Mobilidade Cultural, 1ª edição em nov. 2025 e 2ª edição em jan. 2026, com R$ 2 milhões em seleções trimestrais; MINAS GERAIS. Secretaria de Estado de Cultura e Turismo. Edital de Chamamento Público nº 01/2026 (PNAB), bolsas de promoção, pesquisa, difusão, circulação, residência e intercâmbio cultural; PARAÍBA. Secretaria de Estado da Cultura. Programa Arte na Bagagem, 3ª edição, 2025.

indica que a mobilidade deixou de ser agenda de exceção para se tornar componente esperado do fomento estadual.

DUAS LÓGICAS DE ACESSO E O APRENDIZADO DO SISTEMA

Lido em conjunto, esse mapa revela com nitidez as duas lógicas anunciadas na abertura deste texto, e a distinção entre elas talvez seja o principal aprendizado técnico da década. Na lógica de aderência, dominante nos instrumentos federais e nos editais estaduais de fluxo contínuo, o artista desenha a própria rota, comprova o convite e recebe o custeio; o Estado apoia sem direcionar. Essa lógica reconhece que ninguém conhece melhor as oportunidades de um campo artístico do que quem nele atua, e é insuperável como mecanismo de democratização do acesso.

Na lógica diretiva, presente nos programas estruturados de internacionalização, como o Goiás Mundo Afora e o ¡Hola Rio!, e, em escala diplomática, nas temporadas bilaterais coordenadas pelo Itamaraty, o poder público pactua previamente circuitos, instituições anfitriãs e festivais, e os artistas concorrem, por seleção pública, para ocupar espaços de alta legitimidade simbólica que dificilmente acessariam de forma individual. Essa lógica constrói presença estratégica, converte deslocamentos pontuais em relações institucionais duradouras e produz densidade diplomática.

Nenhuma das duas basta sozinha. A aderência sem direção pulveriza recursos em viagens sem lastro institucional; a direção sem aderência burocratiza a circulação e desconhece a inteligência dos próprios artistas. A maturidade do sistema brasileiro de mobilidade estará, precisamente, na coexistência planejada das duas lógicas, e os entes que hoje operam ambas de maneira simultânea, com editais de fluxo contínuo junto com programas estruturados, estão desenhando, na prática, o modelo que uma futura política nacional deveria formalizar.

DO PROGRAMA À POLÍTICA PÚBLICA: A TRAVESSIA NECESSÁRIA

O balanço da década autoriza uma conclusão em duas partes. A primeira é positiva: a mobilidade artística internacional deixou de ser gesto isolado para se tornar agenda federativa, com instrumentos ativos nos três níveis de governo, participação multilateral consolidada, diplomacia

cultural reorganizada e um repertório crescente de desenhos institucionais em teste. A segunda é um alerta: quase nada disso está protegido contra a descontinuidade. Com raras exceções, os programas mapeados são ações de governo sem marco normativo próprio, sem previsão orçamentária plurianual, sem estruturas permanentes de gestão e sem sistemas de avaliação capazes de medir o que realmente importa.

A travessia que falta é conhecida: converter programas em políticas públicas em sentido estrito. Isso significa, em termos práticos, quatro frentes. Primeira, a consolidação normativa, com leis ou decretos que instituam os programas e os inscrevam nos planos plurianuais. Segunda, a previsibilidade orçamentária, com dotações próprias que não dependam de recursos emergenciais federais nem da vontade do gestor do momento. Terceira, a estruturação administrativa, com unidades gestoras e corpo técnico dedicados. Quarta, a institucionalização da avaliação, deslocando as métricas dos indicadores de execução (viagens realizadas, artistas apoiados) para os indicadores de resultado: os contratos gerados, as coproduções firmadas, as redes constituídas e, sobretudo, a permanência dos artistas brasileiros nos circuitos internacionais depois da viagem que o recurso público tornou possível.

Há ainda uma quinta frente, propriamente sistêmica: a articulação entre os vetores hoje dispersos. Editais federais de aderência, fundos multilaterais, temporadas diplomáticas e programas estaduais operam, em regra, sem se comunicar; um sistema nacional de mobilidade artística, ainda que de coordenação leve, permitiria que a temporada bilateral abrisse portas que o edital de mobilidade manteria abertas, e que o artista revelado por um programa estadual encontrasse, no instrumento federal ou multilateral, o degrau seguinte de sua trajetória internacional. A assimetria estrutural da circulação global não será resolvida por nenhum edital isolado. Mas a experiência da última década demonstra que o Brasil já sabe desenhar bons instrumentos de mobilidade — o que ainda não demonstrou é se tem a capacidade de protegê-los do próprio ciclo político e de fazê-los operar em conjunto. É essa dupla capacidade que separará, adiante, os países que circulam ocasionalmente daqueles que fizeram da circulação de sua arte um compromisso de Estado.

Mover um corpo **não é mover** todos os corpos

Nayse López





Há uma tensão que percorre o debate contemporâneo sobre mobilidade cultural. De um lado, a mobilidade é tratada como direito individual: a liberdade de um artista de cruzar fronteiras, de encontrar colegas, de expor seu trabalho em outros contextos, de — como sugere a frase de Ali Smith citada pela mestra Mary Ann DeVlieg no artigo que abre este livro — se tornar "duplamente possível" ao atravessar uma fronteira. De outro lado, a mobilidade é convocada como projeto coletivo e político: a transformação das estruturas institucionais que determinam quem circula e em que condições.

Essas duas dimensões não são contraditórias. São, na verdade, inseparáveis. Mas o campo cultural tem tratado a primeira com muito mais atenção do que a segunda — e quando a segunda aparece, em geral é de forma reativa, como denúncia das barreiras existentes, raramente como proposta de outro modelo de política de mobilidade.

Os editais de mobilidade são recentes no Brasil e surgem num contexto de maior entendimento da capilaridade das ações de política cultural num país continental que precisa se reconectar com o mundo depois da pandemia e de quatro anos de um governo com pouco ou nenhum interesse pela cultura e pela arte. Os editais do estado do Rio de Janeiro focaram na cultura ibero-americana, com os três projetos ¡Hola Rio! e o Mobilidades, mais aberto e horizontal, do qual este livro é um dos resultados. O Ceará tem feito grande investimento na mobilidade e a Funarte, idem. No entanto ainda temos uma demanda reprimida por estruturas mais acessíveis de mobilidade que é do tamanho do Brasil.

Este artigo passeia por dois temas: a questão linguística e a questão digital pós-pandemia, e argumenta que ambas são dimensões fundamentais da tensão entre liberdade individual e transformação estrutural. A língua, porque é ao mesmo tempo barreira prática e arquivo de poder colonial. O digital, porque é ao mesmo tempo abertura real de novos horizontes e ameaça de substituição daquilo que não pode ser substituído.

O CORPO QUE SE MOVE E O SISTEMA QUE O REGULA

Mobilidade cultural nunca foi apenas logística. É sempre também uma negociação de poder. Quem se move, para onde, com quais recursos, carregando quais expectativas — e quem permanece, voluntária ou compulsoriamente. Esses obstáculos são reais e urgentes.



As rotas da mobilidade cultural foram traçadas, em grande medida, pelo colonialismo e pela sua herança.

Mas é preciso ir além da denúncia para perguntar: o que sustenta esses obstáculos? Qual é a arquitetura de fundo que os torna possíveis e, sobretudo, naturais — a ponto de serem aceitos como condições dadas em vez de construções históricas modificáveis?

A resposta mais evidente é econômica: a mobilidade reproduz as assimetrias do capital. Quem tem dinheiro se move; quem não tem, fica. Essa resposta, embora verdadeira, é incompleta. Porque há artistas e instituições com recursos que também encontram barreiras — de reconhecimento, de visibilidade, de acesso aos circuitos que validam e distribuem a produção cultural. E há artistas sem recursos que, graças a redes de solidariedade e a mecanismos alternativos de mobilidade, conseguem circular. A questão econômica é basal, mas não suficiente.

Uma segunda camada é a geopolítica histórica: as rotas da mobilidade cultural foram traçadas, em grande medida, pelo colonialismo e pela sua herança. Os centros de validação — as feiras de arte, os festivais de referência, os programas de residência mais disputados, as publicações que constroem reputações internacionais — estão concentrados no Norte Global. Isso não é acidente, e sim sedimentação histórica. E é precisamente porque é sedimentação histórica — e não lei natural — que pode ser modificada. Mas modificá-la exige mais do que ampliar o número de artistas do Sul nos circuitos existentes. Exige repensar os próprios critérios de legitimidade, os próprios centros de gravidade do campo e, por óbvio, os modelos de mobilidade cultural.

É nesse ponto que a tensão entre direito individual e projeto coletivo se torna mais aguda. Garantir que mais artistas do Sul possam circular nos circuitos existentes é uma conquista importante — e urgente —, mas não transforma os circuitos. Para isso, é preciso construir outras rotas, outros centros, outras lógicas de validação. E essa construção não pode depender apenas de esforços individuais: depende de políticas públicas, de acordos internacionais, de investimento institucional sustentado. Depende, em suma, de projeto coletivo.

LÍNGUA COMO ARMA E COMO ROTA

A barreira linguística é, com frequência, tratada como um detalhe prático — a falta de legendas, a necessidade de intérpretes, o custo da tradução. Mas essa redução ao prático obscurece o que a questão linguística tem de estrutural e de histórico.

A língua foi, no projeto colonial, uma arma de dominação de primeira ordem. Impor o idioma do colonizador era apagar a língua do colonizado — e, com ela, os sistemas de conhecimento, as formas de organização social, as cosmologias que aquela língua carregava. A violência linguística do colonialismo não foi um efeito colateral: foi uma estratégia central de destruição das condições de autonomia dos povos colonizados. Esse passado não é passado. É presente ativo.

Uma das formas mais visíveis em que esse passado opera no presente é precisamente na arquitetura dos programas de fomento à mobilidade cultural. Grande parte dos mecanismos institucionais de apoio à circulação artística internacional está organizada ao longo de rios linguísticos que são, em sua origem, rios coloniais. O British Council orienta boa parte de sua atuação pela comunidade de língua inglesa — e a Commonwealth, que estrutura essa comunidade, é herdeira direta do império britânico. O Institut Français e os programas da Agence Française de Développement têm forte presença nos países da África francófona — que são, em sua maioria, ex-colônias francesas. A rede de Institutos Cervantes e os programas da AECID organizam-se em torno do mundo hispânico — que é, em larga medida, o mundo das antigas colônias espanholas nas Américas.

Esses programas fazem coisas importantes e financiam mobilidades que, de outro modo, não ocorreriam. Não se trata de negar seu valor ou desmerecer seus avanços e suas triangulações menos coloniais. Trata-se de reconhecer que eles não são neutros: reproduzem, ao mesmo tempo em que facilitam, uma geografia cultural que tem no centro as antigas metrópoles e na periferia as antigas colônias. A língua compartilhada como critério de elegibilidade não é uma escolha inocente — é a naturalização de uma herança histórica específica como princípio organizador do presente.

O caso português é, nesse contexto, particularmente revelador — e particularmente urgente. Portugal, ao contrário do Reino Unido e da França, chegou ao século XXI como potência enfraquecida, com capacidade institucional e financeira limitada para sustentar uma política cultural de alcance global. O resultado é que o bloco

lusófono — Brasil, Portugal, Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe, Timor-Leste — tem o mais frágil dos sistemas de mobilidade organizado em torno de uma língua comum. A Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) existe como estrutura formal, mas os recursos que mobiliza para a circulação cultural são modestos em comparação com o que os blocos anglófono e francófono conseguem articular. É por isso que os projetos desenvolvidos no âmbito do bloco PALOP — os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa — assumem uma relevância que vai além do seu impacto imediato.

Mas a questão linguística não se esgota nos programas institucionais organizados por blocos linguísticos. Há uma segunda dimensão, mais silenciosa e talvez mais pervasiva: a língua como filtro de acesso dentro dos próprios circuitos de mobilidade. Editais internacionais redigidos exclusivamente em inglês, francês ou espanhol. Processos de seleção que pressupõem fluência em idiomas que não são os maternos dos candidatos. Redes cujas conversas, publicações e ferramentas de formação existem apenas nos idiomas hegemônicos.

Esse filtro tem um efeito de seleção social que raramente é reconhecido como tal: favorece sistematicamente os artistas que tiveram acesso a uma educação que incluía o aprendizado de idiomas considerados internacionais. Em contextos marcados por profunda desigualdade educacional — que são exatamente os contextos em que a mobilidade cultural seria mais necessária como ferramenta de afirmação e intercâmbio —, saber inglês ou francês é um privilégio de classe, dependendo da sua língua colonial. Não nomear isso é tratar como mérito individual o que é, na verdade, produto de uma distribuição desigual de recursos educacionais.

A resposta prática a esse problema não é complexa, ainda que seja custosa: inclui a tradução sistemática de editais e materiais de formação, a disponibilização de ferramentas de tradução como parte integrante dos projetos de mobilidade, a valorização do trabalho de mediação linguística como componente profissional legítimo do campo cultural. Inclui a disposição de programadores, curadores e gestores culturais de se moverem dentro do desconforto de trabalhar em línguas que não são as próprias. Custa dinheiro incluir além da barreira linguística. Quem paga esse preço?

Há muitos anos, em uma plataforma de internacionalização na Alemanha, assistíamos a um espetáculo que continha um trecho de uma ópera em alemão antigo. A plateia internacional certamente

não entendia nenhuma palavra da canção. A meu lado, um artista do Congo. O comentário dele foi preciso: "Se eu coloco uma língua nativa do Congo num espetáculo, é esperado que eu a legende, e mesmo assim serei tratado como exótico. Aqui estamos nós, ouvindo uma canção impenetrável para praticamente toda a plateia, sem legendas, mas que é tratada como natural e decodificada por ser ópera."

O DIGITAL COMO ABERTURA E COMO LIMITE

Em outra zona de sombra do debate sobre a mobilidade cultural atual, a pandemia de covid-19 forçou o campo cultural a um experimento que nenhuma política pública teria tido a audácia de propor: a suspensão quase total da mobilidade física e a migração compulsória para formas digitais de colaboração, apresentação e intercâmbio. O resultado foi, como seria de esperar, ambivalente — e essa ambivalência ainda não foi suficientemente elaborada pelo campo.

Há um ganho real que precisa ser reconhecido. A naturalização das ferramentas digitais de colaboração abriu possibilidades de participação para artistas e agentes culturais que, por razões econômicas, geográficas ou de mobilidade restrita (incluindo artistas com

Residências virtuais, encontros on-line, mostras em plataformas digitais: esses formatos não são substitutos do encontro físico, mas são formas de existência cultural.

deficiências físicas, pais e mães em contextos de cuidado intensivo, habitantes de territórios com infraestrutura de transporte precária ou com pouco financiamento de viagens), tinham dificuldades de acesso aos circuitos presenciais. Residências virtuais, encontros on-line, mostras em plataformas digitais: esses formatos não são substitutos do encontro físico, mas são formas de existência cultural que têm valor próprio e que, em muitos casos, alcançam públicos que a circulação presencial não alcançaria.

Há, além disso, uma dimensão de sustentabilidade ecológica que não pode ser ignorada. A mobilidade artística internacional tem uma pegada de carbono significativa — e, em um momento em que o aquecimento global impõe limites reais à forma como nos movemos pelo planeta, pensar em formas de colaboração que reduzam a dependência de voos intercontinentais é uma responsabilidade ética, não apenas uma preferência estética. O digital não resolve esse problema — a infraestrutura de servidores e redes tem seu impacto ambiental —, mas pode, em certos casos, ser uma alternativa mais sustentável para modalidades de intercâmbio que não exigem a presença física.

São muitos os projetos e artistas que hoje colocam esse desafio no centro de sua prática. Como criar pensando no menor impacto climático? Evitar deslocamentos desnecessários, criar com materiais e elencos locais: são muitas as tentativas em curso. Algumas ingênuas e privilegiadas, uma vez que em muitas realidades culturais o artista vive do cachê de apresentação ao vivo, em geral das turnês em países mais ricos. Criminalizar as turnês de artes vivas é uma solução torta. Um festival que só apresenta artistas que possam chegar a ele de trem (existe, recebi essa newsletter orgulhosa) pode soar bonito no relatório, mas abre um perigoso precedente nacionalista e pouco inclusivo.

No Festival Panorama, que dirijo desde 2005, fizemos vários projetos durante a pandemia que furaram bolhas e ampliaram de forma espantosa nosso alcance e os círculos artísticos em que atuamos. O mais conhecido mundialmente — que virou um *case* de sucesso de cooperação internacional — foi o Panorama Raft, versão internacional do Panorama Jangada.

Impossibilitados de realizar o festival e exaustos de ver a analogia do mar usada nos primeiros meses da pandemia em manchetes tipo "estamos todos no mesmo barco", decidimos que, evidentemente,

não estávamos todos no mesmo barco e que o Panorama deixava então de ser um festival e passava a ser um instrumento de flutuação temporária. Como uma jangada na costa brasileira: instável, mas durável, feita de troncos amarrados com simplicidade e maestria. E, principalmente, algo que parecia frágil mas podia nos levar longe.

O Panorama Jangada ganhou o edital emergencial de apoio que mais tarde se tornaria a Política Nacional Aldir Blanc e encomendou a cinco coletivos de dança e performance no Rio de Janeiro a criação de filmes on-line sobre o corpo na cidade.

A mobilidade artística internacional tem uma pegada de carbono significativa

No mesmo ano, vendo que o mundo precisava seguir conectado aos artistas brasileiros, acionamos nossa extensa rede de parceiros internacionais, e então nasceu o Panorama Raft, que em inglês também tem a tradução de bote salva-vidas. Foram 17 instituições internacionais, o SESC-SP e 15 projetos contemplados. Uma rede de mobilidade on-line, em que artistas e curadores se encontravam; filmes eram produzidos, exibidos e depois circulavam — uma mobilidade virtual desses artistas em vários lugares do mundo. Essa rede que começou on-line segue até hoje em uma mobilidade real, ancorada nas relações feitas durante a vida on-line. No Raft, quando não se podia viajar, o dinheiro e os filmes viajavam.

No entanto — e este é o ponto que o campo precisa defender com clareza —, há domínios da prática artística em que a presença física é insubstituível. Não por conservadorismo estético ou por nostalgia do modelo anterior: pela natureza do que está sendo feito.

As artes vivas — dança, teatro, performance, instalação participativa — existem no corpo e na copresença. O espetáculo ao vivo não é um conteúdo que pode ser digitalizado sem perda fundamental: é um evento que acontece no tempo compartilhado de corpos em um mesmo espaço. Transmiti-lo on-line não é o mesmo que assisti-lo; registrá-lo em vídeo não é o mesmo que tê-lo habitado. Esse

não é um argumento contra o registro ou a transmissão — que têm valores próprios —, mas contra a ideia de que eles substituem a experiência ao vivo.

O mesmo vale, de forma quase mais radical, para os processos de criação colaborativa. Uma residência artística não é uma série de reuniões de trabalho que poderiam acontecer por videoconferência. É um tempo de convivência — compartilhar refeições, atravessar o mesmo território, ser afetado pelo mesmo clima, pelo mesmo tecido urbano, pelos mesmos ruídos. É a fricção entre corpos e contextos que produz o que não poderia ser produzido de outra forma. Dizer que artistas do Sul podem participar de processos internacionais de forma remota enquanto artistas do Norte se encontram presencialmente, não é resolver o problema da mobilidade desigual: é consagrar a desigualdade com nova embalagem tecnológica.

O campo cultural precisa, portanto, de uma posição mais matizada e mais exigente sobre o digital: reconhecer o que ele abre, defender o que ele não pode substituir e recusar a sua instrumentalização como justificativa para a manutenção das assimetrias de mobilidade existentes. O digital é uma ferramenta — poderosa, com possibilidades ainda pouco exploradas. Não é uma solução para um problema que só pode ser resolvido politicamente.

MOBILIDADE QUE TRANSFORMA O QUE ATRAVESSA

A língua e o digital são, nesse quadro, dois nós nos quais a tensão se manifesta com particular intensidade. A língua porque carrega a história colonial e a perpetua silenciosamente nos critérios de elegibilidade dos programas de mobilidade. O digital porque abre possibilidades reais enquanto ameaça naturalizar formas de participação de segunda ordem para quem deveria ter acesso pleno.

Nomeá-los não resolve os problemas que eles representam, mas é o primeiro gesto necessário para que o campo cultural — artistas, curadores, gestores, formuladores de política — passe da denúncia das barreiras existentes à construção de outra arquitetura possível. Uma arquitetura em que se mover não seja privilégio, mas direito. Em que cruzar uma fronteira não exija provar que se merece cruzá-la.







estudos de CASO

Rio de Janeiro **a mil** em Santiago

@ciedosadeux

neymatogrosso.com.br
@neymatogrosso

por Giovana Soar

Nas últimas duas décadas, os editais de mobilidade cultural internacional tornaram-se uma das ferramentas mais estratégicas das políticas culturais brasileiras. Diferentemente de programas voltados apenas para a exportação de produtos culturais, esses editais priorizam a circulação presencial de artistas, espetáculos e grupos — aquilo que se convencionou chamar de artes vivas: música, teatro, dança, performance e circo.

No contexto latino-americano, especialmente em países de língua espanhola, essa mobilidade tem caráter ainda mais relevante. A proximidade histórica e simbólica entre o Brasil e seus vizinhos não elimina a barreira linguística nem os circuitos culturais separados que se consolidaram ao longo do século XX. Por isso, quando um artista brasileiro ocupa um palco no Chile, na Argentina, no Uruguai, na Colômbia ou no México, não se trata apenas de um show — trata-se de um gesto diplomático, pedagógico e estético.

A experiência do primeiro show de Ney Matogrosso em Santiago do Chile, em janeiro de 2026, no Festival de Teatro Santiago a Mil, oferece um estudo exemplar dessa dinâmica: um artista consagrado, inserido em uma política de circulação internacional, gera repercussões que vão além do público presente, atingindo redes culturais, mídia, mercado e formação simbólica regional. Vale ressaltar que o artista estava incluído no programa ¡Hola Rio!, plataforma de divulgação das artes para artistas fluminenses com subvenção da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, ou seja, isso significa que todos os custos desse projeto foram arcados pelo Estado brasileiro.

O Festival de Teatro Santiago a Mil, produzido pela Fundação Santiago a Mil e dirigido com punhos firmes por sua criadora, Carmen Romero, é um dos maiores eventos de artes cênicas do continente. Em 2026, sua 33ª edição reuniu 89 espetáculos de 16 países em cinco cidades chilenas. O festival funciona como uma espécie de porto cultural da América Latina: programadores, curadores e diretores de teatros de diversos países acompanham as apresentações para futuras contratações. Ele é, hoje, a maior referência entre os exemplos de iniciativas dentre os mercados culturais para a circulação de artes cênicas na América Latina.

Na edição de 2026, houve um foco especial no Brasil — um detalhe decisivo. Quando um país se torna foco curatorial, ele deixa de ser apenas convidado para tornar-se protagonista simbólico. Isso altera a recepção crítica: o público não assiste apenas a artistas isolados, mas a um panorama cultural.

Nesse cenário, a presença brasileira não se limitou a um espetáculo musical. Na edição de 2026 do festival chileno, dois editais diferentes da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro apoiaram a ida de artistas.

A iniciativa internacional ¡Hola Rio! mobilizou mais de 160 artistas de 35 grupos em cerca de quarenta apresentações em cinco cidades, incluindo música, dança, moda e artes visuais. Esse dado é central para compreender a lógica dos editais de mobilidade: eles não enviam um artista — enviam um ecossistema. E o edital Mobilidades completou o apoio com o grupo de teatro Dos a Deux e o cantor Ney Matogrosso.

NEY MATOGROSSO: UM ACONTECIMENTO SIMBÓLICO

Ney Matogrosso chegou ao Chile pela primeira vez em mais de cinquenta anos de carreira. A apresentação ocorreu dentro da turnê *Bloco na rua*, considerada sucesso internacional de público e crítica. O impacto foi imediato. A imprensa chilena descreveu o espetáculo como impressionante, destacando sua vitalidade aos 84 anos e sua estética performática marcada por liberdade corporal e sensualidade.

Esse tipo de recepção não acontece por acaso. O artista reúne três elementos raros: representa a tradição musical brasileira (MPB), representa a vanguarda performática latino-americana e carrega uma narrativa política de liberdade de gênero e expressão.

Em festivais internacionais, artistas que combinam esses fatores não são apenas entretenimento — tornam-se leitura cultural do país de origem.

Para o próprio Ney, a recepção do show no Teatro Caupolicán, lotado com 3 mil pessoas, dividido entre brasileiros e chilenos, foi totalmente inesperada. O público foi à loucura. Foram duas voltas ao palco para o bis, e mesmo assim a plateia se recusava a sair do teatro. Nos bastidores e nos portões ao fundo do teatro, fãs esperaram por mais de uma hora para conseguir um autógrafo, uma foto, um beijo, e praticamente invadiram seu carro pela janela. Uma demonstração de afeto, mas também de reverência a essa trajetória ímpar de um ídolo, comprovadamente, internacional.



Artur Ribeiro e André Curti, da Cia. Dos a Deux.



Ensaio do show de Ney Matogrosso no Festival Santiago a Mil, no Chile.

A EXPERIÊNCIA PRESENCIAL NAS ARTES VIVAS

Um espetáculo assistido ao vivo é percebido como experiência cultural encarnada.

O show de Ney Matogrosso funcionou como tradução corporal do Brasil para um público hispanófono. Não apenas pela língua — muitas músicas nem foram compreendidas literalmente — mas pela performance. O corpo do artista, sua teatralidade e sua estética operam como linguagem universal.

Essa é uma das razões pelas quais editais de mobilidade cultural são prioritários para as artes cênicas: elas não podem ser substituídas por exportação digital.

O impacto de um espetáculo internacional pode ser analisado em três níveis:

- CRÍTICO: A imprensa chilena tratou a apresentação como evento histórico, a estreia de um ícone brasileiro no país.
- CURATORIAL: Programadores internacionais presentes em festivais costumam contratar artistas vistos ao vivo. Um festival funciona como feira de artes.
- SIMBÓLICO: O Brasil deixa de ser visto apenas pelo eixo carnaval-futebol-turismo e passa a ser percebido como potência estética contemporânea.

MOBILIDADE CULTURAL COMO DIPLOMACIA

A diplomacia cultural não depende exclusivamente de embaixadas ou acordos governamentais formais. Festivais, editais e circuitos artísticos atuam como diplomacia informal — muitas vezes mais eficaz.

Quando um país investe na presença física de artistas em outro território, ele cria redes profissionais, circulação de técnicas, coproduções, formação de público, ampliação do olhar e subjetividades acerca de uma cultura.

No caso do Chile, a cooperação envolveu instituições culturais e plataformas internacionais. O artista não foi contratado isoladamente: integrou um programa de intercâmbio estruturado.

Isso altera o papel do espetáculo: ele deixa de ser importação cultural para tornar-se colaboração.

Os editais de mobilidade cultural funcionam como multiplicadores.

Quando um país investe na presença física de artistas em outro território, ele cria redes profissionais, circulação de técnicas, coproduções, formação de público, ampliação do olhar e subjetividades acerca de uma cultura.

Um investimento público gera múltiplos retornos: cachê e circulação do artista; visibilidade internacional; contratações futuras; formação de público; fortalecimento da marca cultural do país.

Ao contrário de políticas de exportação comercial, o retorno não é imediato nem puramente financeiro. Ele se acumula em capital simbólico.

O show de Ney Matogrosso ilustra isso perfeitamente. Não gerou apenas bilheteria — gerou repercussão midiática continental.

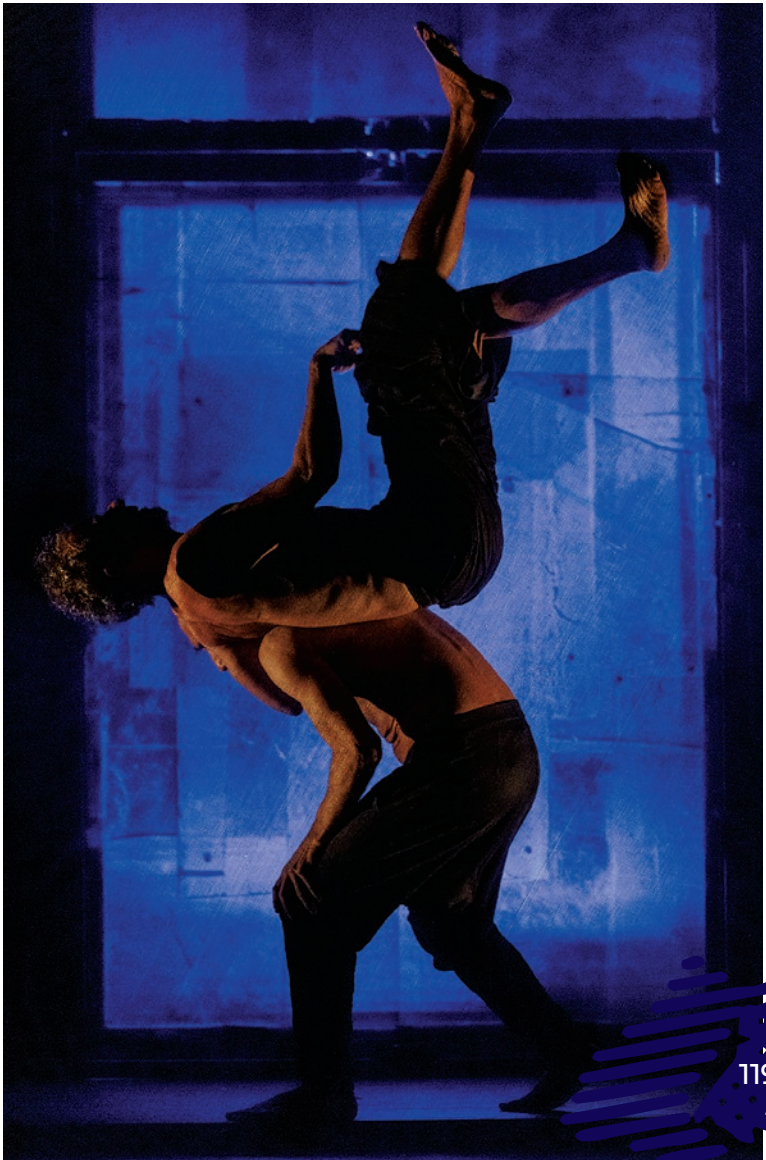
Outro espetáculo relevante que se beneficiou de três datas em uma das salas do complexo do Centro Cultural Gabriela Mistral foi a companhia franco-brasileira Dos a Deux. Criada há mais de trinta anos, com larga carreira internacional, incluindo Europa, Ásia e América do Norte, se apresentaram, igualmente, pela primeira vez em um país da América do Sul. Sua linguagem gestual, visual e corporal foi assimilada instantaneamente pelo público, que lotou as três sessões. O trabalho da companhia é conhecido por sua estética e temáticas universais, além da ausência de texto. A beleza visual sofisticada e a técnica aprimorada dos artistas Artur Ribeiro e André Curti despertou interesse imediato, tanto do público chileno, quanto dos programadores internacionais que estiveram presentes.

"A gente excursiona com a companhia há 27 anos, mas nunca tivemos uma porta de entrada na América Latina, pelas razões de sempre, falta de grana e sempre problema de logística, de cenário pesado etc. — o que neste caso foi solucionado com a possibilidade de uma construção local por uma empresa de cenotecnia. É muito importante destacar que não foi só um convite do Santiago a Mil, mas que o governo do Rio de Janeiro e o Itamaraty arcaram com todas as despesas", diz sobre a experiência o ator e diretor da Cia. Dos à Deux, Artur Ribeiro.

Mas nem tudo são elogios, há também muito aprendizado nesse tipo de participação em um festival gigante. O festival de Teatro Santiago a Mil, como muitos similares, organiza uma semana dedicada aos programadores e curadores de todo o mundo. Uma disputa para ser vista pelos que fazem as turnês acontecerem mundialmente.

Eu achei incoerente programar espetáculos praticamente todos no mesmo horário e não dar possibilidade aos programadores de escolherem e terem um programa mais extenso durante o dia. Nós também fomos chamados na semana dos programadores, sendo que o nosso espetáculo era até o dia 25 e o evento acabava dia 24, ao meio-dia. Então, dentro do Platea, nós estivemos presentes



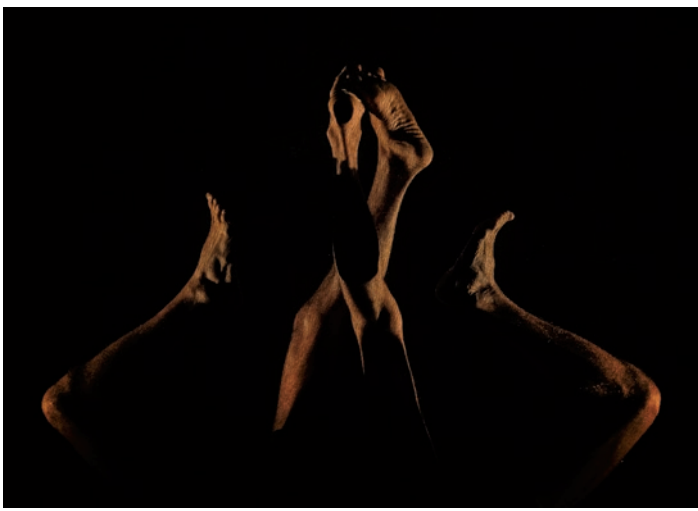


O espetáculo *Enquanto eu voava você criava raízes* teve sua primeira grande vitrine na América Latina, em Santiago.





Na página anterior, o sucesso de Ney Matogrosso no Chile só confirma o potencial do mercado latino para os artistas brasileiros.



A dupla brasileira, que já soma dezenas de turnês no Brasil e na Europa, estreou no Chile no Centro Cultural Gabriela Mistral.

somente na sexta-feira. Pra gente não foi uma grande estratégia de visibilidade, confesso. Mas fomos muito bem acolhidos e, enfim, foi uma experiência incrível. A possibilidade de se inserir no mercado da América Latina (nós, um grupo que iniciou o trabalho na França e que tem na Europa seu maior polo de difusão) é extremamente importante, e acreditamos que a partir daqui muitos desdobramentos possam surgir no nosso continente, nos países vizinhos, e novos públicos virão.

Silvia Rambaldi, coordenadora de programação do Festival Santiago a Mil, ressalta que parcerias como essa são fundamentais para manter um cenário artístico atual e dinâmico para o festival, além de fortalecer a gestão e o intercâmbio entre os dois países. Apresentar uma programação tão variada de obras cariocas durante a Semana dos Profissionais do Platea — que na edição de 2026 reuniu mais de quatrocentos programadores, artistas e produtores de 34 países — ampliará o alcance desses artistas, bem como as oportunidades para que seus trabalhos circulem além da América Latina. "É crucial que essa relação seja mantida ao longo do tempo e que um vínculo de reciprocidade e troca seja consolidado, por exemplo, ampliando o repertório de artistas chilenos que possam se apresentar no Brasil. A conjuntura global nos apresenta um cenário desafiador, por isso acreditamos que o intercâmbio cultural e artístico vem a ser um elo fundamental que deve ser preservado, protegido e fomentado", diz a chilena.

REDES DE INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA POR MEIO DAS ARTES

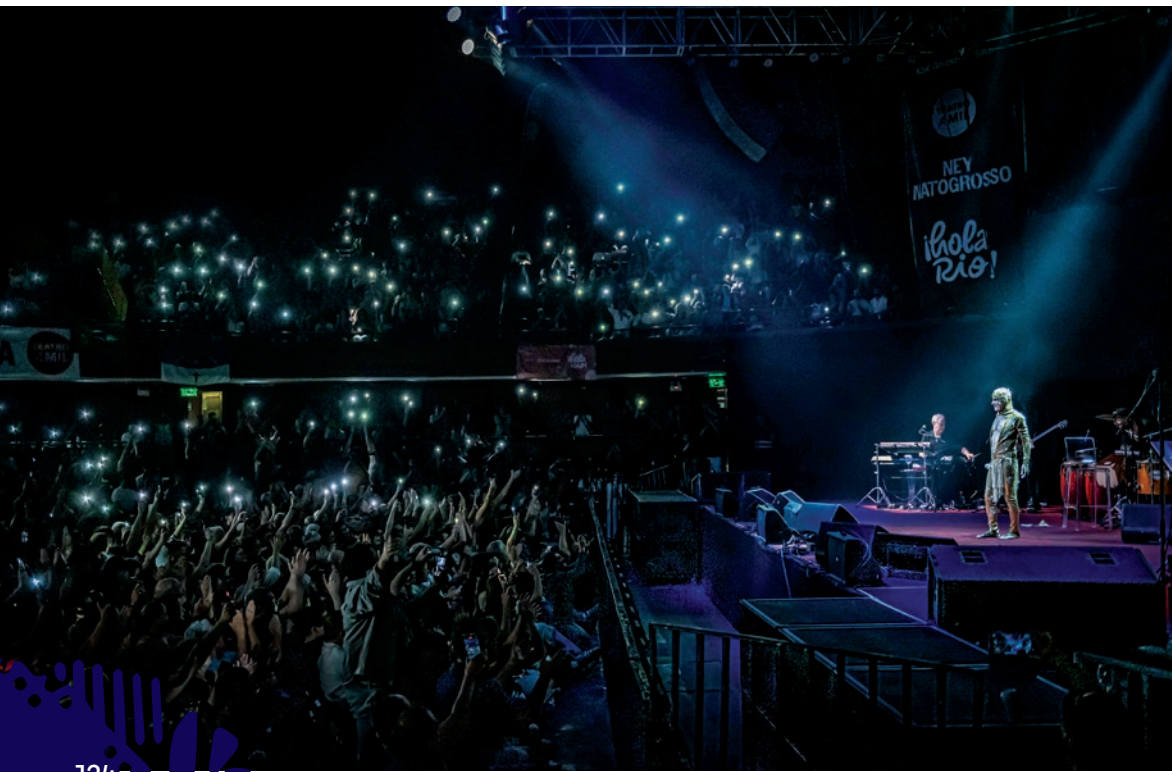
A edição de 2026 destacou o Brasil como foco cultural. Isso teve efeitos concretos, ou seja, o Brasil não apareceu como atração exótica pontual — tornou-se presença cotidiana.

Este é o principal indicador de êxito em mobilidade cultural: quando o público local deixa de perguntar "O que é isso?" e passa a perguntar "Quando volta?".

A América Latina compartilha história colonial semelhante, mas desenvolveu circuitos culturais pouco integrados. A circulação artística reduz essa fragmentação.

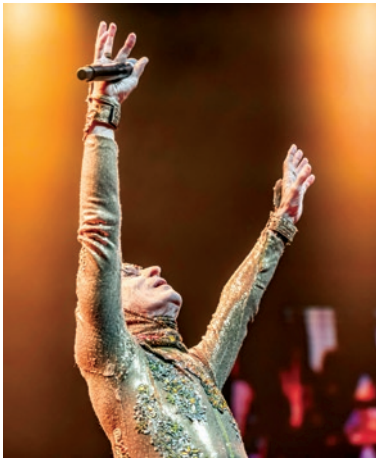
Quando artistas brasileiros se apresentam em países hispanofalantes, o espanhol aproxima-se do português, as referências culturais tornam-se reconhecíveis e o público percebe proximidade estética entre as nações.

Este é o principal indicador de êxito em mobilidade cultural: quando o público local deixa de perguntar "O que é isso?" e passa a perguntar "Quando volta?".











A turnê do show *Bloco na rua* levou mais de 3 mil pessoas ao Teatro Caupolicán – a repercussão na imprensa foi imediata.



O festival chileno, ao reunir países diversos, promove a convivência entre tradições. O Brasil, ao participar ativamente, deixa de ser periferia linguística para tornar-se centro criativo regional.

Para grupos brasileiros de artes vivas, apresentações internacionais oferecem ganhos concretos:

- Os profissionais conquistam contratação para festivais; contratos de coproduções internacionais; novas circulações e públicos diferenciados.
- Os artísticos se beneficiam da adaptação de linguagem (transcrição do texto em outras línguas); revisão estética (confronto com outros conceitos); novas leituras de repertório.
- Os políticos têm reconhecimento institucional e legitimidade crítica.

O caso das obras apresentadas este ano em Santiago evidencia isso: as obras foram reinterpretadas de uma perspectiva latino-americana, reforçando sua dimensão continental.

POR QUE ESSA POLÍTICA IMPORTA?

Frequentemente se analisa a mobilidade cultural do ponto de vista do artista ou do Estado. Entretanto, o principal agente é o público. Um espectador chileno que assiste a um espetáculo brasileiro não apenas consome arte — ele reformula a percepção sobre o país. A experiência presencial cria memória afetiva. Essa memória cultural é o verdadeiro objetivo dos editais: formar uma comunidade imaginada latino-americana.

A experiência do primeiro show de Ney Matogrosso em Santiago e a apresentação de outros tantos artistas no Festival Santiago a Mil 2026 demonstram que a mobilidade cultural não é luxo nem gasto supérfluo. É uma infraestrutura simbólica. Ela fortalece a presença internacional do Brasil, cria diálogo regional, valoriza as artes vivas, amplia mercados culturais e promove uma integração latino-americana.

Mais do que exportar espetáculos, os editais constroem pertencimento continental. Ao ocupar um palco em espanhol, a arte brasileira deixa de ser estrangeira e torna-se latino-americana.

O êxito brasileiro no festival chileno mostra que políticas de circulação artística são uma das formas mais eficazes de diplomacia cultural do século XXI. No fim, o impacto mais importante não é quantificável: é quando um público de outro país percebe que aquela voz, mesmo em outra língua, fala também sobre ele.

Uma volta que **é um encontro**

@carimbodosaltos

por Paula Salles

Nos cinco dias que a gente passou lá, o senhorzinho da padaria já conhecia a gente, a mulher do bar já falava: "Passa aqui que eu te dou uma cerveja".

A receptividade amorosa e comum em cidades pequenas emocionou Krishna Naira Azevedo, coordenadora-geral do Carimbó dos Altos, ponto de cultura amazônida sediado no Rio de Janeiro. Seu grupo de artistas em pernas de pau circulou pela cidade marajoara em janeiro de 2026, durante a tradicional festividade de São Sebastião. Para quem celebra no Rio a cultura do norte do Brasil, uma viagem ao arquipélago do Marajó é mais que uma turnê.

~ ••• ~

As festividades do Glorioso São Sebastião em Cachoeira do Arari são mais que centenárias. Consideradas a maior festa cultural e religiosa do Marajó, foram reconhecidas como patrimônio cultural do Brasil pelo Iphan em 2013. A festa dura dez dias e chega a mais que dobrar a população da cidade. Começa no dia 10 de janeiro, com a chegada da imagem de São Sebastião trazida pelos cinco foliões músicos que, a cavalo e com seus instrumentos, partem em peregrinação pela zona rural do município seis meses antes — levando a imagem do santo de fazenda em fazenda, entoando rezas e ladainhas em cada parada. Nos dias de festa, as cores verde, vermelho e branco, associadas ao santo, tomam toda a cidade em decorações.

Nesse mesmo dia 10, há um cortejo em que a população leva nos ombros os três mastros principais até o local onde são fincados: o mastro dos homens, o das mulheres e o das crianças, cada grupo carregando o seu. Antes de saírem, há uma concentração ao redor de cada mastro, com atividades culturais, música, dança e almoço. O mastro dos homens sai primeiro, no início da tarde, e vai até a concentração do mastro das crianças. Os dois saem juntos para a concentração do mastro das mulheres. Os três então seguem juntos até o portal de entrada da cidade, onde a população e representantes da Igreja Católica aguardam a chegada do santo. Após uma pequena missa, o cortejo segue até o campo próximo à Igreja



O grupo Carimbó dos Altos carrega o estandarte do carimbó e da cultura paraense no Rio.





Imaculada Conceição, onde os mastros são fincados. Há ainda a tradição de beber o leite de onça — bebida alcoólica à base de leite de vaca e de búfala —, de lançar maisena uns nos outros, da luta marajoara na lama e do "batismo", em que as pessoas são esfregadas nos mastros deitados no chão para simbolizar sua primeira experiência na festa.

"São mais de 200 anos de tradição", diz Patriany Meireles Nunes, conhecida artisticamente como Paty Meireles, curimbozeira do Carimbó dos Altos. Nascida em Belém e criada na ilha do Marajó, Paty migrou para o Rio de Janeiro em 1999, onde construiu uma trajetória marcada pela valorização da cultura popular nortista. Foi uma das fundadoras do Carimbloco, em 2016, e passou a integrar o Carimbó dos Altos em 2023. Para ela, a festa de São Sebastião carrega uma dimensão que vai além do espetáculo:

> *A festividade traz um Brasil que luta para manter suas práticas e crenças culturais, onde o sagrado e o profano são feitos do mesmo magma festivo, colorido e renovado da vida. Os filhos do Marajó recebem o chamado do fundo do coração para voltar a Cachoeira e celebrar esse encontro.*
> *— Paty Meireles*

"Nós acompanhamos as três concentrações, a missa, todo o cortejo e a fincada dos mastros. Nossa apresentação aconteceu no dia seguinte", conta Krishna. E a apresentação quase não aconteceu na rua — o grupo estava escalado para se apresentar em um salão paroquial. Foi a diretora artística Conceição Carlos quem mudou o rumo: "A Conceição falou: 'a gente é da rua, a gente não é daqui'. Na mesma hora, passou atrás dela a secretária de Cultura — cidade pequena, né? — e fomos falar com ela na hora." O resultado: uma praça, aparelhagem e tudo. "Assim pudemos participar de toda a programação principal", comemora Krishna.

~ ••• ~

Levar o espetáculo *Deu a louca na encantaria* para o Marajó era, ao mesmo tempo, uma volta às origens e um desafio de recepção. O grupo partiu do Rio com 14 de seus 16 integrantes — a maioria deles migrantes do Norte. Uma das artistas é natural de Cachoeira do Arari, e a família dela hospedou parte do grupo.





Acima, a apresentação em Arari mostra a mistura única de carimbó e pernas de pau do grupo carioca.

Ao lado, Ton Rodrigues e os moradores de Cachoeira: trocas e redescobertas.

Ficamos pensando muito em como seria a aceitação e a reação do público ao ver um grupo vindo de fora — embora em sua maioria filhos do Norte — falar sobre sua cultura. Mas a chegada em si já foi uma festa, uma troca, um acolhimento. Pudemos sentir de pertinho o que o povo marajoara tem de melhor: sua hospitalidade.
— Paty Meireles

No espetáculo, dois trovadores, no chão, apresentam os seres encantados da cosmologia amazônica — Muiraquitã; Matinta Pereira; Boiúna, a cobra grande; Iara, a Mãe-d'água; Cabocla Mariana, a princesa turca; e a Cabocla de Pena —, quase todos surgindo em pernas de pau, numa interação que atravessa as histórias populares do Norte para públicos de todas as idades. A diferença de recepção entre o Rio e o Marajó foi imediata:

Eu estava vestida de Iara, que é um ente que eles acreditam que realmente existe. Quando eu andei de Iara na perna de pau para chegar na praça, eles ficavam me olhando e falando: "olha a Iara!" Aqui no Rio, eu tenho que explicar quem é Iara, tenho que me anunciar. Lá, não — todo mundo já sabia.
— Krishna Naira Azevedo

Para Paty, a noite foi de uma intensidade difícil de traduzir em palavras:

Nossa apresentação foi marcada por muita emoção e encantamento. Entregamos um espetáculo que pôde ser contemplado pelo povo marajoara com muito respeito — uma novidade aos olhos deles. Cada encantado ali representado se manifestou naquela noite. Foi uma importante parceria de aprendizados. Pudemos levar o que fazemos como cultura nortista no Sudeste para dentro do próprio Norte. Falar sobre os encantados em suas terras era um grande desafio.
— Paty Meireles

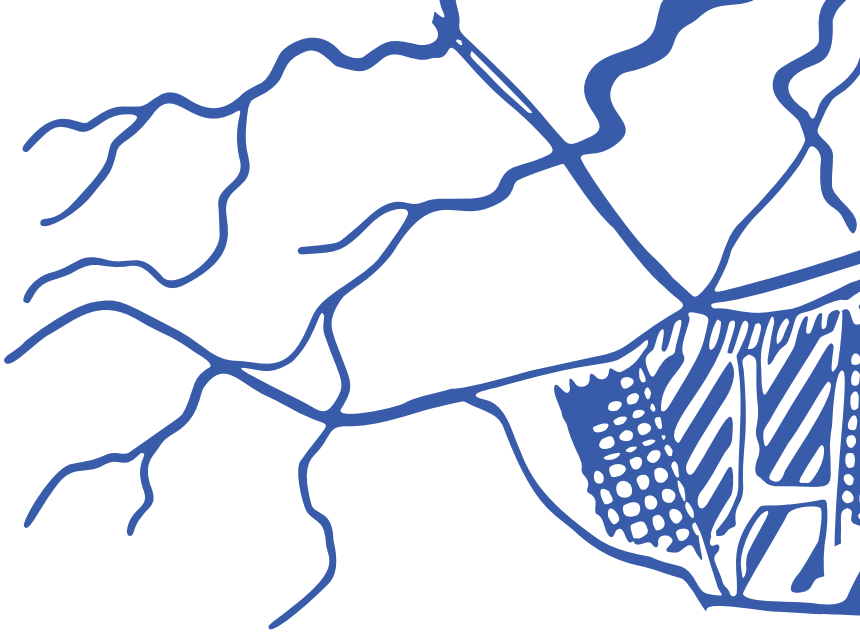
~ ... ~





Acima, o Carimbó dos Altos se apresenta em Arari no festival.

Ao lado, as camadas de cultura e festa nos figurinos de Ton Rodrigues e Camila Gonzalez.



Nossa apresentação foi marcada por muita emoção e encantamento. Entregamos um espetáculo que pôde ser contemplado pelo povo marajoara com muito respeito — uma novidade aos olhos deles.




CARIMBÓ
dos Ritos
CARIMBÓ
DE
ALDOS


POUSADA RAINHA
COMERCIAL
JB
COMERCIAL
JB

O grupo que chegou ao Marajó em pernas de pau nasceu de uma ideia simples e de uma recusa. O Carimbó dos Altos começou como módulo de um projeto da diretora artística Conceição Carlos — as *Danças culminantes*, uma pesquisa sobre danças populares que resultou na ideia de colocar o carimbó na perna de pau. Integrava naquele momento o Carimbloco, um bloco carnavalesco dedicado à difusão do carimbó no Rio, do qual Paty também é fundadora. Mas quando o bloco, se recusou adotar a perna de pau em seus desfiles, Krishna, Conceição e o professor Andrei Alves decidiram investir em uma ideia própria. "A gente então decidiu fazer esse espetáculo, que é basicamente os encantados vindo na perna de pau e dançando", disse Krishna Naira Azevedo.

Andrei, que retornou a Belém durante a pandemia, foi ao Marajó com o grupo. "Foi lindo, porque a gente criou a peça juntos", celebra Krishna. Do ponto de vista musical, o espetáculo busca desfazer fronteiras entre tradição "erudita" e "popular". O curimbó — tambor feito da escavação de um tronco pesado, base da cultura do carimbó ao lado dos maracás e do banjo, na expressão conhecida como "carimbó pau e corda" — divide o palco com o violino, o fagote e o violão.

~ ••• ~

Essa foi a primeira viagem do grupo para fora do estado do Rio de Janeiro desde sua fundação, em 2018 — e ela foi viabilizada pelo edital Mobilidades, da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado do Rio de Janeiro (Secec-RJ). Para chegar até aqui, porém, o grupo precisou, antes, de outra fase: organizar-se internamente. Com o auxílio de Beatriz Flores, amiga formada em produção cultural que em 2023 passou a atuar como coordenadora de produção, Krishna pôde concentrar mais energia na parte artística. A divisão de tarefas abriu portas: o grupo virou ponto de cultura e de economia solidária, passou a ganhar editais consecutivos e expandiu a atuação para além do próprio coletivo.

> *Como temos essa* expertise *de produção, consegui inscrever para outros nichos de cultura popular nortista, como o bloco Noites do Norte. A partir disso, a gente conseguiu dar uma guinada no sentido de produzir e fazer cultura popular nortista.*
> *— Krishna Naira Azevedo*





Chegar a se apresentar na ilha do Marajó era um sonho do grupo, formado em sua maioria por paraenses que vivem no Rio.

A divisão de tarefas abriu portas: o grupo virou ponto de cultura e de economia solidária, passou a ganhar editais consecutivos e expandiu a atuação para além do próprio coletivo.



Um edital anterior da Secec-RJ já havia permitido ao grupo circular pelo interior do estado do Rio — o que abriu caminho para remontar o trabalho e ampliar o público. A viagem ao Marajó foi, nesse sentido, um passo longo e carregado de sentido:

Todo mundo no Carimbó dos Altos, a maioria é migrante.
O edital Mobilidades foi uma dessas tentativas de ir para outro lugar e trocar com nossas origens. A gente viajou a primeira vez quando ganhou para o interior do Rio, e a gente estava com essa vontade de ir para Belém, que é de onde sai o nosso saber.
Mas lá foi o lugar que a gente precisava ir primeiro.
— Krishna Naira Azevedo

O próximo horizonte do grupo é o exterior — uma etapa ainda por vir. Enquanto isso, o coletivo segue se expandindo internamente: núcleo de peça, núcleo de performance, núcleo de banda. O Carimbó dos Altos, que começou de uma recusa e de um tambor escavado em tronco de árvore, foi ao Marajó e voltou com os encantados intactos — e com a certeza de que a distância entre o Rio e o Norte é, para eles, também um caminho de dentro.



Uma turnê feita por muitas mãos e pés em circulação.

O batuque **da diáspora**

@salgueirooriginal

por Júlia Flores

A temperatura estava negativa quando os nove integrantes do Salgueiro desembarcaram na capital federal dos Estados Unidos, no último dia de janeiro de 2026. Deixar o verão carioca, porém, para enfrentar sensações térmicas de -10 °C não desanimou os que vieram do Brasil, mas fez com que o evento que era para ser um desfile ao ar livre se tornasse um baile.

Explico melhor: com neve e gelo tomando conta das calçadas de Washington, D.C., após a pior nevasca do país em pelo menos dez anos, seria quase impossível que a *parade* da Organização Krewe of Pyros (KOP) ocupasse as ruas da cidade no Mardi Gras. A saída foi transformar o desfile que aconteceria de dia em um jantar de gala à noite (para a sorte de Sabrina, pelo menos, que teria que sambar de salto alto, seminua e com adereços pesados, exposta ao frio da Costa Leste americana).

"O frio é muito agressivo para a gente", comenta a destaque que desfila pelo Salgueiro há pelo menos 18 anos. Essa não foi a primeira vez que Sabrina visitou os Estados Unidos (ela já esteve em Nova Orleans representando a escola de samba). "Ginga" é o seu sobrenome artístico, coisa que ela tem de sobra e cativou cada um dos olhares daqueles que prestigiaram o evento.

Mardi Gras, para quem não sabe, é uma festa popular que antecede a Quaresma e simboliza o último dia de celebração antes da Quarta-feira de Cinzas. O nome, traduzido do francês, remete à tradição de aproveitar excessos à mesa antes do período de jejum religioso. Nos Estados Unidos, a celebração ganhou identidade própria justamente em Nova Orleans, onde desfiles de rua, carros alegóricos, fantasias e música transformam a cidade em um dos maiores palcos culturais do país — igual ao carnaval, igual ao Rio de Janeiro.

"Esse baile é um evento de cultura negra diaspórico", pontua Sabrina."É muito importante para nós, pessoas negras brasileiras, ver que existem outras pessoas fazendo coisas similares ao nosso carnaval. E é sobre isso também: como a gente revive essa herança na diáspora, muitas vezes sem saber exatamente de onde ela vem. A história da escravização nos Estados Unidos é muito próxima da do Brasil, marcada pela ruptura com os nossos antepassados.

O instrumento, para mim, sempre foi ferramenta de empoderamento e de letramento racial, moldou a sambista que eu sou. Quando a bateria troca experiências, percebe outros andamentos, outras formas de tocar o mesmo pandeiro, amplia repertório e fortalece a construção coletiva. No fim, tudo se conecta na cultura negra e no tambor."

Sabrina afirma que a troca musical amplia repertórios e conecta histórias. "Um amigo meu costuma dizer que o tambor foi o primeiro Wi-Fi da humanidade, porque conecta as pessoas. E a base é a batida, o *drum*, como eles chamam aqui."

Nos Estados Unidos, lembra ela, os tambores chegaram a ser proibidos durante a escravização. O *Negro Act* de 1740, na Carolina do Sul, por exemplo, restringia encontros, alfabetização e o uso de instrumentos que pudessem facilitar a comunicação entre pessoas escravizadas (como os tambores), o que fez com que, em muitas áreas, o instrumento fosse reprimido ou substituído por outras formas de expressão rítmica, como palmas, canto responsorial e o uso do corpo como percussão.

Essa repressão influenciou os Estados Unidos a se desenvolverem musicalmente de maneira diferente do Brasil. "Por isso o canto nos EUA é tão forte, assim como o piano e os instrumentos de corda e sopro. Nas lavouras de algodão, os escravos cantavam, lembra?" Na Louisiana, especialmente em Nova Orleans, essa herança deu origem a novos gêneros, reforça Sabrina: "O jazz nasceu ali. O blues também."

No fim, para ela, a conexão entre o carnaval e o Mardi Gras está na música e na resistência: "É a vontade de viver. É como a gente construiu ferramentas para continuar existindo."

Ela se lembra da vez que visitou Nova Orleans, também em um evento de cultura negra. "Daquela vez eu me dei conta de como a coisa da máscara é importante para nós, negros. Muitas vezes, sem sair do lugar, a gente não tem referência de quem são os nossos antepassados e de onde vem a nossa cultura, tampouco da importância dela", disse a sambista apontando para outros colegas artistas estadunidenses que estavam no camarim, vestidos com penas e máscaras.

Na opinião de Sabrina, existe uma conexão maior que atravessa fronteiras e oceanos. "Tudo se conecta a partir de uma matriz comum, que é a escravização. Durante a colonização, pessoas foram capturadas em determinados territórios e espalhadas pelo mundo. O processo de sobrevivência se deu de formas diferentes em cada lugar, mas ao mesmo tempo é o mesmo. Você vê o uso das penas, das cores vibrantes, das máscaras. Tem uma linguagem que permanece."



Gi Borges, porta-bandeira.

Abaixo, apresentação de *Resistência O Show*, no Krewe of Pyros Mardi Gras Ball, em Washington, D.C.



A junção do Mardi Gras com o Salgueiro é "uma história de amor", disse JC Walker, fundador do Krewe of Pyros. "Nova Orleans é pura cultura, e o Brasil também. Alegria, felicidade, dança... esse evento é sobre isso."

Questionada se teve receio de viajar agora para os Estados Unidos, ela admite que sim. "Fiquei com medo do frio. E também pelo fato de o Trump estar na presidência. Isso me deu um pouco de receio." A apreensão aumentou na Imigração, mas durou pouco. "Dá um medinho, claro. Mas foi tranquilo. A gente entrou em grupo, muitos já tinham vindo antes, tínhamos hotel reservado, carta-convite. No fim, correu tudo bem."

Agora, no coração de D.C., ela e os outros colegas se preparavam para o ensaio antes da apresentação, por volta das quatro da tarde. Por questões relacionadas aos vistos e ao fato de o *ball* acontecer pouco antes do Desfile Oficial do Salgueiro, a formação do grupo que representaria o Salgueiro foi feita de maneira aleatória: alguns vieram do Brasil, sim, mas teve também quem veio do México e de Nova York, como foi o caso de Diego Salles, no tamborim, e Iam Martins, no chocalho, respectivamente.

É normal que um time montado de última hora não tenha muita integração. Foi necessário trinta minutos, alguns ajustes, alguns comentários (alguns em tom de grito, mas com respeito), para que o grupo se enturmasse.

Tudo ajustado, entre o ensaio e a apresentação, os cerca de 4 mil convidados do baile foram chegando, assim como os demais artistas do Krewe of Pyros. *Krewes* são organizações que planejam os desfiles do Mardi Gras. Assim como as escolas de samba no Brasil, cada *krewe* possui identidade própria, símbolos e tradição. A diferença é que o foco do *krewe* está na organização social e no desfile, enquanto as escolas de samba são agremiações culturais que competem entre si.

A junção do Mardi Gras com o Salgueiro é "uma história de amor", disse JC Walker, fundador do Krewe of Pyros. "Nova Orleans é pura cultura, e o Brasil também. Alegria, felicidade, dança... esse evento é sobre isso."

Representar o Salgueiro em um evento desse porte exige responsabilidade, e isso o casal de porta-bandeiras Glicélia Borges e Douglas Rosa sabe como ninguém. "A gente tem noção do que estar aqui representa", dizem, cada um à sua maneira. Para a apresentação, prepararam duas coreografias exclusivas e tiveram pouco menos de um mês para deixar tudo pronto.

Os ensaios começaram logo depois do Natal e se intensificaram ao longo de janeiro. Foram semanas de preparação no barracão do Salgueiro, sempre com o acompanhamento de Vânia, que, segundo eles, esteve presente de forma incansável. "A gente ensaiava até a meia-noite, e ela estava lá com a gente. Temos muito a agradecer."







Da Zona Norte para a capital dos EUA, a força e a tradição do Salgueiro.





A rotina incluía, em média, três encontros por semana, muitas vezes além do próprio barracão. "A gente se encontrava em outros momentos também, no play do prédio dela, onde dava para marcar os passos", contam. O esforço foi grande para um número curto. "É muita preparação para menos de dez minutos de dança", resumem.

Mas tem muita coisa pra se levar em conta nessa hora. "Se o chão não estiver legal pra gente dançar com os sapatos que a gente trouxe, por exemplo, já atrapalha a apresentação. O espaço cênico, ocupá-lo inteiramente também é muito desafiador. Hoje parece que está tudo perfeito. Às vezes, acontece de ser uma apresentação num espaço muito pequeno. É toda mudança corporal e de movimentação que a gente tem que fazer. E tudo isso traz apreensão", acrescentou Gi.

Atrás do palco, minutos antes do show, os membros da Bateria Furiosa se reúnem em círculo e começam uma oração. Eles se apresentariam por cerca de 15 minutos com um setlist que combinava diferentes arranjos com hinos famosos da escola, entre eles o hino "Peguei um Ita no Norte", tema do Salgueiro no desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro do carnaval de 1993.

Logo nos primeiros minutos da apresentação, Guilherme Silva, no repique, teve de lidar com uma falha no instrumento (o segundo instrumento quebrado do grupo, o primeiro tinha sido uma caixa de samba, do músico Lucas Santiago, danificada no avião). "Tem que se virar, na Avenida instrumento se estourar, esquece... tem que resolver. Mas faz parte, é história pra levar pra vida. Desde pequeno a gente aprende a se virar", brincou Lucas.

E Guilherme se virou. Logo ele foi "socorrido" pelos outros colegas de bateria, que repararam na falha e seguiram com a apresentação. "Do palco, a gente consegue ver como o samba mexe com o público, não sei dizer o porquê", comentou o carioca Gilmar Junior, que toca tamborim.

Dito e feito. Depois de alguns minutos de apresentação, o público se apresentou ao grupo e começou a interagir com os músicos, imitando passos de samba.

Aquela falta de interação do ensaio já não existia. Apenas emoção ressoava junto com cada verso de "explode coração na maior felicidade".

A bateria, os porta-bandeiras e a destaque deixaram o salão sob aplausos. "Muito bom, melhor do que eu imaginava. Salgueiro é isso aí: energia. O samba nasceu justamente para encantar e unir


EMPOLGADORA DO SALGUEIRO
GRES
DEMICOS do SALGUEIRO
BATERIA
ALEGRIOSA

O samba nasceu justamente para encantar e unir comunidades, e ali estava todo mundo com um sorriso no rosto, curtindo música genuinamente brasileira.



Na quadra da escola no Rio ou no Mardi Grass fora de época e na neve: o samba carioca sem fronteiras.





O mestre-sala Dodô Rosa e a porta-bandeira Gi Borges.

Apresentação de *Resistência O Show* no Krewe of Pyros Mardi Gras Ball, em Washington D.C.

comunidades, e ali estava todo mundo com um sorriso no rosto, curtindo música genuinamente brasileira", concluiu, emocionado, Carlos Bebeto, que conquistou o público no surdo.

Foi a primeira vez dele nos Estados Unidos. Bebeto conta que já estava em processo para tirar o visto com a intenção de ir à Copa do Mundo quando surgiu o convite para integrar a viagem com o Salgueiro. "Eu, como historiador, fiquei encantado. Sempre tive o sonho de conhecer os Estados Unidos, de fazer esse intercâmbio. E essa primeira vez aconteceu através do Salgueiro. Para mim, é uma emoção ímpar, muito orgulho, muito gratificante", diz, agradecendo aos mestres Guilherme e Gustavo, responsáveis pelo projeto Furiosa pelo Mundo.

Para além da experiência pessoal, ele enxerga também o peso simbólico da viagem. Professor de história, acostumado a ensinar sobre as 13 colônias e o processo de colonização americana na sala de aula, Bebeto diz que viver o país na prática foi transformador. "Eu sempre contei essa história na teoria. Agora consegui vivenciar um pouco disso ao vivo. É surreal."

Durante a passagem por Washington, visitou museus e pontos históricos que até então faziam parte apenas do conteúdo que ensinava. "Espero viver ainda mais para poder contar aos meus alunos o que eu vi, passar essa experiência para eles e incentivar que também venham."

Ele percebeu semelhanças culturais que o surpreenderam. "Tem muita coisa parecida entre a cultura brasileira e a americana, principalmente quando junta samba, carnaval, Mardi Gras. O que mais me chamou atenção foi essa paixão que o americano tem pela música, pela cultura. Existe uma paixão dos dois lados e uma receptividade muito grande. A gente chega com o samba e eles nos recebem de braços abertos."


Encontrar
o Brasil
@terronenhum
@rafaelppinto

por Rafael Pinto — Pérola

O PRIMEIRO DESLOCAMENTO

A recomendação para quem vem a Roraima, ou qualquer estado da Região Amazônica, quase sempre vem acompanhada de um certo deslumbramento antecipado.

Antes mesmo da chegada, projeta-se a imagem da floresta intocada, rios imensos e animais atravessando as ruas. Há sempre alguém que pergunta se convivemos em meio a cobras, como se o território fosse um cenário contínuo de documentário ambiental. Como se a vida aqui estivesse suspensa no tempo, preservada para contemplação.

Esse olhar já chega moldado. Simplifica antes de conhecer.

Sim, a floresta existe, ela é viva e organiza modos de existência. Mas Roraima não é apenas floresta. É território historicamente habitado por povos indígenas, maioria demográfica no estado, cujas presenças, línguas, cosmologias e formas de organização moldam a vida social, política e cultural da região. É também cidade, periferia e aldeia urbana, território em disputa, fronteira latino-amazônica marcada por fluxos migratórios e mistura de culturas. É produção artística contemporânea, pensamento crítico, ciência e saberes ancestrais originários e afrodiaspóricos coexistindo.

O SEGUNDO DESLOCAMENTO

Já para quem vai ao Sudeste, a recomendação muda: cuidado.

Cuidado com a violência, com o assalto, com o excesso, com o ritmo. Como se o dito centro econômico do país fosse, inevitavelmente, um território de ameaça.

O contraste entre esses dois alertas revela muito sobre como o Brasil organiza seus mitos internos. De um lado, o Norte e a Amazônia homogeneizados, como se fossem um só território, uma floresta única, uma paisagem única, um único modo de vida. Ignoram-se as múltiplas Amazônias urbanas, indígenas, negras, ribeirinhas, periféricas, fronteiriças, migrantes. Do outro, o Sudeste reduzido ao concreto, ao perigo e à pressa desenhando no imaginário social uma caricatura que ignora suas multiplicidades.



A artista e pesquisadora socioambiental Mayara Velozo.



O poeta e compositor Eliakin Rufino e o artista Pérola na abertura da Casa-Ateliê Concha do Artista, em Boa Vista (RR). Na ocasião, Eliakin presenteou o artista com seu livro *Cavalo Selvagem — Antologia poética*.

Talvez possamos entender que, quanto mais consolidado e colonizado o território, mais visíveis se tornam suas tensões estruturais. A violência ali não é apenas eventual, é histórica, urbana, racializada e institucionalizada nas desigualdades. Mas também se manifesta nos apagamentos sistemáticos, sobretudo das periferias, que, embora frequentemente reduzidas à narrativa do perigo, são potentes centros de cultura, invenção e produção artística negra.

Foi sob esse duplo imaginário, do "cuidado", que se iniciaram as andanças de Pérola, nome artístico de Rafael Pinto, artista visual residente em Boa Vista, Roraima.

O deslocamento era geográfico e simbólico. Sair do Extremo Norte para uma residência artística no Rio de Janeiro significava atravessar narrativas coloniais internas, tensionar o eixo centro-periferia e colocar em diálogo territórios que raramente se escutam em condição de equivalência, sobretudo no campo da arte.

O encontro aconteceria na Casa Brasil, instituição cultural no Centro do Rio de Janeiro que, após um processo de reformulação, deixou de se chamar Casa França-Brasil. A mudança de nome marcava um reposicionamento simbólico e político na tentativa de deslocar o eixo de referência, afirmar o Brasil como campo plural e complexo.

Patrocinada pela Petrobras, em 2025 a Casa Brasil inaugurou sua primeira residência artística, marco desse novo momento institucional, reunindo artistas do Rio de Janeiro e de Roraima em torno do diálogo entre territórios e da valorização da diversidade nacional.

Foi nesse contexto que Pérola e Mayara, artista visual do Morro do Salgueiro, se encontraram.

Mayara é pesquisadora formada em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), nascida e residente no Morro do Salgueiro, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Sua obra se constrói da convivência com as vivências locais e as experiências familiares, atravessando memória, corpo, território e cosmologias populares. Integrante do grupo de erveiras do Salgueiro, trabalha com ervas como matéria e como saber, incorporando práticas de cuidado, cura e ancestralidade ao seu processo artístico. A cor vermelha figura como marca sensorial em grande parte de sua produção, um vermelho que remete às cores da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, a São Sebastião, padroeiro do morro, e a Xangô, apontando para a presença viva das religiões de matriz africana e das tradições locais no tecido cultural da comunidade. Pérola desenvolve uma prática marcada pelas questões de território e deslocamento, temas

recorrentes em seus trabalhos, especialmente nas intervenções urbanas com suportes diversos, sobretudo lambe-lambes e bandeiras. Suas obras investigam as assimetrias de circulação de imagens, corpos e narrativas, evidenciando as distâncias materiais e históricas que estruturam o Brasil. A partir de Boa Vista, Roraima, sua pesquisa se amplia no contato com saberes ancestrais de povos indígenas e com práticas culturais e religiosas de matriz africana presentes nas periferias urbanas, compreendendo esses encontros como parte de sua metodologia. A coleta de materiais como água de rio, folhas, sementes, terra, o cultivo do quintal como espaço estético e a cozinha como campo de experimentação sensorial e ritual aproximam arte e vida em seu trabalho.

O que começou como um encontro institucional rapidamente se tornou uma construção poética e relacional. Juntos, como residentes da primeira edição do programa, trocaram referências, compartilharam processos de pesquisa, de produção artística, desenharam um cronograma colaborativo e discutiram a construção de um trabalho em conjunto que orientariam a criação de uma obra em processo.

Esse primeiro momento fortaleceu o vínculo e estabeleceu as diretrizes para que o trabalho conjunto se expandisse posteriormente em território roraimense, partindo de um terreno compartilhado de confiança e exercício reflexivo.

Encontraram-se presencialmente pela primeira vez no Rio de Janeiro e, ao longo de cinco semanas, dedicaram-se a um itinerário que costurava ateliê, campo e uma rede diversa de espaços de criação e convivência, como hortas urbanas, feiras populares, bibliotecas comunitárias, ateliês de artistas, além de instituições culturais e espaços independentes de arte.

O ateliê, localizado na Casa Brasil, na região da Pequena África, é um espaço coletivo de experimentação e atravessamento, um ponto de encontro entre práticas, memórias e modos de existir, com acompanhamento dos curadores Aliã Wamiri, Cadu, Marcelo Campos, Jocelino Pessoa e Tânia Queiroz. Mantido aberto ao público, recebe visitas, é palco de falas públicas e possibilita diálogos com artistas, curadores, pesquisadores e frequentadores do espaço. Abri-lo era também abrir o processo, permitir que a criação se contaminasse com o encontro.

Pérola levou para Mayara ervas, sementes, óleos e outros elementos coletados em Roraima. Mayara, como erveira e integrante do grupo de erveiras do Salgueiro, também apresentou e o presenteou com plantas e saberes de seu território. A troca não se limitou a receitas

Quanto mais consolidado e colonizado o território, mais visíveis se tornam suas tensões estruturais.



ou modos de preparo, envolveu memórias incorporadas, gestos aprendidos pela observação, histórias transmitidas entre gerações. Falaram dos quintais das avós, dos chás feitos em silêncio, dos banhos preparados ao entardecer, das folhas colhidas com respeito. Compartilharam fórmulas e cosmologias de cuidado, conhecimentos que persistem como prática viva de cura e resistência de populações historicamente atravessadas pela exclusão e pela negligência dos sistemas oficiais de saúde, populações que desenvolveram tecnologias próprias e ciências de cuidado, sustentadas pela relação com a terra, o corpo e a ancestralidade.

Durante as vivências, abriram-se conversas mais amplas sobre o lugar das práticas tradicionais de cura em contraste com os modelos hegemônicos de saúde. No Brasil, cerca de 25% dos medicamentos modernos têm origem em plantas medicinais, evidenciando como os conhecimentos tradicionais e contribuem profundamente para a farmacopeia contemporânea (Costa; Gualberto; Oliveira, 2023). Ainda assim, no cotidiano, observa-se o crescimento de um modelo de tratamento cada vez mais centrado em medicamentos farmacêuticos de caráter paliativo, voltados para o controle de sintomas mais do que para o cuidado integral do corpo.

Esse cenário contrasta com as práticas de cura mantidas por diferentes povos e comunidades, nas quais plantas, raízes e preparos naturais fazem parte de sistemas de conhecimento que articulam saúde, território, alimentação e espiritualidade. Em um país que abriga mais de 20% das espécies vegetais do planeta (Fiocruz, 2022), esses saberes continuam vivos nas práticas de erveiras, benzedeiras, parteiras e guardiãs de plantas medicinais, sustentando modos de cuidado que não se separam da relação com a terra e a comunidade.



PRÁTICAS DE CURA E FARMÁCIA COMO EXPERIMENTO

Essas conversas levaram Pérola e Mayara a refletir sobre o crescimento da indústria farmacêutica nos anos recentes, impulsionado por lucros e modelos globais de saúde, e sobre como, ao mesmo tempo, práticas tradicionais de cura permanecem essenciais para comunidades que historicamente se apoiam em conhecimentos transmitidos de geração em geração, muitas vezes como principal forma de cuidado quando sistemas formais de saúde estão distantes, inacessíveis ou insuficientes. A tensão entre saberes tradicionais e a lógica de mercado da medicina contemporânea destacou a urgência de valorizar e proteger os conhecimentos ancestrais que sustentam modos de cura comunitários.

Dessas trocas nasceu a obra *Farmácia comunitária*, criada por Pérola e Mayara, um projeto artístico colaborativo que investiga práticas tradicionais de cura e seus vínculos com a arte, a ancestralidade e a vida comunitária, articulando saberes do Morro do Salgueiro e da Amazônia roraimense em gesto de troca entre territórios.

No Rio de Janeiro, *Farmácia* foi apresentada ainda como ideia, um projeto coletivo em processo, compartilhado no contexto da residência como proposição em desenvolvimento. A recepção e os diálogos estabelecidos nesse primeiro momento impulsionaram os artistas a aprofundar a pesquisa e imaginar seus desdobramentos em outro território, dando origem à imersão intitulada *Encontrar o Brasil: Poéticas em diálogo Norte–Sudeste*. Roraima surgia como origem de parte dos saberes mobilizados e como espaço potente para expandir a obra em diálogo direto com comunidades e práticas locais.

Foi nesse movimento que identificaram o edital Mobilidades, realizado pela Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro, que apoia a circulação de propostas culturais de artistas fluminenses em todo o território nacional e também no exterior, garantindo o custeio das despesas de deslocamento para a participação em feiras, festivais, mostras e outros eventos. O edital tornou-se a possibilidade concreta de continuidade do projeto, viabilizando o deslocamento e permitindo que *Farmácia comunitária* se desdobrasse em solo roraimense.



A mestra indígena Tatipeppe durante a apresentação pública da obra *Farmácia comunitária*, desenvolvida pelos artistas Pérola e Mayara, e do workshop "Folhas que curam, saberes de ervas sagradas", compartilhando conhecimentos da medicina tradicional indígena e saberes ancestrais ligados à cura e à floresta, em Boa Vista (RR).

Abaixo, mesa de apresentação do projeto *Axé Digital* durante vivência no Abassá de Angola Tatà Bokulè, espaço de cultura afro-amazônica e ponto de cultura em Boa Vista (RR).



O ENCONTRO COM VOVÓ BARRO

A terra, o barro e a argila são elementos reverenciados por diversos povos ao longo da história. No contexto das culturas originárias e das tradições de matriz africana, o barro ultrapassa a função utilitária e inscreve-se também no campo do sagrado.

Entre o povo macuxi, o barro é conhecido como Ko'ko Non, expressão que pode ser traduzida como "Vovó Barro". Trata-se de uma presença ancestral feminina ligada à terra, compreendida como guardiã do barro e do processo cerâmico. Está presente desde a prática alimentar aos rituais de cura, da construção de peças e utensílios cerâmicos à conexão espiritual. Na tradição macux*i*, Ko'ko Non é consultada antes da retirada da argila e respeitada durante todas as etapas da produção das panelas. Ko'ko Non também representa a memória das primeiras ceramistas e a continuidade do conhecimento transmitido entre gerações, integrando o sistema de relações entre pessoas, território, matéria e espiritualidade que sustenta o modo de vida macuxi.

De modo semelhante, nas tradições religiosas de matriz africana de origem yorubá, a orixá Nanã está associada à lama primordial, ao barro e à argila a partir dos quais a humanidade é moldada. Nanã é a matriarca guardiã da ancestralidade, senhora da sabedoria acumulada e do retorno à terra. É considerada uma das mais antigas entre os orixás, ligada às águas paradas, aos pântanos e à matéria primeira da criação. Em muitas narrativas, é ela quem fornece o barro para que a vida seja modelada, representando o princípio da formação e também o destino final. Sua presença está associada aos ciclos da vida, da velhice e da morte, dimensões compreendidas não como fim, mas como continuidade dentro da ordem natural do mundo. Nos terreiros, seus rituais e símbolos evocam respeito, paciência e maturidade, lembrando que toda existência emerge da terra e, inevitavelmente, a ela retorna.

As heranças históricas entre os povos indígenas e os povos afrodiaspóricos no Brasil guardam pontos de contato que atravessam também a trajetória dos artistas envolvidos nesse processo. Nesse sentido, a evocação de Nanã surge das próprias experiências de Mayara e Pérola, artistas negros, oriundos de comunidades periféricas e praticantes de religiões de matriz africana, tradições nas quais a terra, o barro e os elementos da natureza ocupam lugar central nas cosmologias e nos rituais. A menção a Nanã nesse contexto não busca estabelecer equivalências entre cosmologias distintas, mas situar o

olhar dos artistas e o lugar de onde percebem e interpretam o encontro com Vovó Barro.

As aproximações entre a cosmovisão macuxi e as tradições yorubanas não anulam suas especificidades, mas revelam convergências simbólicas, ambas reconhecem a ligação entre o ser humano e o barro como elemento gerador e regenerador da vida. Tanto Nanã quanto Vovó Barro são evocadas como anciãs e matriarcas, figuras femininas associadas à experiência, à resistência e à continuidade dos saberes.

São presenças que encarnam a força da terra e a dimensão espiritual da matéria. Representam tecnologias ancestrais de criação e cuidado, transmitidas por mulheres que moldam, ensinam, preservam e sustentam as tradições ao longo das gerações.

Foi sob essa compreensão que o encontro com Vovó Barro, na Raposa Serra do Sol I, se configurou como o primeiro gesto concreto do segundo deslocamento, uma entrada simbólica no território.

Esse movimento integrou a imersão realizada entre os dias 5 e 17 de janeiro de 2026, período que marcou a continuidade do percurso iniciado na Casa Brasil. Se no primeiro encontro a pesquisa foi iniciada em território carioca, nesta etapa o movimento se inverteu, a obra ganhou corpo em Roraima, deixando de ser proposição para tornar-se experiência situada, em diálogo direto com o território amazônico.

A experiência começou com a chegada de Mayara, de Jocelino Pessoa, mediador do processo e coordenador da Casa Brasil, e de Carla Maldonado, produtora audiovisual da instituição no Rio de Janeiro. Como primeiro movimento desse percurso, seguiram até a comunidade Raposa Serra do Sol I, no município de Normandia. Nesse território, o projeto se colocava em contato direto com território, memória e presença originária. Começar pela Raposa era também começar pelo começo, pela origem, pela terra e pelos povos que sustentam historicamente esse território e guardam tecnologias ancestrais de cuidado, cultivo e existência.

Para Mayara, que até então conhecia Roraima pelas narrativas compartilhadas durante a residência e por imagens construídas a distância, a viagem representava uma travessia. Ir do Rio a Roraima não significava confirmar o que havia escutado, mas permitir-se ser atravessada pelo encontro, reconhecendo que todo deslocamento redesenha quem se move.

Para Pérola, essa travessia também revelava algo sobre o próprio país. Roraima e o Norte produzem arte e conhecimento que precisam

ser experienciados, e não reduzidos a imaginários distantes. Quando o deslocamento acontece, o fluxo se altera, não é o Norte que precisa "ir ao Brasil", mas o Brasil que precisa deslocar-se até aqui, atravessar o território, escutar as vozes locais e reconhecer as muitas Amazônias que coexistem. Assim, o encontro confronta a lógica colonial que insiste em invisibilizar o Norte e fortalece trocas horizontais, nas quais o diálogo se constrói na confluência e não na hierarquia.

Na Raposa Serra do Sol I foram recebidos pela Mestra Joana Fidelix Macuxi e por seu aprendiz, o jovem artista Jarisson Raposo Macuxi. A hospitalidade começou no quintal de Dona Joana, onde nos hospedamos, espaço que é ao mesmo tempo casa, terreiro de trabalho e território de transmissão de saber. Nesse quintal, reúnem-se jovens da comunidade interessados no fazer cerâmico, prática ancestral do povo macuxi que atravessa gerações como conhecimento, técnica e memória viva.

Mestra Joana atua há mais de vinte anos na produção e na transmissão dos saberes da cerâmica macuxi. Aprendeu o ofício ainda na juventude, herdando conhecimentos de seus antepassados e transformando o barro em panela, memória e sustento. Sua prática circula entre a comunidade e Boa Vista, onde comercializa as peças e participa de feiras e exposições, mantendo vivo um saber que é simultaneamente arte, economia e herança cultural.

Jarisson Raposo, artista indígena macuxi e ceramista por tradição, dedica-se há mais de uma década às panelas de barro e à pintura corporal com jenipapo. Primeiro homem ceramista da comunidade e membro da Associação de Ceramistas da Raposa Serra do Sol I, ele, assim como Mestra Joana, vive entre a comunidade e a capital, desenvolvendo seu trabalho e ampliando sua pesquisa.

Hospedar-se no quintal de Dona Joana significava habitar o tempo do barro. A cerâmica não se separa da vida cotidiana, o barro é coletado na serra, preparado com o corpo inteiro, sovado com as mãos, queimado no fogo que também cozinha o alimento. Não há ruptura entre técnica e existência. A panela nasce de um saber que envolve leitura da terra, conhecimento do ponto exato da massa, da temperatura do fogo, do tempo de espera, uma tecnologia construída por gerações e transmitida pela prática, pela observação e pela convivência. Ao se instalarem naquele quintal, entenderam que o segundo deslocamento não era apenas geográfico, mas uma entrada em outra lógica de produção de conhecimento, onde matéria, memória e comunidade não se dissociam.





Acima, acervo de cerâmicas do Espaço Cultural Jamaxim, em Boa Vista (RR), que reúne peças que preservam técnicas e referências estéticas do fazer cerâmico em Roraima.

Painel fotográfico da Casa de Cultura da Associação das Paneleiras da Raposa Serra do Sol I, com imagens de cerâmicas macuxi atualmente em posse do Museu Etnológico de Berlim (Ethnologisches Museum), na Alemanha. As peças foram levadas pelo etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg durante expedições realizadas em Roraima entre 1911 e 1913.







Acervo do ateliê do artista Isaías Miliano Patamona, em Boa Vista (RR), composto por esculturas e obras esculpidas em baixo relevo, produzidas a partir de madeira reaproveitada, com destaque para a série *Mãe da mata*.

TRILHAR O ENCONTRO

Antes de iniciar a trilha, há uma preparação. Não se caminha de qualquer maneira até Ko'ko Non. É preciso estar bem alimentado e comer pimenta para fortalecer o corpo e preparar-se para o caminho. O urucum é passado no rosto, nos braços e nas pernas, marcando o corpo com a cor vermelha. Entre o povo macuxi, o urucum é considerado uma planta pajé, utilizada em diferentes contextos de cuidado, proteção e fortalecimento espiritual. Seu uso no corpo prepara e protege, fortalecendo o corpo diante de possíveis ameaças que possam surgir no percurso de coleta e estabelecendo uma relação de alinhamento entre pessoa, território e forças da natureza.

Para corpos que menstruam, recomenda-se o resguardo nesse período, não como interdição ou impureza, mas como cuidado com o corpo. A tradição orienta que o corpo esteja em equilíbrio para trabalhar com o barro. Da mesma forma, pessoas enlutadas, doentes ou emocionalmente abaladas são aconselhadas a esperar. Vovó Barro exige presença inteira.

Trilhar exige estar bem alimentado e em harmonia. Como ensinou Mestra Joana:

Na página anterior, vivência na comunidade Raposa Serra do Sol I, em Normandia (RR), com a mestra Joana Fidelis, durante o processo de peneiramento do barro utilizado na preparação da massa para a produção de panelas de cerâmica tradicional macuxi.

Teesewankonawaipra, morîîpe ta'tasinpai.
Pimi meekî!
Sepîi yapî'kî!
Morîîpe ayekarî yanpakî!
Marîîpe pra wanîya, Ko'ko Non entarîîtî!

Tu não pode tá triste, tem que ficar bem alegre.
Come pimenta!
Passa urucum!
Se alimenta bem!
Se não tiver bem, Vovó Barro racha!

É como se todo o processo pudesse se comprometer desde o início. Por isso, antes mesmo de tocar o barro, é preciso atenção ao estado do corpo, ao humor, à intenção. A preparação não é superstição, é alinhamento. Trabalhar com Vovó Barro exige respeito e consciência de que se está entrando em relação com uma força viva.

Ao chegar ao local de extração, Dona Joana alerta que, antigamente, nenhuma fase do processo era mostrada a pessoas de fora da comunidade. O saber era preservado no interior do povo, transmitido apenas para mulheres adultas pela convivência e pela confiança. Hoje, ela escolhe compartilhar, não por descaracterização, mas por estratégia de fortalecimento cultural. Mostrar o processo é também afirmar a existência e a complexidade da cultura indígena, fazer compreender que as panelas da Raposa não nascem prontas, são fruto de técnica, ritual, processo e memória.

Antes de iniciar a retirada do barro, Dona Joana pede permissão a Ko'ko Non:

Ko'ko non! Anna urepamî sîrîrî, anna iisa ayeramai,
tarî to' man tiaronkonpemonkon, yamî. To'pî tiwomatîipra,
to' tipatîilipra. Anna iisa ayerramai, atîpaanna pokonpe maikan
pise pona moro' yanse, aya' yanse, sapîrîî yanse.
Seeniakamisîrî ton akawiyuu ton, awuuku ton ne'sa anna ya.
Aase ko'ko! Anna pokonpe!

Permissão, Vovó Barro! A gente tá chegando, nós viemos
te buscar, nós temos aqui outras pessoas. Não mexe com elas.
Nós viemos te buscar, pra ti ir com a gente pra ir fazer panela,
pra comer peixe, pra comer caranguejo, comer piaba.
A gente trouxe retalho pra senhora, trouxe fumo, caxiri.
Bora, Vovó! Bora com a gente!

Hoje, ela escolhe compartilhar, não por descaracterização, mas por estratégia de fortalecimento cultural.

O pedido revela uma ética de reciprocidade. Vovó Barro não é extraída como recurso inerte, ela é convidada. Há negociação, há oferta, há explicação do propósito. Dona Joana anuncia a presença dos visitantes, pede proteção, oferece presentes. Acende ali mesmo um cigarro de fumo, sopra a fumaça sobre a terra e aguarda. O gesto não é apressado. O que se leva da serra deve retornar em forma de cuidado, alimento, utensílio, continuidade. Ao ouvir a reza, compreende-se que a cerâmica começa muito antes da modelagem, começa na palavra. Começa no reconhecimento de que a terra escuta.

Durante o percurso de levar Vovó Barro até a casa de Dona Joana, Mayara e Carla conversam sobre a relação com a argila em suas próprias experiências artísticas. Falam da emoção de saber exatamente de onde vem o barro que irão trabalhar, conhecer o lugar de extração, ouvir a reza, tocar a serra, participar do pedido. No Rio de Janeiro, o contato com a argila costuma acontecer a partir da compra da massa em lojas especializadas, já pronta para uso. Raramente se conhece sua origem, o território de onde foi retirada ou as condições de sua extração.

A diferença não está apenas no material, mas na relação. Na Raposa, o barro carrega paisagem, rito e compromisso no circuito urbano, ele muitas vezes chega desvinculado de contexto, reduzido à função técnica. A experiência da coleta reposiciona o gesto artístico, modelar deixa de ser apenas ato formal e passa a ser continuidade de uma cadeia de relações que começa na terra e envolve comunidade, memória e responsabilidade.

Retornamos da serra, cada um com um saco do barro da Raposa, levando Vovó para a casa de Dona Joana. O peso carregado no

caminho lembra que cada porção retirada da serra carrega compromisso. Aquilo que se retira precisa ser levado e o que se leva precisa ser cuidado, transformado e devolvido ao ciclo da vida em forma de alimento, partilha e continuidade.

O barro retirado da serra é deixado secar completamente e, em seguida, é pilado até se tornar pó. Esse pó é peneirado e separado das impurezas. No fim do processo, volta a ser umedecido até alcançar o ponto exato da massa. A matéria passa por um ciclo de transformação, seca, fragmenta-se, refaz-se, antes de ganhar forma.

Todas as etapas são partilhadas. Pisar, peneirar, umedecer, sovar, o aprendizado acontece pelo fazer, pelo corpo em contato direto com a terra, pela repetição do gesto que transmite técnica e memória. O trabalho com o barro revela uma cadeia contínua de cuidado que começa na serra e culmina no fogo.

Dona Joana e Jarisson conduzem cada fase mediando o processo e orientando os gestos. Durante a modelagem, alertam que não se deve elogiar Vovó Barro, não se devem elogiar as peças em construção. O excesso de admiração verbal não é bem-vindo. Caso alguma etapa seja realizada de maneira descuidada ou desrespeitosa, explicam, há grande risco de que as peças rachem durante a secagem ou a queima.

O alerta não se apresenta como ameaça, mas como princípio de equilíbrio. Trabalhar com Ko'ko Non exige humildade e contenção. Elogiar em demasia pode significar descuido, vaidade ou precipitação. Vovó Barro não tolera soberba, exige atenção, silêncio e respeito. Quando a peça racha, não é apenas falha material, é sinal de desalinhamento.

DESCOBERTAS DA RAPOSA

Os dias na Raposa eram atravessados por descobertas constantes. No quintal de Dona Joana, as redes foram armadas sob as mangueiras. Casa, trabalho e descanso partilhavam o mesmo espaço, sem divisões rígidas entre dentro e fora.

Em uma das noites, enquanto todos dormiam, uma manga madura desprendeu-se do galho e caiu diretamente sobre o ombro de Carla, atingindo a rede com força. O impacto repentino a fez despertar assustada. Por um instante, pensou tratar-se de um tiro. O corpo reagiu em sobressalto, como quem reconhece perigo antes mesmo de compreender o que aconteceu.

Só depois veio o entendimento de que era um fruto, não uma ameaça. A árvore havia se manifestado, não a violência. O susto revelou como o corpo carrega memórias de outros territórios, outras experiências, outros alertas. No quintal da Raposa, o que cai do alto é alimento. Ainda assim, o corpo demora a desaprender o medo.

Na manhã seguinte, o trabalho com o barro seguia no terreiro de Mestra Joana. Durante a modelagem, ela comentava as formas tradicionais das panelas macuxi e relembrava as mestras com quem aprendeu. Cada panela guardava uma linhagem. Com o tempo, porém, as formas também se transformaram.

A possibilidade de sustento por meio da cerâmica fez com que novas características fossem incorporadas: alças, variações de tamanho, adaptações de formato. As panelas passaram a dialogar com outras demandas, outros usos, outros públicos, sem abandonar a base ancestral que as constitui.

O contato com outras mestras e com ceramistas de diferentes etnias, especialmente em festivais e encontros de cerâmica indígena, ampliou repertórios. Trocas sobre técnicas de queima, tipos de barro e modos de acabamento passaram a integrar o processo. A tradição, nesse contexto, não é fixidez, é continuidade em movimento. As peças produzidas carregam tanto a memória das mais antigas quanto as marcas das experiências recentes.

Os momentos de pausa também eram momentos de encontro. Durante o dia, era a alimentação que ensinava outra forma de estar no território. A damurida, caldo apimentado preparado com folhas, pimentas e diferentes proteínas, reunia todos em torno da mesa. O peixe, o porco ou a galinha vinham frescos, limpos ali mesmo, a farinha acompanhava cada colherada.

Comer não interrompia o trabalho, fazia parte dele. O alimento nascia do mesmo território que fornecia o barro, reforçando a relação entre sustento, cultura e continuidade. Era partilhar tempo, reforçar vínculos e reconhecer que o cuidado coletivo se expressa tanto na modelagem da panela quanto no tempero da damurida.

A criação das panelas segue no terreiro de Dona Joana. Mestra Joana e Jarisson deixam todos livres para que construam as peças. Nesse momento iniciamos o processo de grunir, um trabalho minucioso de alisar e polir a superfície, preparando cada forma para as etapas seguintes da queima. Depois de grunhidas, as peças seguem para uma secagem lenta, respeitando o tempo do vento e da sombra.



Casa-ateliê do artista Edinel Pereira, na Vila do Tepequém, território de criação artística, convivência e pesquisa sobre memória e paisagem amazônica roraimense.



Antigo cemitério da Vila do Tepequém, em Amajari (RR), transformado pelo artista Edinel Pereira em espaço de pesquisa, memória, intervenção artística e reflexão sobre ancestralidade.

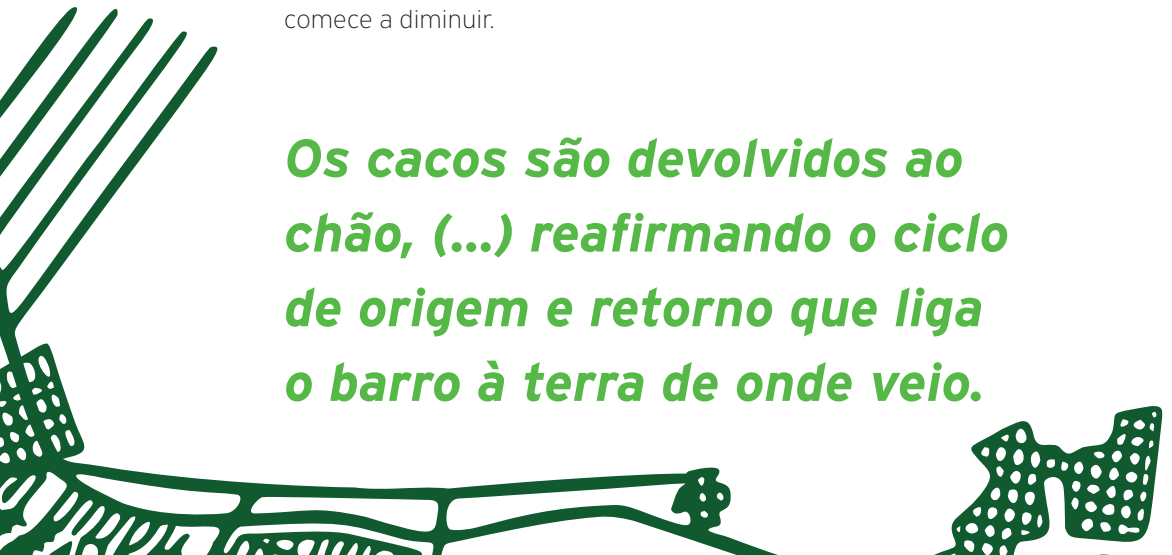
Em meio a esse processo, Jarisson e Daya Roraima, artista visual e pintora corporal que acompanhou o processo de imersão, apresentaram o processo de extração do sumo de jenipapo para a criação do pigmento preto utilizado na pintura corporal tradicional. Em seguida, convidam os presentes a receber a pintura no corpo. Trata-se de um processo de entrega, em que o pintor não anuncia previamente o desenho, a composição surge no gesto, construída diretamente sobre a pele. A tintura, conhecida como Pai Jenipapo, vem do fruto do jenipapeiro, planta considerada também uma planta pajé, utilizada em diferentes contextos de proteção, cura e fortalecimento entre os povos da região.

Chegado o momento da queima, Jarisson prepara a lenha com troncos de caimbé, madeira típica do lavrado roraimense. O caimbé é uma das plantas mais presentes na paisagem aberta do lavrado, resistente ao sol forte, aos ventos e aos ciclos naturais de fogo que atravessam esse território, sendo também reconhecido como símbolo de resistência. Sua madeira seca queima com constância e calor firme, característica que a torna apropriada para a queima das panelas. Assim como o barro vem da serra, o fogo também nasce da própria paisagem do lavrado.

O fogo é aceso no início da noite. Primeiro, as peças são aproximadas do calor para terminar de secar ao fogo. O calor inicial retira a umidade restante e prepara o barro para suportar a etapa seguinte. Depois de aquecidas, as panelas são gradualmente cobertas com mais lenha, iniciando o processo de queima propriamente dito.

A chama cresce devagar e envolve as peças. O calor intenso transforma a cor do barro, que passa do tom cru da terra para o vermelho-escuro e, em certos momentos, para o brilho incandescente. As panelas permanecem ali até que a lenha se consuma e o calor comece a diminuir.

Os cacos são devolvidos ao chão, (...) reafirmando o ciclo de origem e retorno que liga o barro à terra de onde veio.



Somente quando o fogo ameniza é que as peças são retiradas. Nesse momento, o barro já atravessou a transformação definitiva que o torna resistente ao uso cotidiano. Após a queima, as panelas ainda quentes recebem tucupi amarelo, que é passado sobre a superfície como parte do processo de cura. O líquido entra em contato com o calor da peça e ajuda a selar os poros do barro, fortalecendo o utensílio e preparando-o para o uso na cozinha.

Nenhuma panela rachou. Bom sinal. Indício de que o barro estava no ponto, o fogo foi bem conduzido e de que Vovó Barro se agradou do trabalho realizado. Quando tudo corre bem, as panelas seguem seu caminho no cotidiano da comunidade e também circulam para além dela, chegando às casas da cidade por meio da venda das peças. Entram nas cozinhas, passam a fazer parte da preparação dos alimentos e da vida diária.

Quando uma panela ou algum utensílio encerram o ciclo de uso na comunidade, retornam à terra. Os cacos são devolvidos ao chão, seja após o desgaste provocado pelo tempo e pelo uso, seja quando a peça racha durante o processo de queima, reafirmando o ciclo de origem e retorno que liga o barro à terra de onde veio. Nada se perde, tudo retorna ao mesmo território que ofereceu a matéria. Nesse movimento contínuo, compreende-se que a cerâmica não termina no objeto final. Ela faz parte de um ciclo mais amplo que envolve território, memória, alimento e continuidade da vida comunitária. Assim, Vovó Barro permanece presente em todo o percurso da matéria. Da serra à cozinha, do fogo ao chão, toda criação nasce da terra e inevitavelmente a ela retorna.

ECOS DO BARRO

A experiência vivida na Raposa Serra do Sol I ampliou de maneira decisiva o campo de compreensão que sustenta o projeto *Farmácia comunitária*. Para Pérola e Mayara, o encontro com Mestra Joana, Jarisson e os processos que envolvem Vovó Barro revelou, de forma concreta, como os saberes tradicionais não se organizam de maneira fragmentada entre técnica, espiritualidade, território e cuidado. O barro, as plantas pajé, os alimentos, os rituais de preparação do corpo e as práticas coletivas de trabalho mostraram que o conhecimento comunitário se constrói na relação direta com a terra e na transmissão entre gerações. Essa experiência reforçou a compreensão de que as práticas de cura investigadas no projeto não podem ser reduzidas a

fórmulas ou ingredientes, uma vez que fazem parte de sistemas mais amplos de saber, que envolvem ética, escuta, reciprocidade e pertencimento. Ao vivenciarem esses processos, os artistas incorporaram novas referências para a construção da *Farmácia comunitária*, entendendo-a não apenas como obra, mas como espaço de encontro entre territórios, práticas de cuidado e cosmologias que sustentam modos coletivos de existência.

Depois dos dias na Raposa Serra do Sol I, o percurso do segundo deslocamento seguiu para Boa Vista, onde a pesquisa encontraria outro tipo de chão, o chão urbano, comunitário e religioso, no qual os saberes sobre cura também se organizam em rede. A obra *Farmácia comunitária*, que havia ganhado densidade no contato com Vovó Barro e com a ética de reciprocidade ensinada pela cerâmica macuxi, passou a se preparar para seu encontro com o público como gesto de partilha e escuta.

A apresentação pública ocorreu no contexto da inauguração do Ponto de Cultura Afatabe, em um espaço que se afirma como terreiro de matriz africana, território de convivência, formação e manutenção de práticas culturais afrodiaspóricas. A *Farmácia* foi apresentada como obra em processo e como convite para pensar o cuidado para além da ideia de "remédio" enquanto produto. A experiência acumulada na Raposa fez com que a obra se colocasse menos como exposição e mais como roda, menos como demonstração e mais como encontro. O público foi recebido em um ambiente no qual as plantas, os cheiros, as histórias e os modos de preparo circulavam junto com as perguntas sobre saúde, ancestralidade e comunidade.

Essa apresentação contou com a colaboração de Tatipéppe, mestra da medicina tradicional macuxi em Roraima, reconhecida por sua atuação na valorização de saberes ancestrais e na defesa da saúde vinculada à floresta. Sua presença reforçou a dimensão originária da *Farmácia* e ampliou a compreensão de que as ervas não são apenas matéria-prima, mas parte de um sistema de conhecimentos e responsabilidades que envolve território, memória e continuidade.

Contou também com a colaboração de Tatà Bokulè, liderança de matriz africana em Roraima, cuja atuação na preservação da cultura afro-brasileira e na construção de políticas e redes de proteção comunitária situou a *Farmácia* em outra chave. A obra pôde afirmar a interdependência entre cuidado e espiritualidade, entre saúde e vida coletiva, reconhecendo que, nos terreiros e nas casas de axé, também se guardam tecnologias de cura, escuta e sustentação do corpo e do espírito.

No encontro, o workshop "Folhas que curam, saberes de ervas sagradas" operou como desdobramento da pesquisa de Mayara e Pérola. A *Farmácia* deixou de ser apenas uma ideia compartilhada e passou a existir no gesto, na escuta e no corpo, como prática pública. Não se tratava de apresentar um trabalho concluído, mas de ativar um espaço de troca em que o conhecimento circula entre diferentes experiências, sustentado por relações de respeito, reciprocidade e cuidado.

Tatipéppe, Tatà Bokulè, Mayara e Pérola conduziram esse momento trazendo, cada um, uma receita contextualizada de remédio natural, preparada e demonstrada ali mesmo diante do público. As falas atravessaram diferentes dimensões da saúde, da mulher, do homem, do corpo coletivo, sem separar cura de território, espiritualidade de cotidiano, alimento de proteção. As pessoas presentes também foram convidadas a colaborar com a *Farmácia*, não como plateia, mas como parte do próprio processo, oferecendo doações e reconhecendo que o saber se amplia quando se compartilha.

Essa abertura gerou um gesto decisivo. A sacerdotisa da Casa de Oração Cabocla Jaciara convidou a obra a receber doações de medicamentos e receitas atribuídas à Cabocla, incorporando à *Farmácia* uma camada de conhecimento espiritual e comunitário que não se escreve apenas como "fórmula", mas como orientação, experiência e memória. A partir daí, a *Farmácia* se afirma como arquivo vivo, um lugar que recebe não só o que cura, mas também as histórias por trás do que cura.

A proposta da obra é seguir crescendo por meio de doações. Cada medicamento, receita, erva ou preparo que chega traz consigo a narrativa de quem oferece, o contexto de uso, a lembrança de quem ensinou, o modo de fazer e o motivo de existir. Quem contribui também assina, tornando-se parte da construção da própria obra. A *Farmácia* se constitui, assim, como um trabalho coletivo em coautoria, formado por muitas mãos, histórias e experiências de cuidado.

Pérola e Mayara, em sua pesquisa, consideram que a cada nova contribuição a obra se expande como um arquivo vivo de práticas de cura e de memória comunitária. Assim, a *Farmácia* permanece aberta, como um lugar de passagem em que receitas, histórias e experiências continuam a se encontrar, lembrando que o cuidado, quando nasce da terra e da ancestralidade, nunca pertence a um único corpo.

Um oceano inteiro **para nadar**



@patfudyda
@davipontttes

por Nayse López

De um encontro entre dois artistas em 2018, e também do contexto político e social do Brasil naquele ano, nasceu a trilogia *Repertório* — três espetáculos que buscam a dança como autodefesa, como estratégia de resistência das populações marginalizadas. Para entender essa obra, é preciso começar pelo percurso de quem a concebe. Davi Pontes, coreógrafo e pesquisador, não tem formação em Dança, mas em Artes Visuais. Embora já dançasse balé desde cedo, foi no curso de Artes Visuais da Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói, que sua relação com o corpo e com o movimento se transformou. "Acho que esse curso meio que mudou a minha vida — na verdade, o encontro com a performance, com o cinema e com outras linguagens mudou a maneira como eu pensava a minha dança. Embora eu não estivesse fazendo dança na universidade, eu sempre fui muito interessado na palavra 'coreografia', e foi a palavra que me acompanhou mesmo na pesquisa das Artes Visuais."

Nessa pesquisa, teve a orientação e a influência de uma professora em particular. "Dentro desse contexto das Artes Visuais tinha a professora de História da Dança, que era a Beatriz Cerbino, e ela acabou me orientando nesse caminho. Fiquei meio obcecado pela palavra 'coreografia' durante algum tempo, para perceber como a gente usava essa palavra — a gente usa essa palavra como sinônimo da dança e dentro da história essas palavras não são sinônimas, elas têm caminhos diferentes. A dança é mais complexa, mas a coreografia foi inventada e criada num contexto muito específico e serviu para uma função muito específica." Focada em estudos pós-coloniais, de gênero e raça na busca pela dança de autodefesa, a pesquisa para a trilogia *Repertório* teve a violência como tema central, mas não necessariamente para ser mostrada em cena. "A gente queria muito fazer um trabalho que lidasse com a ideia de violência, com essas questões que eram fundamentais pra gente, mas ao mesmo tempo nunca foi um desejo nosso reproduzi-las ou reanimá-las dentro do trabalho. O trabalho lida com essas questões, mas também tenta caminhar para direções intelectuais mais possíveis", explica Davi.

É a partir desse repertório intelectual e corporal que, em 2018, ele encontra Wallace Ferreira, performer e artista visual com quem



Wallace Ferreira e Davi Pontes.

cria as coreografias e com quem sempre divide a cena. O encontro foi quase casual. "Eu tinha ido assistir a uma peça, *A loba*, com Helô Bianchi, e o Wallace participava. Nesse momento eu procurava alguém pra trabalhar junto. Eu tinha acabado de voltar para o Brasil, de um intercâmbio na Europa, tinha trabalhado um pouco sozinho e queria trabalhar com alguém. A gente não se conhecia ainda, aí eu assisti a essa peça, vi o Wallace, depois o segui no Instagram. Quando uma amiga curadora me convidou pra fazer um trabalho aqui no Rio de Janeiro, mandei uma mensagem para o Wallace pelo Instagram e a gente se encontrou pela primeira vez, pra pensar esse trabalho, que é a trilogia *Repertório*. Então, a nossa amizade, o nosso encontro, tem o mesmo tempo desse trabalho."

O contexto político daquele ano — o das eleições presidenciais que alçaram Jair Bolsonaro ao poder — também moldou a obra desde sua concepção. "Começar a pensar o *Repertório* talvez seja um pouco essa história de pensar primeiro a partir da história da dança, mas tem que pensar a partir do contexto político do Brasil, que era de violência naquele momento, e acho que daí surgiu pra gente a palavra 'autodefesa', que é a palavra à qual a gente tem se dedicado a pensar durante esses oito anos, e também a palavra que a gente nunca mais vai parar de falar, porque ela sempre volta a cada hora em que uma situação de violência acontece."

A trilogia, no entanto, teve um início truncado. Uma pandemia no meio do caminho encurtou o período em cena do primeiro espetáculo, que depois voltaria a ser remontado. "A gente se encontrou em 2018, fez uma primeira versão desse trabalho, que era o *Repertório N.1*, só que ele teve uma vida muito curta, então a gente diz que é 2, 3 e 1. A gente fez o 2, o 3 e termina com o 1 de novo. Voltamos a fazer o *Repertório N.1* porque a gente fez poucas vezes, por conta da pandemia, e a gente achou que pudesse ser uma forma de honrá-lo, voltar a fazer com toda a estrutura e o dinheiro possível", relata Davi.

Estrutura e dinheiro que chegaram para a dupla justamente com o crescimento da trilogia. "Esse trabalho mudou a nossa vida completamente, com certeza, no sentido ético, de como a gente olha para o mundo, mas mudou a nossa vida porque a gente conseguiu coisas que a gente queria durante muito tempo — segurança financeira, conseguir pagar as contas com um só trabalho", afirma Davi. Para atingir essa realização, na visão dele, a circulação constante da obra foi vital. "Acho que conseguir fazer com que o trabalho circulasse foi fundamental pra gente, fazer com que o nosso trabalho fosse visto, discutido, reconhecido. Essa coisa de viajar é sempre desgastante em alguma

medida, porque é difícil, mas ao mesmo tempo é muito doido perceber como o trabalho funciona em cada contexto, o que ele permite."

Logo em uma das primeiras viagens para o exterior, em 2022, para o ImPulsTanz, Festival Internacional de Dança de Viena, uma vitória inesperada expandiu ainda mais os horizontes da trilogia. "Nesse festival, em Viena, a gente nem sabia, tem uma categoria de jovens coreógrafos. A gente só descobriu lá que essa categoria é uma competição e a gente ganhou a competição daquele ano. Isso mudou também o nosso trabalho, depois de ter ganhado esse prêmio a gente acabou viajando muito, porque deu muita visibilidade, deu uma impulsionada para o que a gente tem feito."

Desde então, os três espetáculos foram apresentados em festivais e instituições como My Wild Flag (Estocolmo), Festival Les Urbaines e Arsenic (Suíça), Sâlmon Festival (Barcelona), Zodiak Center (Helsinque) e Buddies in Bad Times Theatre (Toronto). Mas nunca no continente africano — para onde a dupla viajou pela primeira vez em novembro de 2025, ao acessar o edital Mobilidades, da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado do Rio de Janeiro (Secec-RJ). O espetáculo *Repertório N.3* foi apresentado no Kinani, Festival Internacional de Dança Contemporânea, que acontece de dois em dois anos em Maputo, capital e maior cidade de Moçambique.

"Foi muito especial. A gente tinha uma ansiedade muito grande de fazer o trabalho dentro do contexto do continente. A gente nunca tinha ido, foi a primeira vez, então tinha uma certa ansiedade do que seria, do que esperar. O trabalho tem nudez, pra gente era uma preocupação de como seria dentro desse contexto, mas Maputo é uma cidade muito doida de conhecer, e conhecer um país que também fala a língua portuguesa, que viveu a mesma colonização que o nosso país, e perceber quais são as dimensões que isso cria em relação à população", conta Davi.

As semelhanças entre Moçambique e o Brasil também ajudaram na adaptação. "Tem muitas parecenças com o Brasil, não só pela língua, mas a gastronomia, a relação de afeto, talvez, e também de violência, acho que isso a gente também compartilha, não só as coisas boas, mas foi muito desafiador, primeiro olhar para uma plateia negra, o que é também bonito, e se reconhecer nisso."

As duas apresentações do *Repertório N.3* aconteceram em um lugar de importância histórica para a população local. "A gente fez duas apresentações num lugar chamado CineÁfrica, que era um cinema abandonado, mas que eles usam também hoje como espaço do Kinani para algumas apresentações. É um espaço incrível, imenso,



Apresentação
do espetáculo
Repertório N.3
no Kinani 2025,
Festival Internacional
de Dança
Contemporânea
em Maputo,
Moçambique.

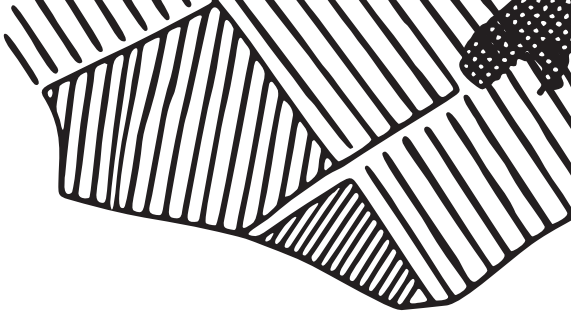
com uma infraestrutura de baixa manutenção, mas um espaço muito especial. Me senti muito especial de poder apresentar o trabalho nesse contexto, porque eu percebi que era um espaço de fato importante para eles também."

Davi ressalta, ainda, o êxito do Kinani em meio às dificuldades estruturais do país. "Moçambique vem de um histórico muito recente de liberdade — eles só têm 50 anos de liberdade. Isso tá muito dentro do contexto deles, a forte presença militar, a falta de infraestrutura, isso se revela, mas acho que o Kinani é uma bienal muito importante dentro desse contexto. O que eles fazem é criar um espaço realmente radical em que é possível fazer coisas que poderiam ser impossíveis naquele contexto. Eles fazem realmente muito bonito, mais do que bonito, acho que é muito importante. É uma honra fazer parte disso tudo, porque sem as condições que o contexto criou, talvez fosse impossível aquilo acontecer, mas eles fazem aquilo acontecer de maneira muito bonita."

A recepção do público moçambicano ao espetáculo foi observada de perto por Yuck Miranda, artista queer de Maputo que acompanhou as apresentações no Kinani. Ele já havia visto a trilogia antes — na Bienal de Lyon, na França —, mas o reencontro com a obra em solo africano trouxe uma dimensão diferente, tanto para ele quanto para o público ao seu redor.

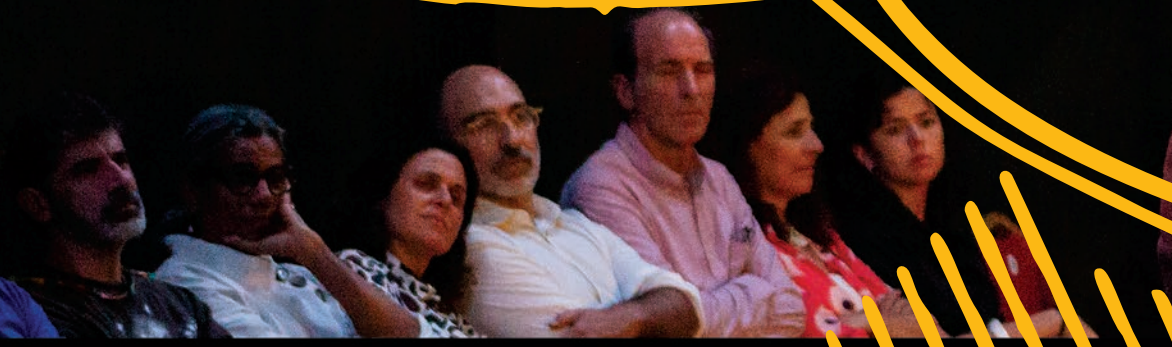
"A minha primeira impressão é, primeiro, de muito poder, enquanto um artista queer, moçambicano, e encontrar uma obra contemporânea, muito bem conseguida e que conquistou um material muito potente e muito forte. Para mim, sempre foi nessa onda de: eu preciso de ver o trabalho desses artistas, porque acho que o que eles estão a fazer é muito potente a nível de circulação e mobilidade por plataformas internacionais", diz Yuck. "Ao ver a obra, tanto em León quanto depois em Moçambique, embora sejam públicos completamente diferentes, de uma geografia completamente diferente, sinto que o trabalho é muito potente, tem uma força. São duas pessoas negras em palco, duas pessoas queers em palco, e para mim, enquanto artista queer, isso se torna muito interessante de perceber como é que artistas brasileiros criam, repensam."

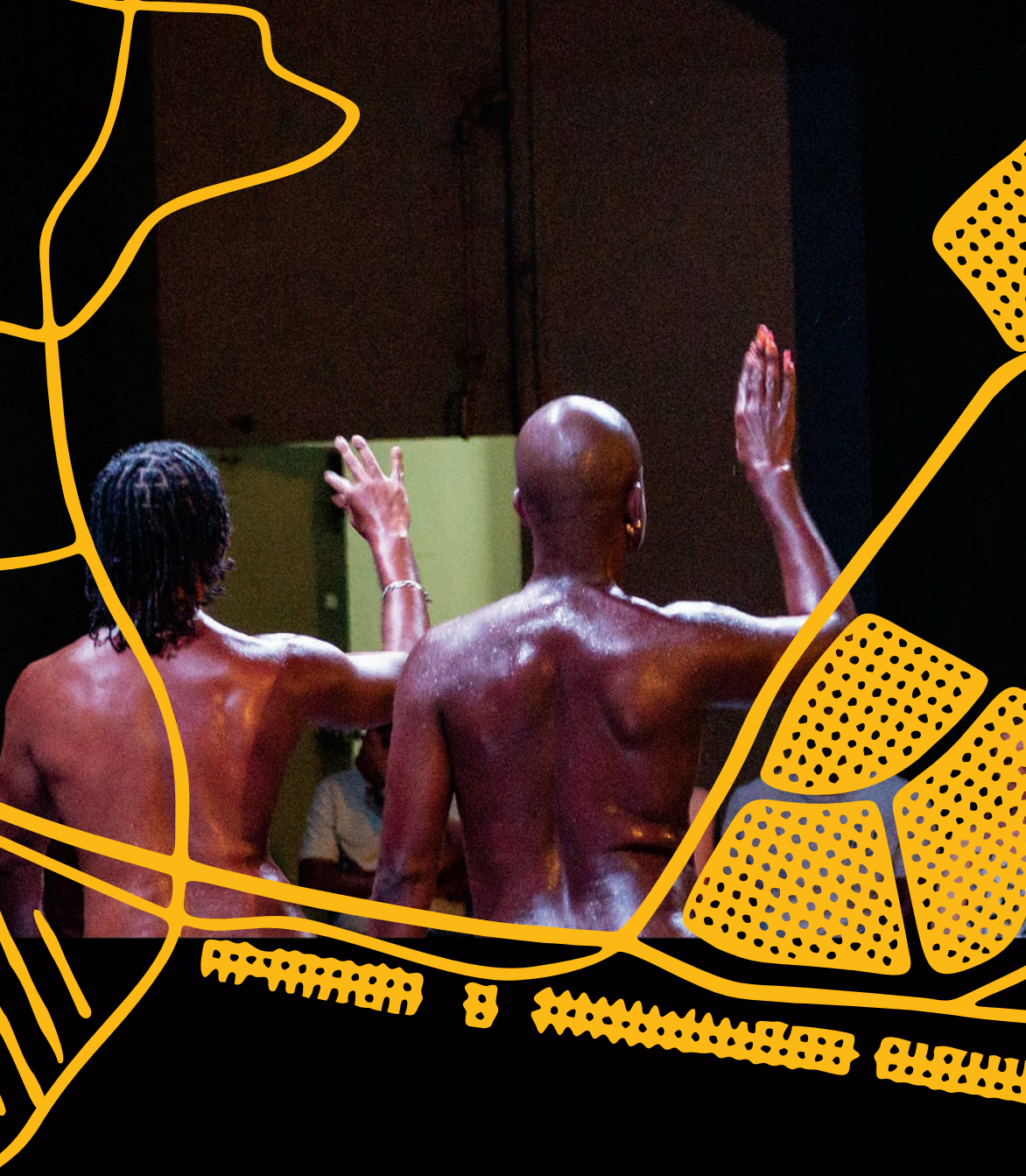
Essa percepção sobre a identidade da obra e de seus intérpretes ganhou, em Maputo, uma camada adicional de complexidade. Yuck observou que o público moçambicano — já habituado, pelo Kinani, a receber espetáculos internacionais com cenas de nudez — foi alcançado pelo *Repertório N.3* de uma forma diferente das vezes anteriores. "A nudez voltou a ser uma questão, uma questão que não



Para ele, a diferença estava na combinação entre nudez e uma linguagem queer explícita e politicamente carregada — algo que escapava à neutralidade com que o público costuma receber corpos estrangeiros em cena.







passa desapercebida, e isso foi superinteressante", afirma. Para ele, a diferença estava na combinação entre nudez e uma linguagem queer explícita e politicamente carregada — algo que escapava à neutralidade com que o público costuma receber corpos estrangeiros em cena. "Eu sinto que, não sei se pelas nossas similaridades, pela nossa história Brasil-Moçambique, há um ponto que são dois corpos masculinos, ou aparentemente masculinos, em cena, nus, e com essa linguagem queer muito visível. E aí eu sinto que o público também começa se debatendo com a nudez, que já é uma coisa que nos cria esse espanto, mas depois, com essa outra questão, de que temos uma linguagem queer naquele espaço, e uma linguagem que traz também uma reflexão sobre esses corpos, que também são corpos agindo sobre uma política."

Yuck evoca, ainda, a memória de um espetáculo do coreógrafo moçambicano Augusto Covilas — já falecido, mas figura central para a dança contemporânea do país — em que cinco bailarinas entravam nuas em palco. Uma obra que ele próprio não chegou a ver, por ser jovem demais na época, mas que permanece viva no imaginário artístico de Moçambique. "Até hoje nas academias se fala dessa obra, muitos artistas também fora da academia, muitos artistas jovens continuam falando da obra, e sempre se fala da nudez, pouco se fala da dramaturgia." A comparação não é fortuita: ela aponta para um padrão que o *Repertório N.3* veio, de certa forma, interromper. No espetáculo de Davi Pontes e Wallace Ferreira, a nudez não se deixa reduzir a si mesma. É, nas palavras de Yuck, "superprovocadora, superassertiva. Embora seja um espetáculo aparentemente simples, é um espetáculo carregado de um percurso ou uma trajetória que nos impacta".

Na Bienal Kinani 2025, além das apresentações do *Repertório N.3*, Davi Pontes também participou da roda de conversa "Corpos em diálogo: Memória, resistência e transformação". O encontro, que extrapolou os limites do palco, abriu espaço para reflexões mais amplas sobre o que significa fazer circular uma obra como essa entre Brasil e África — e sobre o que essa circulação revela sobre as estruturas que organizam, e muitas vezes impedem, as trocas culturais no mundo lusófono.

É Yuck Miranda quem formula com mais precisão essa dimensão política. Para ele, a presença de artistas brasileiros em Maputo não é apenas bem-vinda: é urgente. "Eu acho que é muito importante essa troca Brasil-Moçambique, e acho, ao mesmo tempo, que é urgente. Tenho sempre a sensação de que nós somos países com conversas muito próximas e uma geografia e um ecossistema que nos distanciam."



Wallace Ferreira e Davi Pontes em Maputo, Moçambique.

Nós temos vivências muito similares dentro dessas precariedades do sistema das indústrias culturais e criativas, e o Brasil tem muito para partilhar conosco e nós também temos, dentro dessa escola da precariedade, muita coisa para partilhar com o Brasil.



Essa distância, argumenta Yuck, não é apenas geográfica. Ela é também econômica e sistêmica, produzida pelas plataformas internacionais — em grande parte europeias — que definem quais conexões são possíveis e quais permanecem invisíveis. "É muito mais fácil vermos uma conexão Brasil-França, Brasil-Gana, Brasil-Senegal. E são conexões que estão muito ligadas também ao poder econômico que essas plataformas internacionais têm, que nos segregam, que nos separam, que nos distanciam. E o movimento lusófono sofre muito. Porque se nós pensarmos a lusofonia, nós somos quase que uma minoria também."

Nessa perspectiva, cada encontro entre profissionais brasileiros e moçambicanos em espaços como o Kinani carrega um peso que vai além do evento em si. Yuck descreve as trocas que acontecem nos intervalos, nas refeições, nas conversas que se estendem após os espetáculos — momentos em que a experiência compartilhada da precariedade das indústrias culturais se torna matéria de diálogo e de aprendizado mútuo. "Nós temos vivências muito similares dentro dessas precariedades do sistema das indústrias culturais e criativas, e o Brasil tem muito para partilhar conosco e nós também temos, dentro dessa escola da precariedade, muita coisa para partilhar com o Brasil."

Um exemplo concreto: a existência, no Brasil, de editais públicos como o próprio Mobilidades — mecanismo que viabilizou a ida de Davi Pontes e Wallace Ferreira a Maputo — é vista por Yuck como algo a ser estudado e referenciado. "Uma das coisas que me lembro de termos discutido foi a possibilidade que o Brasil tem de ainda ter verbas do Estado e de outros setores, sejam eles do governo, mas também não governamentais, a apoiarem, a darem um suporte à arte. Isso é muito diferente em Moçambique. Nós não temos uma verba do Estado destinada aos artistas, nós não temos esse apoio — e essa também é uma escola. Os artistas aqui têm coisas a partilhar desse universo que o Brasil já tem um certo acesso, e essa troca é muito potente."

O caso do *Repertório N.3* em Maputo é, nesse sentido, mais do que o relato de uma circulação bem-sucedida. É um exemplo do que se torna possível quando uma política pública de mobilidade cultural aposta na direção menos óbvia — não para os circuitos consagrados da Europa ou da América do Norte, mas para o encontro com uma cidade, uma história e um público que compartilham, com o Brasil, mais do que uma língua. Compartilham, como disse Davi Pontes, "a relação de afeto, mas também de violência" — e, com isso, a urgência de encontrar na arte um território comum de resistência e reconhecimento.

Um teatro de rua
precisa estar
na estrada

@gtaslucianas
aslucianas.com.br

por Nayse López e Paula Salles

"Foi na rua, o festival de Barbalha. A primeira vez em que eu fui, em 2015, foi com o espetáculo *Sou Rio Maravilha* e o *Beleza negra*, além de uma oficina. O projeto se chamava Ocupação Barbalharte. A cidade era quente em todos os sentidos: calor e calor humano. Depois, não conseguimos voltar mais, por causa da falta de recursos, mas o festival continuou acontecendo."

Dez anos depois, em 2025, o trabalho feito no subúrbio do Rio de Janeiro conseguiu voltar ao Ceará — e ao festival feito por outro grupo familiar, o Louco em Cena, igualmente forjado na luta diária por recursos e reconhecimento.

~ ••• ~

Na casa onde mora e trabalha, na Penha, Zona Norte do Rio de Janeiro, a fundadora do grupo teatral AsLucianas, Luciana Ezarani, relembra três dos 22 espetáculos que escreveu e a primeira vez que esteve em Barbalha, na região do Vale do Cariri, no Ceará, onde a caatinga se encontra com o cerrado, aos pés da Chapada do Araripe. Aquela visita, em 2015, foi para o projeto Barbalharte — Ocupação do Céu das Artes, uma versão ampliada do Festival Louco em Cena, que por seis meses ocupou o espaço do CEU em Barbalha com apresentações e artistas de várias regiões do país. "Na época, o grupo AsLucianas tinha conseguido um edital para cobrir o transporte. Então, conseguiram estar conosco por causa disso — possibilitou a gente fazer essa troca", lembra Kássia Kidman, produtora do Festival Nacional de Teatro Louco em Cena.

O festival que recebeu Luciana naquele ano carrega uma história que começa ainda no final dos anos 1990. "O festival surge entre 1998 e 1999, a partir da necessidade do Gilcimar Gonçalves, que é o produtor e fundador do Grupo Teatro Louco em Cena, de trazer à tona o que eles estavam produzindo e de ter um espaço de produção artística", conta Kássia. Nasceu como Manifesto Artístico, tomando as ruas de Barbalha. Com o tempo, o nome mudou para Barbalha Cênica — e a vocação foi se definindo: ser o espaço para artistas que não encontravam lugar nos circuitos formais, como SESC, BNB e centros culturais.

"Esses artistas que não tinham espaço para mostrar seus trabalhos eram recebidos pelo Barbalha Cênica", explica Kássia.

Em 2010 veio um marco: o festival conquista seu primeiro edital e passa a se chamar Barbalha Cênica Festival de Teatro Louco em Cena. "Até então, a realização do festival só acontecia com recursos financeiros próprios, sem nenhum investimento de nenhuma instituição. Os artistas iam para apresentar por sentir essa necessidade — não tinha cachê", diz Kássia. Com o edital, pela primeira vez foi possível remunerar os grupos participantes. Anos depois, por volta de 2023, à medida que o festival passou a receber artistas de vários estados e de outros países, o nome ganhou o adjetivo "Nacional". São hoje 21 edições ao longo de mais de duas décadas — não uma por ano, porque nem sempre houve condições de realizá-lo. "Tinha anos que, infelizmente, não tinham como realizar o festival. Então, ao longo dessas 21 edições, em algumas tivemos apoio financeiro, através de edital, em outras, não", diz Kássia.

A filosofia é a mesma desde o início. "Assim como surgiu o festival, ainda hoje ele continua com a mesma filosofia: trazer para a cena artistas que não tiveram oportunidade em outros lugares, estender a mão para parceiros de longa data", afirma Kássia. O que cresceu foi a escala: de apresentações apenas em Barbalha, o festival passou a se expandir para cidades vizinhas — Crato, Juazeiro do Norte, Missão Velha, Abaiara — e as ações formativas se multiplicaram em escolas e instituições da região.

~ ••• ~

Luciana Ezarani conhece bem a realidade repleta de desafios do teatro de rua independente. Fundou seu grupo há 23 anos, quando cursava a Faculdade de Artes Cênicas na UNIRIO, e o batizou pela coincidência dos nomes dela e de sua única parceira na época. "A gente tem 23 anos de existência. Começou comigo e outra Luciana, da faculdade. O pessoal perguntava: quem vai apresentar? Sempre respondiam: as Lucianas. Daí usamos o nome num festival de esquetes, ganhamos o 1º lugar e saiu a notinha no jornal: 'As Lucianas recebem prêmio'. Pronto, ficou esse nome mesmo", conta, em uma pausa do ensaio.

A outra Luciana fundadora não atua mais no teatro. Sem a primeira parceira, Luciana continuou tocando a própria companhia, que hoje conta com sete atrizes e 15 colaboradores — entre eles a própria filha, Angel Beatriz, que entrou em cena pela primeira vez aos 6 anos, mas não de corpo inteiro. "Ela nasceu nos ensaios, mas eu só coloquei



Luciana Ezarani e a filha Angel Beatriz na sede da companhia, no Rio.



Luciana Ezarani, Angel Beatriz, Cíntia Travassos e Avaristo Martins em cena de *Brasil de verso e prosa*, no XXI Festival de Teatro Louco em Cena, em Barbalha (CE).

metade dela em cena aos 6 anos. Era a mulher serrada, e ela era as pernas. Só apareceu de corpo inteiro no espetáculo *Sou Rio Maravilha*, em 2010. Um dos atores ia faltar e ela assistia a todos os ensaios."

Angel trocou, então, o balé pelos figurinos dos personagens masculinos da peça histórica: D. João, D. Pedro, Oswaldo Cruz... A entrada de Angel marcou a transformação do grupo em uma companhia definitivamente feminina. "Nunca mais colocamos um homem em cena." Desde o início já havia uma clara predominância de mulheres, e Luciana foi percebendo isso gradualmente. "A gente foi chamando aos poucos; a maioria sempre foram mulheres. Depois fui percebendo: eu faço teatro feminino desde o início. Nosso primeiro espetáculo, *Vidas cíclicas*, era o ciclo da vida de uma mulher."

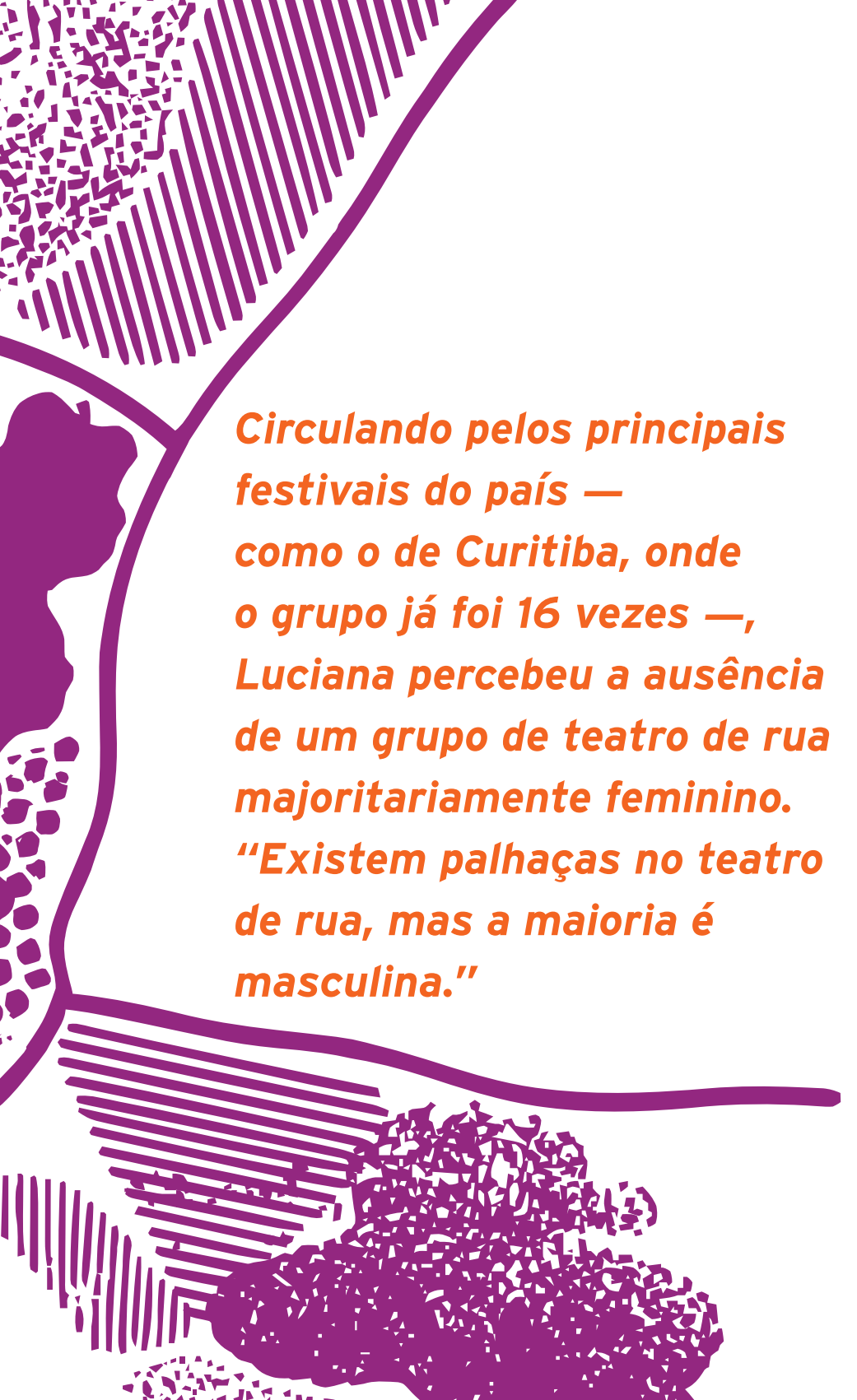
Circulando pelos principais festivais do país — como o de Curitiba, onde o grupo já foi 16 vezes —, Luciana percebeu a ausência de um grupo de teatro de rua majoritariamente feminino. "Existem palhaças no teatro de rua, mas a maioria é masculina. Chegávamos nos festivais e na dramaturgia de rua só tinha a gente de mulheres. Aí falei: vou pegar esse título." Com esse mote, AsLucianas já acumulam duas experiências internacionais, ambas impulsionadas por editais públicos de mobilidade da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado do Rio de Janeiro (Secec-RJ). A primeira foi em 2014, pelo edital Conexão Brasil-Moçambique — o primeiro edital de mobilidade que a Secretaria lançou. "Foram apenas dois grupos selecionados e nós fomos um deles", orgulha-se Luciana. Na África, seguiram fazendo a versão feminina das histórias do Rio e das mulheres e dos homens que fizeram a cultura carioca. Sempre nas ruas. A segunda experiência internacional foi em 2024, no Festival Internacional de Artes Vivas (FIAV) Bogotá, com o espetáculo *Brasil de verso e prosa*, por meio de outra modalidade do mesmo edital — dessa vez com festivais previamente selecionados, cujos curadores escolhem as atrações junto com a comissão da Secretaria.

~ ••• ~

"Ir para a rua tinha a ver com facilitar a apresentação, não precisar de pauta no teatro no começo. Mas é uma linguagem à qual fui me afeiçoando cada vez mais", diz Luciana. E é por essa linguagem — e pelos laços construídos na estrada — que AsLucianas e o Louco em Cena se encontraram. Gilcimar Gonçalves conheceu o grupo carioca no FestMar, em Aracati, no Ceará, um festival de teatro de rua. "Gostei do espetáculo deles, que também falava sobre a cidade natal deles, e falei: eu tenho um que fala da minha cidade. Nasceu essa troca", conta Luciana.







Circulando pelos principais festivais do país — como o de Curitiba, onde o grupo já foi 16 vezes —, Luciana percebeu a ausência de um grupo de teatro de rua majoritariamente feminino. "Existem palhaças no teatro de rua, mas a maioria é masculina."

Na página anterior, a fundadora Luciana Ezerani: teatro de rua sobre e feito por mulheres.



Luciana Ezarani, Cíntia Travassos (em pé), Mariana Jacó e Angel Beatriz do grupo As Lucianas.







Luciana, Angel e o grupo encantam os moradores cearenses: o teatro de rua precisa estar na rua.

A afinidade foi imediata e, segundo Kássia, vai além da linguagem cênica. "O trabalho delas é muito parecido com o do Grupo de Teatro Louco em Cena. Casa com muitas questões, inclusive de pensamento, de forma de ver a vida, de trazer à tona a cena. O Louco em Cena tem um espetáculo chamado *Retalhos de minha terra*, que retrata a cidade de Barbalha e seus entornos. AsLucianas também têm espetáculos que trazem esse recorte da vivência, de como enxergam o mundo. E a gente consegue enxergar que as mesmas dificuldades que elas possuem, nós também possuímos aqui. São coisas bem próximas — é importante essa troca, de a gente se sentir pertencente a um mesmo pensamento e ver que ninguém está sozinho. Elas estão no Rio de Janeiro, a gente está no Ceará, e a gente vê que tem essa proximidade de pensamentos, de dificuldades e de como enfrentá-las."

A proximidade de pensamento, porém, não resolve o problema da distância geográfica. Mesmo convidadas para todas as edições do festival após 2015, AsLucianas não conseguiam voltar. "Durante a pandemia, eles nos convidaram para apresentar on-line. Fizemos duas vezes numa live com Libras; foi a primeira vez que tivemos isso. Mas Barbalha é final de linha, a passagem é mais cara, não é como ir a uma capital. Chegamos em Juazeiro do Norte e precisamos que viessem nos buscar. Então, quando o presencial voltou, já não conseguimos ir", explica Luciana.

O problema não é exceção — é a regra para os festivais independentes no Brasil. "Infelizmente, a gente não tem dinheiro para oferecer passagens. A hospedagem é em forma de albergue, a alimentação acontece dentro do próprio espaço com todos os grupos — em forma de casa", descreve Kássia. Quando o festival conquista um edital, paga cachê; quando não conquista, os artistas vêm pela troca. Em 2024, na 20ª edição, a situação chegou ao limite: o próprio Gilcimar chegou a anunciar que talvez não houvesse condições de realizar o festival no ano seguinte. "O festival cresceu tanto que exige uma estrutura mínima, e a gente estava sem apoio financeiro há alguns anos", explica Kássia.

"A gente sabe que passagens aéreas são bem caras, e as de ônibus, além de não serem baratas, ainda têm a questão de tempo de viagem e cansaço. Então, a possibilidade de AsLucianas passarem num edital para conseguir se locomover do Rio de Janeiro para o Ceará é uma coisa fundamental, porque possibilita essa troca. A falta de apoio financeiro, nesse sentido, às vezes evita que muitos grupos venham para a nossa região", diz Kássia.

A falta de apoio financeiro, nesse sentido, às vezes evita que muitos grupos venham para a nossa região.



Elenco de *Brasil de verso e prosa* no XXI Festival de Teatro Louco em Cena em Barbalha, Ceará.

Para a edição de 2025 do Festival Nacional de Teatro Louco em Cena — realizada de 24 de novembro a 7 de dezembro, com mais de cinquenta apresentações gratuitas em ruas, praças, teatros, escolas e comunidades rurais de Barbalha e cidades vizinhas —, a situação mudou graças a uma combinação de dois incentivos públicos: o edital federal Ações Continuadas, da Funarte, vencido pela organização do festival, que garantiu o cachê para os grupos, e o edital Mobilidades, da Secec-RJ, acessado pelo grupo AsLucianas, que cobriu o deslocamento. Dez anos depois, o reencontro foi possível.

~ ••• ~

"A gente não gosta de ir para um festival, dar oi, apresentar e tchau, porque assim não conhecemos as pessoas, não trocamos. Sempre preferimos ficar mais, dar oficinas", diz Luciana. Nessa viagem para Barbalha, esse desejo pôde ser realizado: o grupo ficou mais dias e se relacionou com artistas locais. "Às vezes, financeiramente, não compensa muito, mas é um grande enriquecimento para nós como grupo. Os contatos que fazemos são muito ricos."

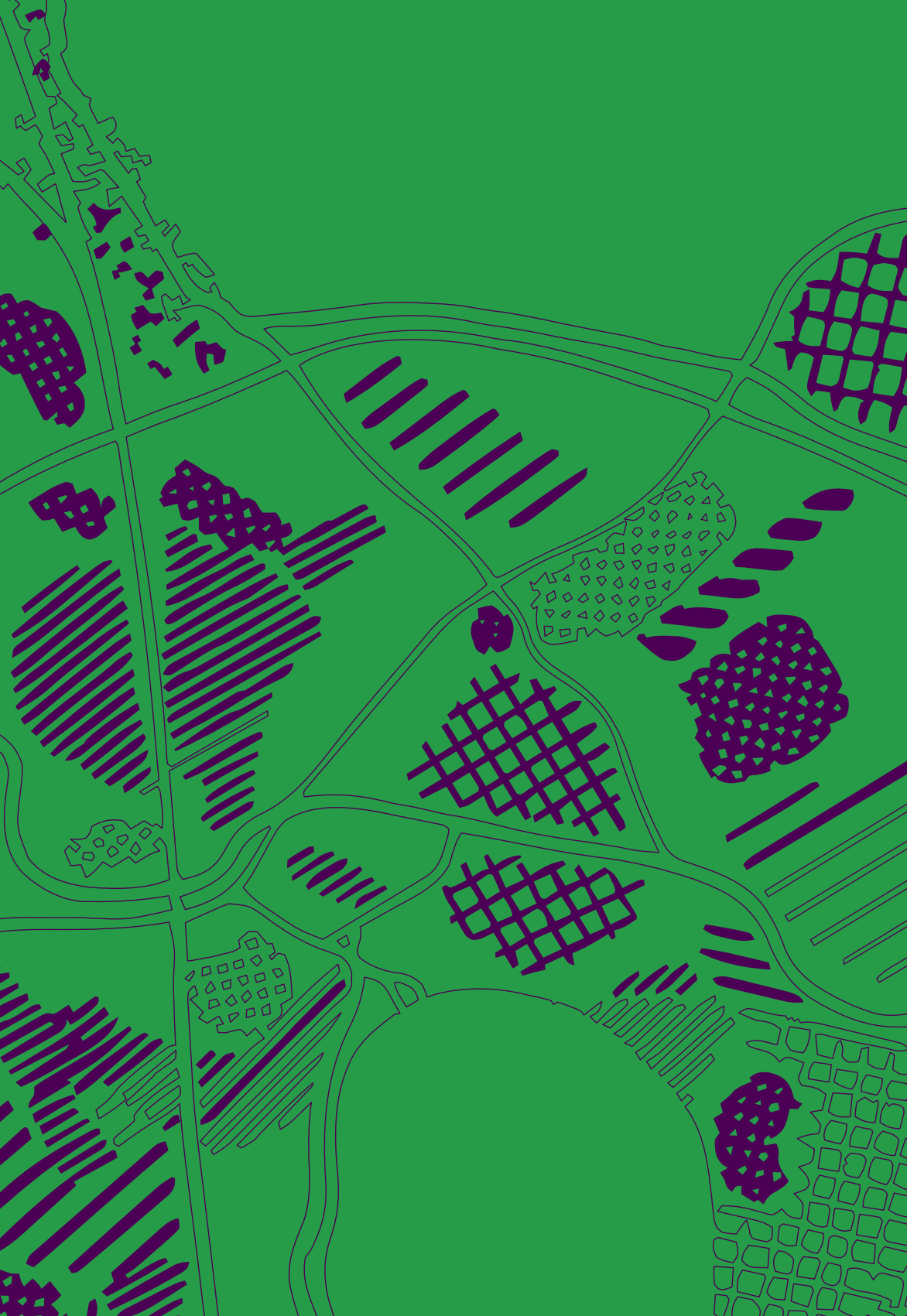
Sou Rio Maravilha, o espetáculo que fala da cidade de Luciana, é um dos dez que fazem parte do repertório atual da companhia, dos 22 originais escritos por Luciana Ezarani. "A gente vê muita comédia. Mas nosso trabalho tem muita poesia, que não é algo tão popular. Fazemos questão de levar poesia para a rua; a ideia é popularizar."

Angel Beatriz se lembra de uma apresentação que fizeram em um asilo. "Foi muito legal, porque começamos falando 'Minha terra tem palmeiras...', e as senhorinhas todas terminaram o poema. Não precisamos falar mais nada; deixamos elas falarem a poesia. Como usamos poesias antigas e contemporâneas, e nosso repertório musical vai do popular até o rock, essa variedade temporal também constrói pontes." E Luciana se emociona: "Fomos ali fazer bem reduzido, só a musicista, eu e Angel, num espaço pequeno, mas foi uma das melhores apresentações que fizemos."

A agenda do grupo está cheia para 2026, com seis espetáculos circulando, incluindo mais uma participação no Festival de Curitiba. Pelas ruas do Brasil e do mundo, AsLucianas vão levando sua poesia e seu teatro. "Todo artista tem que ir onde o povo está", diz a música do *Clube da Esquina* — nada mais apropriado para quem acredita e leva adiante o teatro de rua há 23 anos.

PROJETOS





808 Punks

FIN DE SEMANA DE MÚSICA BRASILEÑA

MONTEVIDÉU _ URUGUAI

JAN/2026	@808_punks

O projeto viabilizou a circulação internacional da banda 808 Punks em Montevidéu, no Uruguai, para a apresentação do espetáculo *Bater cabeça e rebolar*, durante o evento Fin de Semana de Música Brasileña. A iniciativa promoveu a difusão da música independente fluminense no exterior, fortaleceu o intercâmbio cultural entre Brasil e Uruguai e ampliou a presença internacional da produção artística oriunda do subúrbio carioca e da Baixada Fluminense. O trabalho da 808 Punks chamou atenção por sua proposta artística, que combina punk rock, funk carioca, música eletrônica e cultura urbana brasileira, resultando no convite para integrar a programação do evento.





Acima, André Paumgartten e Formigão na apresentação da banda 808 Punks. *FOTOS: PEDRO SERRA*

O maior aprendizado foi compreender, na prática, como a circulação internacional fortalece a sustentabilidade da carreira artística. O convite para retornar ao Uruguai é um exemplo concreto da relevância desse tipo de política pública.

ANDRÉ PAUMGARTTEN





Glenda Maldita e Prixx na apresentação da banda 808 Punks.

Ao lado, André Paumgartten, Glenda Maldita e Xande Farias.



Apresentação do espetáculo *Acquaria viva* em Macaé.

Os contatos estabelecidos durante a viagem serão fundamentais para a continuidade e a expansão das atividades do grupo. Pretendemos manter o diálogo com produtores, artistas e instituições culturais envolvidos, visando ao desenvolvimento de novas parcerias, à circulação do espetáculo em outros espaços e à criação de projetos colaborativos.

RAONÍ DA SILVA



Beatriz Ribeiro em cena do espetáculo *Acquaria viva* em Macaé. *FOTOS: LAURA DRUMMOND*

Acquaria Viva

O MOSAICO RIO	OUT/2025

MACAÉ _ RIO DE JANEIRO _ BRASIL

@deacquaria

Formado em 2020, no Rio de Janeiro, o grupo musical Acquaria mistura ritmos como charme, rap, R&B e afro-brasileiros (ijexá, maracatu, samba, funk). Ao acessar o edital Mobilidades, o grupo conseguiu o transporte de ida e volta, do Rio de Janeiro a Macaé, de toda a sua equipe para a realização do show inédito e imersivo *Acquaria viva — um espetáculo multilinguagem*. O show foi apresentado no Sesi Macaé, dentro da Mostra Multilinguagem da programação de O Mosaico Rio, com músicas autorais e de artistas renomados da MPB e do pop nacional. As atividades foram desenvolvidas e protagonizadas por corpos dissidentes pretos(as), indígenas e LGBTQIAP+. O show teve noventa minutos de duração e foi realizado no dia 31 de outubro de 2025.

Àiyé — turnê Ouro

NORDESTE _ BRASIL	OUT E DEZ/2025

@aiyemusic

A baterista Larissa Conforto, uma das fundadoras do trio Ventre, integrante das bandas de Paulinho Moska e Bel Baroni, criou o projeto autoral *Àiyé*, com o objetivo de realizar uma experimentação coletiva. Transpondo a energia sutil das fases da lua em noites especiais inspiradas pela umbanda, ancestralidade, astrologia e pelo sagrado feminino, a turnê *Ouro* levou sua performance aos palcos do Nordeste do Brasil entre outubro e dezembro de 2025. O espetáculo marca a expansão da artista em território nacional e reúne faixas de seus dois álbuns. A turnê começou na Bahia, em Salvador e Feira de Santana, e seguiu por Natal, Recife e Fortaleza, incluindo ainda o Festival Cangerê, em Campina Grande.





A baterista Larissa Conforto apresentando seu projeto *Àiyé* no Festival Cangerê, em Campina Grande.
FOTOS: HANNAH CARVALHO



Àiyé tocando em Natal (RN). *FOTO: DIVULGAÇÃO FESTIVAL DOSOL*

Pude abrir novas possibilidades de rota pelo Brasil, firmar contatos e divulgação na Região Nordeste, difundir o protagonismo feminino e promover equidade de gênero, além de ocupar palcos e cenários novos.

LARISSA CONFORTO

Anastácia

GLOBAL FUSION	DEZ/2025

CIDADE DO MÉXICO _ MÉXICO

@museudamemorianegraemia

A participação da obra *Anastácia* no prestigiado evento internacional Global Fusion, na Cidade do México, em 2025, aconteceu a convite oficial da *The AI Art Magazine*, plataforma curatorial de referência na arte contemporânea com inteligência artificial. A obra *Anastácia* é um trabalho de arte generativa que revisita e ressignifica uma das imagens mais violentas da história da diáspora africana: a figura da mulher escravizada silenciada por uma máscara de ferro. Marcos Ferreira é um empreendedor brasileiro, reconhecido internacionalmente por unir tecnologia de ponta e impacto social. *Anastácia* exemplifica sua pesquisa em IA Generativa como ferramenta de resgate da memória negra.



Marcos Ferreira abordou a experiência de hackear o viés colonial do algoritmo no evento, em especial tratando de públicos sub-representados no passado e no presente.
FOTOS: SANTIAGO DE LA PUENTE



Marcos Ferreira fala sobre a sua obra derivada da imagem da escravizada Anastácia, agora livre da máscara de flandres.

O projeto insere uma potente narrativa negra brasileira no circuito global de arte e tecnologia. A participação no* Global Fusion *não se limita à exposição. Ela fomenta o intercâmbio com artistas, curadores e pesquisadores de diversos continentes, fortalecendo redes de colaboração.

MARCOS FERREIRA



Levar a Portugal uma narrativa construída no interior do Rio de Janeiro foi uma das coisas mais especiais que aconteceram com essa estreia. Um exercício de troca muito enriquecedor para o trabalho e a autoestima da equipe.

LUAN VIEIRA

Aquele último filme antes da partida

MOSTRA DE TEATRO DO BRASIL NO CHAPITÔ	NOV/2025
LISBOA _ PORTUGAL	@luanvieiraah

Monólogo cênico sobre um carteiro que desenvolve uma relação com um militar nos entornos de um quartel. Foram três apresentações no espaço Chapitô, que fica na região de Alfama, em Lisboa. O espaço é um centro de ensino referência na área de circo e teatro e tem um teatro próprio, com programação semanal. A peça foi apresentada na mostra Brasil, no Chapitô.

Luan Vieira é ator e ingressou na Cia Cortejo em 2013, no espetáculo *Alice mandou um beijo*. Com a mesma companhia, fez *Antes da chuva*. Também atuou em novelas da TV Globo e em 2019 escreveu e encenou o esquete *Aquele último filme antes da partida*.



Luan Vieira no espetáculo *Aquele último filme antes da partida*. FOTOS: RAFAEL PREVOT

Arte Pública
Cerâmica

17TH AUSTRALIAN CERAMICS TRIENNALE	OUT/2025

FREEMANTLE _ AUSTRÁLIA

@ceramicajuliabotafogo

@artepublicaceramica

Julia Botafogo é artista visual, fotógrafa, produtora de projetos que se relacionam com educação, patrimônio imaterial e agroecologia. O projeto *Arte pública cerâmica* investiga a fotocerâmica como linguagem contemporânea aplicada à arte sustentável, articulando a valorização da memória, do território e do patrimônio cultural. A pesquisa tem como base a experiência desenvolvida em 2022 e 2023, quando foi criado um circuito permanente de arte pública com painéis de fotocerâmica instalados em espaços da Vila de Pescadores de Itaipu, território tradicional protegido.



A artista junto à obra no espaço expositivo.
FOTO: GABRIELA DI SESSA

A participação na Triennale foi a consolidação da atuação internacional da* Arte pública cerâmica*, com reconhecimento da singularidade da técnica, ampliação da visibilidade do trabalho em circuito qualificado e fortalecimento de redes profissionais internacionais.

JULIA BOTAFOGO







Fotocerâmica da artista Julia Botafogo.

No topo da página, público presente na inauguração da Australian Ceramics Triennale (WEDGE 2025).

Produção de novas obras sob encomenda, ampliando a circulação do trabalho. *FOTOS: ACERVO PESSOAL*

Cada festival abre portas para conhecermos novos programadores que se interessam em levar nossos projetos para seus eventos. Com o FIDAE não foi diferente, e estamos conversando sobre a possibilidade de levar outro trabalho nosso para o festival no futuro.

LEILA MARIA MORENO



Azira'i

FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES ESCÉNICAS (FIDAE)

MONTEVIDÉU _ URUGUAI	OUT/2025

@aziraiespetaculo

Azira'i é um solo autobiográfico que trata da relação entre Zahy Tentehar e sua mãe, Azira'i Tentehar, a primeira mulher pajé da reserva indígena de Cana Brava, no Maranhão, onde ambas nasceram. No palco, ela alterna cenas em português e em ze'eng eté, trazendo para a cena o debate sobre os processos de aculturamento aos quais foram submetidas. O espetáculo fez duas apresentações no Festival Internacional de Artes Escénicas (FIDAE).





Zahy Tentehar em cena no espetáculo *Azira'i*. *FOTOS: A_PERSICHETTI*

Botafogo &
seus heróis improváveis

45º PALADINO D'ORO SPORT FILM FESTIVAL	DEZ/2025
PALERMO _ ITÁLIA	@kailashcine

Circulação internacional do documentário Botafogo & seus heróis improváveis, de Raphael Dias e Chico Vereza, com presença da equipe no 45º Paladino d'Oro Sport Film Festival, na Itália, e a respectiva cerimônia de premiação. Exibição do filme como finalista para alunos do ensino médio de uma escola local em Palermo, explicando e contextualizando a obra. O filme conta a história de um momento de crise e superação do Botafogo, que culminou com a conquista da Copa Conmebol de 1993, e levou o prêmio de Melhor Filme de Futebol do festival, além da indicação como uma das seis melhores produções do ano.



Rapha Dias com o troféu de Melhor Filme de Futebol. *FOTOS: ACERVO PESSOAL*



Sessão do filme durante o 45º Paladino D'Oro Sport Film Festival.



Os diretores Chico Vereza e Rapha Dias recebendo o prêmio no palco do Teatro Politeama de Palermo.

FOTO: DIVULGAÇÃO 45º PALADINO D'ORO SPORT FILM FESTIVAL

A presença em eventos internacionais é fundamental para a troca com outros produtores e realizadores e ajuda a fincar uma bandeira da presença da cultura brasileira em diferentes mercados.

RAPHA DIAS





Público diverso participa da terceira exibição do filme *Caminho de volta* na Maison du Patrimoine et du Tourisme, Porto Novo, Benin.

Crianças acompanham a exibição do filme *Caminho de volta* na Maison du Patrimoine et du Tourisme, Porto Novo, Benin.

Realizar uma pré-estreia no próprio Benin, território diretamente conectado à narrativa do filme, amplia o alcance internacional do projeto, fortalece a circulação do audiovisual brasileiro e abre portas para futuras coproduções, parcerias institucionais e redes de intercâmbio cultural.

DANI CÂMARA

Caminho de volta

BENIN	JAN/2026

@caminhodevolta.filme

Realizado pela Associação de Estudos da Tradição Fon do Benin no Brasil, *Caminho de volta* é o primeiro de uma série de documentários etnográficos e poéticos que percorrem o elo espiritual e histórico entre Brasil e Benin. Dirigida por Dani Câmara, Rafaela Gama e Rei Black, a narrativa acompanha a jornada do Bokonon Babalaô Aboubakar Traoré, beninense que, guiado pelo jogo de Ifá, chega ao Rio de Janeiro com a missão de expandir o legado espiritual de sua família. Filmada entre o Brasil e o Benin, a obra foi exibida em pré-estreia na Escola Complexe Scolaire Le Bonheur, voltada para a formação de crianças, e em sessão pública na Maison du Patrimoine et du Tourisme, edifício símbolo da presença afro-brasileira no país.

Equipe de intercâmbio e direção da École Primaire Publique de Ouando, Benin.

Abaixo, exibição do filme *Caminho de volta* no Complexe Scolaire Le Bonheur, Ouando, Benin, fortalecendo arte e troca cultural. *FOTOS: FILIPE CAMPOS*











Acima, Rodrigo Solidade e Magrão.

Ao lado, Ruth Rosa, da banda Canto Cego, na 15ª edição do Festival Suíça Bahiana, em Vitória da Conquista.

FOTOS: ACERVO DO FESTIVAL SUÍÇA BAHIANA





Roberta Dittz, da banda Canto Cego, na 15ª edição do Festival Suíça Bahiana, em Vitória da Conquista.

Canto Cego

FESTIVAL SUÍÇA BAHIANA

VITÓRIA DA CONQUISTA BAHIA _ BRASIL	OUT/2025
www.cantocego.com	@cantocego

A banda de rock carioca Canto Cego começou seu processo criativo em 2010, na favela da Maré, lugar que inspirou o nome e a direção social e urbana de suas canções. No currículo, o grupo coleciona os prêmios de 1º lugar no Festival da Nova Música Brasileira (2012) e no Planeta Rock (2014) e apresentações nos palcos do Circo Voador, Teatro Rival e Imperator, assim como em festivais como Rock in Rio, Ponto CE, Porão do Rock e Montreux Jazz Festival. Dessa vez, com o edital Mobilidades, Canto Cego se apresentou na 15ª edição do Festival Suíça Bahiana, no dia 19 de outubro, no Centro Cultural Camillo de Jesus Lima, em Vitória da Conquista.

Estar entre artistas de circulação nacional da música independente, poder criar um calendário e um portfólio artístico nacional e no Nordeste e alcançar um público que dificilmente teria acesso ao nosso show. Já estamos em contato para outra turnê no Nordeste em breve.

ROBERTA DITTZ



Mestre Bujão com o mestre de MMA Jua Eduardo Fong Díaz, lutador profissional conhecido como Tito Galacticus Fong quando atuava no circuito profissional.



Ao lado, David Nascimento Bassous, o Mestre Bujão (GINGAS Capoeira, Brasil).

Abaixo, aula de capoeira do Mestre Bujão na Escuela Primaria José Azueta, na Cidade do México.

FOTOS: JORGE ULISES VAZQUEZ BETANCOURT



Capoeira, patrimônio em movimento: Intercâmbio de acessibilidade cultural Brasil-México

2º ENCUENTRO CULTURAL — GINGAS CAPOEIRA: GESTO, RITUAL Y ACCESIBILIDAD	JAN-FEV/2026
CIDADE DO MÉXICO _ MÉXICO	@david_bujao_gingas

David Nascimento Bassous, conhecido como Mestre Bujão, é mestre de capoeira, pesquisador e especialista em acessibilidade cultural. Fundador do Instituto Gingas, é especialista em Acessibilidade Cultural pela UFRJ e mestre em Ciência da Arte pela UFF. No 2º Encuentro Cultural — GINGAS Capoeira: Gesto, Ritual y Accesibilidad, realizado em formato multimodal, Mestre Bujão ministrou treinos de marcialidade em academias e conduziu atividades culturais sobre a gestualidade, a musicalidade e a ritualidade da capoeira, além de palestras e oficinas.

Uma celebração em que o gesto e o ritual da capoeira se manifestaram como símbolos da união entre as culturas fluminense e mexicana, articulando diversos setores educacionais e culturais do governo do México, além de formação de forte vínculo com os praticantes de capoeira locais.

MESTRE BUJÃO

Caxtrinho — Queda livre

FESTIVAL INTERNACIONAL LE GUESS WHO?

UTRECHT _ HOLANDA	NOV/2025

@caxtrinbxd

Paulo Vitor Castro, conhecido como Caxtrinho, é um músico de Belford Roxo (RJ), na Baixada Fluminense. Artista negro, com raízes nas religiões afro-brasileiras, Caxtrinho busca provocar reflexão com suas composições de teor pop, unindo o suingue e a crítica social no ritmo de seu violão percussivo. Ele lançou seu primeiro álbum, *Queda Livre,* pelo QTV Selo, em 2024, e foi convidado para ser um dos representantes do Brasil no festival internacional de música Le Guess Who?, realizado desde 2007 em Utrecht, na Holanda, com dois shows no evento, nos dias 8 e 9 de novembro de 2025.

Foi a primeira experiência internacional da maioria da banda. Mesmo com a barreira da língua, houve troca com um público novo, com três shows em cinco dias. Aprendemos sobre um grande festival e vamos buscar novas possibilidades.

MARIANA MANSUR





Apresentação do músico Caxtrinho no Festival Internacional Le Guess Who?, em Utrecht, Holanda.
FOTOS: MARIANA MANSUR



Rosane Campello e Gustavo Maranhão, da Cia. de Atores e Bailarinos Adolpho Bloch, no espetáculo *Bar da esquina*.





Cia. Potosina Nucleo Danza em projeto comemorativo de aniversário.

Essa experiência no México foi de suma importância para enriquecer o trabalho da companhia, no sentido de abrir parcerias, oferecer a inclusão de alunos, as trocas pedagógicas e artísticas e, ainda por cima, de termos a oportunidade de dançar três espetáculos diferentes por lá.

ROSANE CAMPELLO

Conexão Brasil-México / Bar da esquina

FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANZA CONTEMPORÁNEA LILA LÓPES	OUT/2025
SAN LUIZ POTOSI E MATEHUALA _ MÉXICO	@ciaadolphobloch

Intercâmbio artístico-cultural entre as cidades de San Luis Potosi, Rio de Janeiro e Matehuala. Esse projeto abarcou diversos desdobramentos, com participação da Companhia de Atores Bailarinos Adolpho Bloch em festivais, oficinas, minicursos, palestras e organização de seminários, além de entrevistas e da apresentação de três espetáculos. No Festival Lila López, a diretora da cia., Rosane Campello, ministrou o Taller de Improvisación, com método Laban. A Cia. de Atores Bailarinos é um núcleo artístico educacional criado por Rosane em 21 de setembro de 1999, na Escola Técnica Adolpho Bloch.



Cia. Potosina Nucleo Danza em apresentação.

FOTOS: ACERVO DA CIA. DE ATORES E BAILARINOS ADOLPHO BLOCH

Donato em movimento: Entre os sons da Bossa Nova e as experimentações da música independente

MATE FESTIVAL — MÚSICA, ARTE, TECNOLOGIA E EDUCAÇÃO

COIMBRA _ PORTUGAL	OUT/2025
www.institutojoaodonato.org	@instituto.joaodonato

Participação do Instituto João Donato no MATE Festival — Música, Arte, Tecnologia e Educação, de 23 a 26 de outubro de 2025, em Coimbra, Portugal. O projeto articulou a tradição da Bossa Nova e o legado de João Donato com novas linguagens da música independente, promovendo um intercâmbio artístico e cultural entre Brasil e Portugal. Além das conexões com outros produtores e gestores musicais e culturais, o instituto, criado em 2012 para preservar e difundir a obra de João Donato, trouxe para o Brasil um troféu de Menção Honrosa pelo videoclipe *Intuir*. Gravado em Rio Branco, Acre, terra natal de João Donato, o produto audiovisual celebra a vida e o legado do artista.



Aline Brufato, Ivone Belem Donato e Fabiana Menini na conversa sobre Gestão de Patrimônio Artístico no MATE Festival — Música, Arte, Tecnologia e Educação.

O maior aprendizado foi enxergar através de um outro prisma a potência criativa da música brasileira e ampliar as conexões e possibilidades de novas parcerias e negócios.

IVONE BELEM DONATO



Donatinho, Eron Quintiliano, diretor do MATE Festival, e Ivone Belem Donato com o prêmio de melhor videoclipe no MATE Festival — Música, Arte, Tecnologia e Educação.





Visitante participando da experiência do filme imersivo de Aline Brufato.

Ao lado, Donatinho tocando no MATE Festival — Música, Arte, Tecnologia e Educação.

FOTOS: ACERVO DO INSTITUTO JOÃO DONATO

Europe Tour Projeto Liberdade na Dança do Maculelê

VARSÓVIA _ POLÔNIA	JUN/2026

Nascido no contexto das comunidades do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, no Rio de Janeiro, o projeto Liberdade na Dança do Maculelê é uma iniciativa cultural que busca valorizar e difundir as expressões afro-brasileiras, especialmente a capoeira, o maculelê e a dança afro, como ferramentas de inclusão social, fortalecimento da identidade e formação cidadã. A proposta Europe Tour Projeto Liberdade na Dança do Maculelê foi integrada à programação do 18º Festival Internacional de Capoeira, sob a direção do Mestre Ricardo Scooby Doo, em Varsóvia, Polônia. Sua execução incluiu visitas técnicas ao local do evento, treinos integrados entre o elenco brasileiro e os alunos residentes, e no dia 6 de junho de 2026 aconteceu a oficina de Maculelê.





Festival Internacional Capoeira Polka 2026.





Acima, workshop "Projeto Liberdade na Dança Maculelê" no Festival Internacional de Capoeira Associação Planta do Pé 2026, em Reims, França.

Ao lado, berimbalada no Lago Balaton, em Varsóvia.

FOTOS: ACERVO PESSOAL PONTO DE CULTURA PROJETO LIBERDADE

A qualidade das oficinas e da apresentação artística resultou em inúmeros convites de mestres de capoeira e agentes culturais brasileiros radicados na Europa. Favela é cidade. Favela produz cultura, conhecimento e transforma vidas.

MESTRE SIDNEY TARTARUGA

Faminta

FESTIVAL CIRCO DE NOUS	SET/2025

TOULOUSE _ FRANÇA

@faminta__

Apresentação do espetáculo solo *Faminta*, de Natasha Jascalevich, com direção de Duda Maia, no ano França-Brasil e dentro do festival Circo de Nous, projeto circense de intercâmbio cultural Brasil-França, organizado por La Grainerie e pelo Festival de Circo do Brasil. Natasha Jascalevich é uma artista multidisciplinar que começou a carreira no circo, aos 10 anos de idade, e mescla técnicas circenses com dança, teatro, canto e audiovisual. Com formação na Escola Nacional de Circo, no grupo Nós do Morro e na Faculdade de Dança Angel Vianna, dirigiu, em 2021, seu primeiro curta-metragem, *O peixe*.





Apresentação do espetáculo *Faminta* no Festival Circo de Nous, em Toulouse, França.
FOTOS: KARINE CROZES

Alguns integrantes nunca tinham saído do Brasil. O espetáculo foi assistido por um público qualificado e já tem convites para colaborações futuras. A cultura brasileira é muito potente e precisa ser vista pelo mundo todo.

NATASHA JASCALEVICH



A participação no encontro em Roterdã forneceu a possibilidade de futuras oportunidades nas diversas áreas, como exposição, coprodução internacional de filmes e intercâmbio de artistas fluminenses e internacionais.

TETSUYA MARUYAMA





Focus: Tetsuya Maruyama

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA DE ROTERDÃ		JAN-FEV/2026
ROTERDÃ _ HOLANDA	@t33unit	@megalab.film

Tetsuya Maruyama é um artista multidisciplinar japonês radicado no Rio de Janeiro. Embora trabalhe principalmente com filme analógico, suas obras vão desde performances até instalação, texto e compilações de sons encontrados. Convidado pela organização do Festival Internacional de Cinema de Roterdã, o artista exibiu na programação do evento três filmes em estreia mundial, além de apresentar uma performance e outras obras de sua autoria, como *Sem título (três luas), ANTFILM* e *GIRA 2*, entre outras.



Tetsuya Maruyama apresentando seu filme no Festival Internacional de Cinema de Roterdã, Holanda. *FOTOS: JIAYI CHEN*

Fórum Forró do RJ

I ENCONTRO INTERNACIONAL DE FORRÓ

LILLE _ FRANÇA	SET/2025

forumforroderaizrj.com

Participação do Ponto de Cultura Fórum Forró de Raiz do RJ no 1º Festival Internacional do Forró de Raiz, em Lille, França, no Ano Cultural Brasil-França, 2025. As matrizes tradicionais do forró ganharam um plano de salvaguarda (medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial) no âmbito federal, elaborado pelo Iphan. O Fórum Forró de Raiz do RJ integra o Coletivo Matrizes do Forró do RJ, que atua como representante desse plano de salvaguarda no Rio de Janeiro. A equipe de músicos do RJ participou do cortejo e show de abertura do festival no Palais Des Beaux-Arts Lille, além de ter participações individuais em mesas de debate, oficinas e shows de outros artistas.



Acima, Jadiel Guerra palestrando no I Encontro Internacional de Forró, em Lille, França. *FOTO: MILTON SATOSHI*

Esse encontro significa troca futura de conhecimentos culturais e oportunidades de trabalho para os nossos profissionais através de intercâmbios entre os países, especialmente importante para a campanha do forró como Patrimônio Cultural da Humanidade (UNESCO), registro já dado a bens nacionais como o frevo e a capoeira.

JADIEL GUERRA





Cortejo show de abertura do evento, com o cantor Santanna, no I Encontro Internacional de Forró, em Lille, França.

Ao lado, apresentação do Trio de Forró Nizo do Acordeom, Neidinha Rocha e Ananias Ribeiro, I Encontro Internacional de Forró, em Lille, França.

FOTOS: PAULO LIMA

Imersão Flores negras

COTONOU_BENIN	JAN/2026	@revertindo

Projeto editorial fotográfico de Lais Reverte, que surge como resgate e subversão da lógica racista que alimenta a violenta formulação da imagem da mulher preta mais velha. A exposição da obra *Imersão Flores negras* em formato de projeção aconteceu na parede interna da Galeria Yanick Folly Experience em janeiro. Lais Reverte é geóloga capixaba, artista visual, fotógrafa e cineasta. Atualmente, mora na Zona Norte do Rio e cursa o mestrado em Memória Social na UNIRIO. A Borna Soglo Gallery está localizada em Cotonou, no Benin, desde 2021, e tem como principal objetivo fomentar um espaço de troca e portas abertas a artistas contemporâneos negros nas diversas diásporas do mundo.



Artista visual Lais Reverte.

Na página seguinte, apresentação da obra *Imersão Flores negras* em formato de projeção na parede interna da Galeria Yanick Folly Experience, no Benin.

FOTOS: ACERVO PESSOAL

Através da imersão, conhecemos outras formas de vida de mulheres negras. Além disso, saímos de lá com algumas conversas encaminhadas com o fotógrafo Yanick Folly, dono de uma das galerias parceiras, com o interesse de trazê-lo ao Brasil para que possa expandir os negócios da galeria com novas experiências transatlânticas.

LAIS REVERTE





Além do reconhecimento do meu trabalho na Região Norte, essa viagem gerou a possibilidade de propor oficinas em outras regiões, expandindo esse trabalho dentro do contexto de que todos merecem ter acesso à cultura, independente da distância.

GLEICE CASTRO

José de Anchieta:
O amigo das crianças

RIO BRANCO _ ACRE _ BRASIL	NOV/2025

@maifoproducoes

Gleice Castro é produtora executiva formada em Produção Audiovisual, com experiência em produção cultural, audiovisual e gestão de projetos financiados por editais públicos. Fundadora da Mai Fô Produções, é idealizadora do curta de animação *José de Anchieta: O amigo das crianças,* que apresenta a vida e o legado do padre José de Anchieta, destacando sua atuação junto às crianças indígenas no Brasil colonial. O curta foi apresentado na Escola Estadual São Francisco de Assis I, em Rio Branco, e no Instituto Federal do Acre (IFAC), para os alunos do projeto *Cinema e reflexão*, na unidade de Rio Branco.





Apresentação do curta de animação *José de Anchieta: O amigo das crianças*, na Escola Estadual São Francisco de Assis I, em Rio Branco (AC).
FOTOS: MÁRIO BATALHA JÚNIOR

LeeGal

OLINDA _ PERNAMBUCO _ BRASIL

OUT/2025	@revertindo

Realização do show *LeeGal,* com Julia Vargas e Natascha Falcão, na Casa Estação da Luz, em Olinda. O show aconteceu em 11 de outubro de 2025, e a casa é um dos principais espaços culturais de Olinda. A apresentação teve um excelente público e contou com a participação surpresa do cantor Almério. Natascha é uma multiartista pernambucana que atua, canta, escreve, dirige e apresenta, e já foi indicada duas vezes ao Grammy Latino. Julia Vargas é uma cantora, compositora e percussionista carioca que já se apresentou ao lado de nomes como Milton Nascimento, Alceu Valença e Elba Ramalho.



Natascha Falcão e Julia Vargas como Gal Costa e Rita Lee no show *LeeGal*.

FOTOS: ACERVO CAJA ARQUITETURA CULTURAL





Show *LeeGal* na Casa Estação da Luz, em Olinda (PE).
À direita, Almério, Natascha Falcão e Julia Vargas.

A logística para a realização de eventos culturais fora do local de residência segue sendo um desafio de viabilidade para artistas, produtores e contratantes, por isso é fundamental que se tenham políticas públicas e editais como o Mobilidades, que proporcionem o intercâmbio de artistas.

CARLA YARED

Lia faz um filme

24ª MOSTRA DE CINEMA INFANTIL DE FLORIANÓPOLIS

FLORIANÓPOLIS _ SANTA CATARINA _ BRASIL

OUT/2025	@vozesdoalecrim

Lia faz um filme é um curta-metragem do Coletivo Vozes do Alecrim que acompanha uma menina de 13 anos em uma jornada de descoberta do cinema. O Coletivo Audiovisual Vozes do Alecrim, dirigido por Nelson Yabeta, funciona desde 2022 na Escola Municipal Vidal de Negreiros, no bairro Alecrim, em São Pedro da Aldeia (RJ). Com a presença de muitos integrantes do elenco jovem do filme, por meio do edital Mobilidades, *Lia faz um filme* recebeu Menção Honrosa na Mostra de Florianópolis 2025.





Integrantes do Coletivo Vozes do Alecrim e equipe do filme com Luiza Lins, diretora da 24ª Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis.



Uma imersão em um ambiente cinematográfico para vivenciar na prática o circuito de festivais, observar diferentes linguagens e processos criativos e estabelecer contato direto com realizadores, programadores e outros profissionais. Essa troca ampliou repertórios, fortaleceu a confiança no próprio trabalho e consolidou a percepção de que há espaço real para suas vozes no cenário audiovisual brasileiro.

NELSON YABETA



Bate-papo após a exibição do curta *Lia faz um filme* na 24ª Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis.

FOTOS: CAROLINA ARRUDA





Acima, fala de Filipe Gonçalves no festival, apresentando o projeto MacacuCine no Hotel Nacional, em Havana, Cuba.
FOTO: GUILHERME MARQUES

Ao lado, equipe e alunos participantes da Oficina de Audiovisual do MacacuCine no Instituto Juan Marinello.
FOTO: TARSILA QUINTELLA

MacacuCine

46º FESTIVAL INTERNACIONAL DO NOVO CINEMA LATINO-AMERICANO DE HAVANA	
HAVANA _ CUBA	DEZ/2025
macacucine.com.br	@macacucine

O Festival Internacional de Havana convidou o MacacuCine para participar de sua 46ª edição com o intuito de estreitar os laços entre os festivais. Foi possível conhecer esse importante evento cubano e mergulhar em seu processo de produção, além de apresentar os curtas-metragens desenvolvidos com alunos brasileiros. Criado em 2007, na Universidade Federal Fluminense (UFF), o MacacuCine começou como festival de cinema em Cachoeiras de Macacu (RJ), e hoje é um projeto que visa à transformação social por meio do audiovisual, com uma pedagogia própria do audiovisual como ferramenta de educação em escolas públicas.



Equipe do MacacuCine aplicando a Oficina de Audiovisual do MacacuCine no Instituto Juan Marinello, com a presença de Daimelis Monzón, do Festival MICE Cuba.
FOTO: TARSILA QUINTELLA

Voltamos da viagem com acordos de cooperação com outras entidades cubanas que trabalham com cinema e educação. Um aprendizado sobre resiliência, porque, apesar de todas as dificuldades oriundas do covarde bloqueio que os Estados Unidos impõem a Cuba, o país segue sendo referência internacional em educação e cinema.

FILIPE GONÇALVES

Mãe preta

CABO VERDE	NOV/2025

@palavra_z

Presença do espetáculo *Mãe preta* na 31ª edição do Festival Mindelact, em Cabo Verde, maior festival teatral da África lusófona. Produzida pela Palavra Z Produções Culturais, a montagem integra a trilogia *Matriarcas* e presta um tributo à força, à complexidade e à ancestralidade das mulheres negras. Escrita por Valesca Lins e Lucelia Sergio, a obra é inspirada na trajetória e no pensamento da intelectual Helena Theodoro, primeira mulher negra doutora em Filosofia no Brasil, cujas reflexões sobre identidade, ancestralidade e feminilidade reverberam em cada cena.

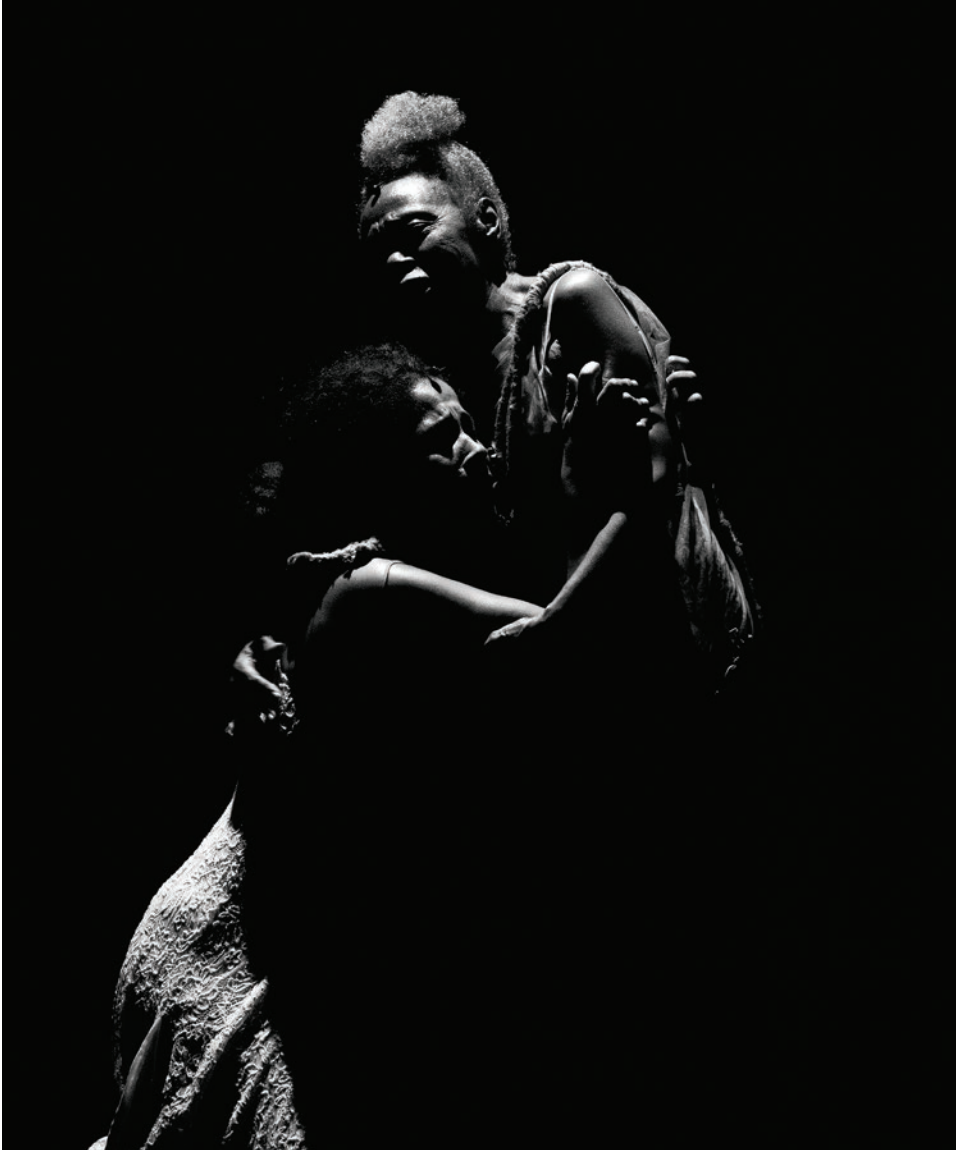




Graciana Valladares, Tatiana Henrique e Teca Pereira em cena de *Mãe preta* no Festival Mindelact, em Cabo Verde.

Acima, Graciana Valladares em cena de *Mãe preta* no Festival Mindelact, em Cabo Verde.

FOTOS: QUEILA FERNANDES



Teca Pereira e Tatiana Henrique em cena de *Mãe preta* no Festival Mindelact, em Cabo Verde.

Uma oportunidade estratégica e simbólica de fortalecimento dos laços culturais entre Brasil e Cabo Verde, ao mesmo tempo em que promove o reconhecimento internacional de uma obra brasileira construída da perspectiva da mulher negra, com foco na ancestralidade, na espiritualidade e na reinvenção.

BRUNO MARIOZZ

O objetivo agora é levar o espetáculo para outros países do continente africano que falam português e, assim, expandir as conexões ancestrais, sem ter medo de agarrar as oportunidades quando elas se apresentam.

FERNANDA DIAS



Fernanda Dias, Lidiane Oliveira e Beà Ayiolla em cena de *Meus cabelos de baobá*, em Angola.
FOTO: JOÃO CARLOS B. DOMINGOS



Meus cabelos de baobá

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DO CAZENGA (FESTECA)

LUANDA _ ANGOLA	JUL/2025
@fernandadiasatriz	@meuscabelosbaoba

O espetáculo *Meus cabelos de baobá* denuncia as consequências do racismo na vida de mulheres e revela como a conexão com a ancestralidade pode servir de impulso para se reinventar através dos tempos. Autora e atriz do espetáculo, Fernanda Dias é doutora em Artes pela UERJ e mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO, e sua pesquisa tem o foco nas estéticas e poéticas das danças negras africanas e afro-brasileiras. A apresentação foi no Festival Internacional de Teatro do Cazenga, conhecido como FESTECA, o maior e mais regular evento de teatro em Angola, realizado anualmente no Cazenga, em Luanda.



Fernanda Dias em cena de *Meus cabelos de baobá*.
FOTOS: VALMYR FERREIRA





Anderson Gore, Perazzo e Kleber França na apresentação da banda Mortus.
FOTOS: PEDRO SERRA



Kleber França na apresentação da Banda Mortus.

Mortus — *Brutal & Old School* em Montevidéu

MONTEVIDÉU _ URUGUAI	JAN/2026

@mortusdeathmetal

O projeto viabilizou a circulação internacional da banda Mortus em Montevidéu, no Uruguai, onde realizou a apresentação do show *Brutal & Old School* durante o evento Fin de semana de música brasileña. A iniciativa promoveu a difusão do *death metal* brasileiro no exterior, fortalecendo o intercâmbio cultural entre Brasil e Uruguai e ampliando a presença internacional de uma das bandas históricas da cena *underground* carioca. A banda possui uma trajetória consolidada na cena do metal extremo brasileiro desde a década de 1990. O convite ocorreu devido ao interesse dos organizadores em apresentar ao público uruguaio artistas representativos da música independente brasileira contemporânea.

O principal ganho foi a ampliação da visibilidade internacional da banda e o fortalecimento de sua rede de contatos na América Latina, criando outras perspectivas para futuras apresentações, parcerias e circulação internacional.

KLEBER FRANÇA

Mostra Streetwear Brasiliana

MILÃO _ ITÁLIA	OUT/2025
www.tastudios.eco.br	@tastudios_

A mostra Streetwear Brasiliana foi uma residência comercial e artística em Milão que ficou um mês em cartaz. Ela trouxe um olhar sobre o estilo carioca com inspiração na alfaiataria italiana, traduzido pela estilista Gisele Caldas de Carvalho em ensaio feito no Recreio dos Bandeirantes, com o fotógrafo Igor Rafael Saavedra, e ilustrações da artista multimídia Mari Salmonson. Gisele Caldas é estilista e criadora da TA Studios. Desde 2019, ela vem atuando na interseção entre moda, arte e sustentabilidade, com início no Brasil Eco Fashion Week. Gisele recebeu o convite para expor em Milão, no Instituto Darcy Dias Brasile-Milano.



Foto da TA Studios que foi exibida na mostra Streetwear Brasiliana, em Milão.
FOTO: IGOR RAFAEL



Da direita para a esquerda, o jornalista Christian D'Antonio; a fundadora do Instituto Darcy Dias Brasil-Itália, Darcy Dias; a estilista Gisele Caldas e o artista Sili Shtëmbari na mostra Streetwear Brasiliana, em Milão.
FOTO: EDSON TEODORO DE SOUZA

Foi incrível conhecer galerias e seus donos, estilistas, fornecedores. Aprendi sobre como construir um projeto e sobre as práticas de outro país.

GISELE CALDAS DE CARVALHO

Mulheres das águas

FUTURO EM REDE	JAN/2026
GUIMARÃES _ PORTUGAL	@corposnomundo

O jogo eletrônico *Onde estão as mulheres das águas?* foi atração no evento Futuro em Rede, na cidade de Guimarães, Portugal, promovendo a internacionalização da produção de jogos eletrônicos no estado do Rio de Janeiro. O projeto é exemplo de inovação cultural e de representação das mulheres trabalhadoras das águas fluminenses.

Dirigido e produzido por Emanuelly Araujo (vulgo Afronauta), o jogo foi desenvolvido por um time de mulheres programadoras que se debruçaram sobre áudios captados com trabalhadoras da Baía de Guanabara para criar uma proposta de interatividade baseada nas narrativas de pescadoras artesanais, marisqueiras, artesãs e vendedoras ambulantes, entre outras.



Willian Silva e Carol Bampa apresentam o jogo *Onde estão as mulheres das águas?* no IPCA, em Guimarães. *FOTOS: CRISTINA COUTINHO*



Willian Silva e Carol Bampa apresentam o jogo *Onde estão as mulheres das águas?* no IPCA, em Guimarães.

Abaixo, Willian Silva e Carol Bampa com os participantes da apresentação no evento Futuro em Rede.



Essa ponte entre as águas da Guanabara e as águas do rio Ave, no norte de Portugal, reforçou o compartilhamento de conhecimentos entre os dois países e apresentou exemplos do uso da tecnologia em projetos culturais que conectam comunidades e promovem saberes populares.

WILLIAN SILVA



Apresentação do espetáculo *Esperando,* da Multifoco Companhia de Teatro, no 18º Festival Internacional de Teatro y Danza, no Chile. *FOTOS: DANIEL DEBORTOLI*



Multifoco
em turnê pelo Chile

18º FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO Y DANZA 2025

POZO ALMONTE E IQUIQUE _ CHILE

NOV/2025 | @multifocociadeteatro

Circulação do espetáculo *Esperando,* da Multifoco Companhia de Teatro, no 18º Festival Internacional de Teatro y Danza (FINTDAZ) 2025, organizado pela Compañia de Teatro Antifaz, com apresentações nas cidades de Pozo Almonte e Iquique, no Chile. Criada em 2010, por Anna Luiza Mendes, Bárbara Abi-Rihan, Ricardo Rocha e Viviane Pereira, a Multifoco nasceu como um grupo de pesquisa dentro da Escola de Teatro Martins Penna. Com a entrada de mais profissionais, a companhia se tornou, segundo seus integrantes, um espaço para pensar e construir realidades possíveis por meio do teatro, da performance, da música, da acrobacia e da dança contemporânea.

A viagem foi a consolidação da Multifoco Companhia de Teatro em um contexto latino-americano, expandindo nosso campo de atuação. A circulação no Chile nos colocou em diálogo direto com outros artistas, curadores e públicos, permitindo testar a potência da nossa linguagem em outro território cultural.

RICARDO ROCHA

Os **Bruzundangas**

PT-BR — 2ª MOSTRA DE TEATRO BRASIL NO CHAPITÔ

LISBOA_PORTUGAL	DEZ/2025

@bruzundangasteatro

Circulação internacional do espetáculo *Os bruzundangas,* uma comédia satírica musical dirigida por Renato Carrera e Dani Ornellas, na PT-BR — 2ª Mostra de Teatro Brasil no Chapitô, em Lisboa, Portugal. Produzido pela Palavra Z, *Os bruzundangas* é a primeira adaptação teatral do livro homônimo de Lima Barreto, autor negro de grande relevância para a literatura brasileira. Situado em um edifício histórico de Lisboa, o Chapitô é um espaço pluridisciplinar onde se desenvolvem atividades em três áreas distintas: apoio social, formação e cultura. A missão anunciada da ONG é usar o circo e as artes a serviço da inclusão e da formação e qualificação humanas.







Apresentação da comédia satírica musical *Os bruzundangas* na PT-BR – 2ª Mostra de Teatro Brasil no Chapitô, em Lisboa. *FOTOS: RAFAEL PREVOT*

A companhia pretende dar continuidade aos diálogos iniciados durante a viagem para viabilizar novas parcerias, coproduções e convites para circulação internacional.

RENATO CARRERA

Um encontro com um novo público internacional, que recebeu os espetáculos com curiosidade, afeto e abertura, ampliando o alcance simbólico do nosso trabalho e reafirmando a universalidade das narrativas da cultura popular brasileira.

IGOR MATTOS & RIBAMAR RIBEIRO



Apresentação do espetáculo *Ariano — O cavaleiro sertanejo* no XX Festival Internacional de Teatro e Artes para a Infância e Juventude, em Portugal. *FOTOS: IGOR MATTOS*

Os **Ciclomáticos**

XX FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO E ARTES PARA A INFÂNCIA E JUVENTUDE

SANTARÉM _ PORTUGAL	OUT/2025
www.osciclomaticos.com	@ciclomaticos

Os Ciclomáticos, grupo do subúrbio do Rio de Janeiro, levou dois espetáculos do repertório da companhia, A farra do Boi Bumbá e Ariano — O cavaleiro sertanejo, ao XX Festival Internacional de Teatro e Artes para a Infância e Juventude (FITIJ). Com 29 anos de trajetória contínua, e formado atualmente por 11 integrantes, Os Ciclomáticos é reconhecido nacional e internacionalmente pela pesquisa estética, atuação em repertório e pelo forte compromisso com a formação de plateia. A companhia tem histórico de circulação em diversos países da Europa e da América Latina.



Palhaçaria Circo Show — Argentina aí vamos nós!!!

INTERCÂMBIO CULTURAL DE CIRCO-TEATRO PARA A INFÂNCIA

SANTA ROSA _ ARGENTINA	DEZ/2025

@bidugiprod

Palhaçaria Circo Show — Argentina aí vamos nós!!! é uma comédia de circo-teatro para toda a família, encenada pelo grupo Chap — Companhia Horizontal de Arte Pública, de Maricá (RJ). O espetáculo foi encenado no Teatro Espanhol, em Santa Rosa, na província de La Pampa, na Argentina, como parte de um programa de intercâmbio cultural que busca promover a circulação de produções artísticas internacionais e ampliar a oferta cultural local. Dirigido por Eduardo Duwal, o espetáculo conta a história do palhaço Trombada Trompeta Trombone da Silva 3º, que, num ato de heroísmo, decide embarcar em uma missão solitária: combater o monstro do mau humor e salvar a humanidade.

A experiência de troca e intercâmbio sempre é muito gratificante, sobretudo por presenciar o nosso espetáculo sendo aplaudido por pessoas de outras nacionalidades. Além disso, recebemos o convite para retornarmos para o Festival de las Infancias — Pichi Anai, em julho de 2026.

EDUARDO DUWAL





Apresentação do espetáculo *Palhaçaria Circo Show — Argentina aí vamos nós!!!* no Teatro Espanhol, em Santa Rosa, Província de La Pampa, Argentina.
FOTOS: ALEJANDRO HABERKON

A circulação internacional fortaleceu a trajetória do filme e da produtora, ampliando sua visibilidade nos circuitos latino-americano e europeu, além da possibilidade de ampliar a distribuição do filme em festivais internacionais.

DIOGO DAHL



Para Vigo me voy

FESTIVAL DE BIARRITZ AMÉRIQUE LATINE	SET/2025
BIARRITZ _ FRANÇA	@paravigomevoy

Participação do filme *Para Vigo me voy* no Festival Biarritz Amérique Latine, com a presença do produtor Diogo Dahl, do diretor Lírio Ferreira e da produtora executiva Maria Fernanda Miguel, em setembro de 2025. O evento aconteceu entre os dias 23 e 29 de setembro de 2025. O filme, um documentário sobre a vida e a obra do cineasta Cacá Diegues, integrou a programação oficial do festival na seção Séances Spéciales. Após a exibição, Lírio Ferreira, diretor também de filmes como *Árido Movie, Baile perfumado* e *Sangue azul*, participou de um debate com o público.



O diretor Lírio Ferreira no Festival Biarritz Amérique Latine.

Na página anterior, equipe de *Para Vigo me voy* na apresentação do filme no Festival Biarritz Amérique Latine.
FOTOS: DIEGO KOMPAR

Raízes em cena

TUTTI FRUTTI EXPERIENCE (NYU)	JAN/2026
NOVA YORK _ EUA	
@oririscultura	@ororisfilmes

Raízes em cena é um curta-metragem produzido pela Oriris Filmes, produtora formada por alunos da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói (RJ). A obra surge da vivência e das inquietações de Lucas Peçanha, jovem artista preto, autor e diretor do projeto, que cresceu sem se sentir representado nas obras audiovisuais que consumia. A proposta foi executada com a exibição do curta-metragem *Raízes em cena* na New York University, por meio da Tutti Frutti Experience. O evento aconteceu na Tisch School of the Arts, na Broadway, e contou com a exibição de outros filmes brasileiros. Após a sessão, houve debate sobre o curta e o mercado audiovisual brasileiro. Ao final, trocamos contatos com realizadores de diferentes partes do mundo.



Lucas Peçanha e Pedro David na apresentação do curta *Raízes em cena* na NYU

A gente percebeu como nossa cultura está espalhada pelo mundo, e como é necessário marcar presença em espaços como esse. Muitas pessoas saem do Brasil, mas ainda sentem necessidade de se conectar com a nossa cultura.

PEDRO DAVID



Cena do curta-metragem *Raízes em cena.*

Ao lado, Patrícia Colmenero, Sergio Ducatti, Lucas Peçanha, Pedro David, João Victor Ataides e José Araújo.

FOTOS: JOÃO VICTOR ATAIDES MARQUES/TUTTI FRUTTI



Representação brasileira no Campeonato Mundial de **Cake Design**

ROMA _ ITÁLIA	OUT/2025

@adrianamilanecakedesigner

O Campeonato Mundial de Cake Design, organizado pela Federação Internacional de Pasticceria, Gelateria e Cioccolateria (FIPGC), é uma competição internacional de alto prestígio que reúne artistas de diversos países. O projeto foi desenvolvido e executado ao vivo no cenário internacional da confeitaria, na cidade de Roma, representando o Brasil em uma das mais relevantes vitrines da área. Adriana Milane é *cake designer* e professora de confeitaria em Duque de Caxias, no Rio de Janeiro, reconhecida por seu trabalho artístico com flores de açúcar. Campeã do Cake Awards Flores de Açúcar 2023, representou o Brasil em dois campeonatos mundiais de confeitaria artística. Ela se dedica a desenvolver técnicas, compartilhar conhecimento e transformar bolos em experiências cheias de afeto e significado.





Adriana Milane dando vida às belezas do Brasil em açúcar — cada detalhe construído com técnica, sensibilidade e propósito.

Ao lado, Adriana Milane e Luciana Feitoza com a bandeira do Brasil nas mãos, representando nossa cultura com orgulho e através da arte do açúcar.



Um projeto que levou o Brasil a Roma, revelando nossas belezas em cada detalhe e encantando todos ao redor.

FOTOS: ACERVO DA FEDERAZIONE INTERNAZIONALE PASTICCERIA, GELATERIA, CIOCCOLATERIA E PANIFICATORI/FIPGC

O maior ganho da viagem foi a oportunidade de posicionar a confeitaria brasileira no cenário mundial, ao lado de alguns dos melhores confeiteiros do mundo. Uma troca profunda de conhecimentos técnicos, culturais e artísticos.

ADRIANA MILANE

Samba infinito

46º FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO

HAVANA _ CUBA	DEZ/2025	@bloco.dr

Samba infinito, curta-metragem de Leonardo Martinelli, se passa durante o Carnaval do Rio de Janeiro, quando um gari se confronta com as demandas do trabalho e com o luto pela perda recente da irmã. Ao encontrar pelas ruas um menino aparentemente perdido, resolve ajudá-lo. Produzido pela Baraúna Filmes, o curta esteve no Festival do Novo Cinema Latino-Americano de Havana, que em sua 46ª edição é um festival histórico do cinema do nosso continente. Diretor musical de *Samba infinito,* André Mendonça assina a trilha sonora do curta-metragem e atuou como representante do filme no festival, fazendo contato com diversos diretores, produtores, compositores, roteiristas locais e de outros países latino-americanos, inclusive muitos profissionais brasileiros que estiveram no festival.



André Mendonça com cartazes do festival no saguão do Hotel Habana Libre.





André Mendonça em frente ao Cine La Rampa, momentos antes da exibição do curta *Samba infinito*. Acima, fachada do Cine Yara, principal local de exibição dos filmes do 46º Festival do Novo Cinema Latino-Americano, em Havana, Cuba.

FOTOS: ACERVO PESSOAL

Conversar e debater pessoalmente com os realizadores latino-americanos é uma experiência que não tem equivalente.

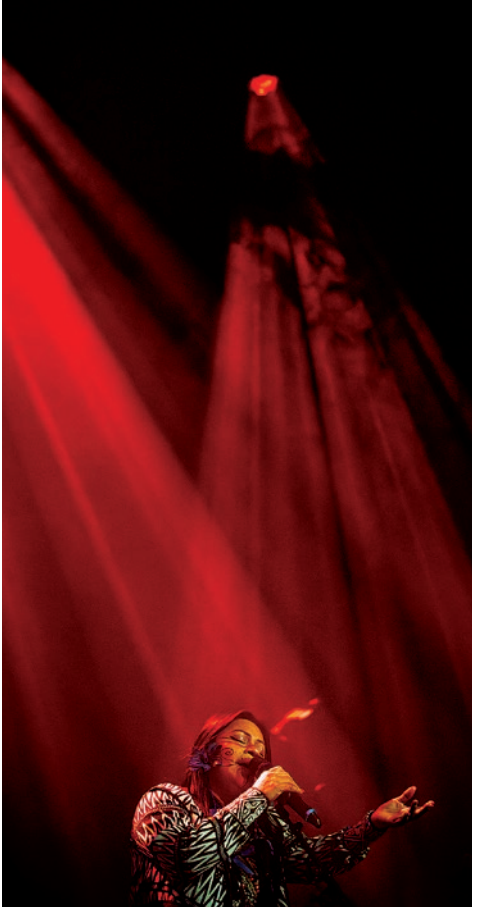
ANDRÉ MENDONÇA

O maior ganho profissional foi o fortalecimento do reconhecimento internacional do projeto* Show das matas, *ampliando sua inserção em circuitos culturais de referência mundial. A viagem consolidou parcerias institucionais com museus e curadores internacionais e abriu novas oportunidades de circulação, apresentações e colaborações futuras.

DJ MAM



Apresentação do espetáculo Show das Matas, dirigido e idealizado pelo DJ MAM.
MUSÉE DES CONFLUENCES — PHILIPPE SOMNOLET



Show das matas

LYON E PARIS _ FRANÇA

NOV/2025	@dj_mam

O *Show das matas* é um espetáculo musical que conecta a Mata Atlântica e a Amazônia em um encontro entre culturas indígenas e contemporâneas, unindo tradição e inovação sonora. A proposta reuniu artistas indígenas das etnias Guarani, Tupiniquim e Tikuna e artistas não indígenas de referência na música instrumental e eletrônica, promovendo um diálogo entre sonoridades ancestrais e contemporâneas, com direção artística e idealização de DJ MAM. As apresentações ocorreram no Musée des Confluences (Lyon) e Musée du Quai Branly — Jacques Chirac (Paris).



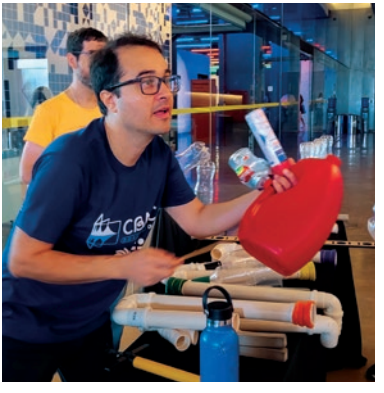
Apresentação do espetáculo Show das Matas, dirigido e idealizado pelo DJ MAM.
MUSÉE DES CONFLUENCES — PHILIPPE SOMNOLET

Sonori lab

5ª CONFERÊNCIA BRASILEIRA DE APRENDIZAGEM CRIATIVA (CBAC)

BRASÍLIA _ BRASIL	OUT/2025
www.sonori.art	@sonori.art

Mistura de exposição, *pocket-show* e oficina, a experiência *Sonori lab*, do músico e educador musical Kiko Menezes, integrou a programação da 5ª Conferência Brasileira de Aprendizagem Criativa (CBAC) em Brasília, que celebrou os 10 anos da Rede Brasileira de Aprendizagem Criativa (RBAC) e reuniu especialistas nacionais e internacionais. A atividade, na qual os participantes percorrem uma trilha de experiências criativo-musicais, promoveu a integração entre música corporal, instrumentos confeccionados com materiais recicláveis e tecnologia social.





Amostra de parte da exposição interativa MuziKiko 1.0, com três tipos de instrumentos plástico-sonoros e musicais elaborados a partir de sucatas e materiais alternativos por Kiko Menezes.

Ao lado, Kiko Menezes em momento de interação junto ao público com o modelo S-Bateria, da exposição interativa MuziKiko 1.0, durante experiência-amostra interativa Sonori EcoLab — M2 Musical Maker.

Conectar diretamente com referências da educação musical e da aprendizagem criativa de diversas regiões do Brasil e do mundo, a imersão em palestras e oficinas, somadas à possibilidade de investir na aquisição de novos livros e materiais técnicos, permitiu um aperfeiçoamento significativo das minhas práticas e dos trabalhos da Sonori.

KIKO MENEZES



Dinâmica de música corporal coordenada por Kiko Menezes com um grupo de educadores e artistas de várias regiões do Brasil na primeira parte da oficina. *FOTOS: EVELYN GRAMAGOL*

AUTORES



Amanda Abi Khalil

é uma trabalhadora independente da arte baseada entre Beirute, Paris e Rio de Janeiro, cujo trabalho se concentra em práticas socialmente engajadas e arte pública. É fundadora e diretora da Temporary Art Platform (TAP), uma organização sem fins lucrativos que visa deslocar o discurso artístico e curatorial em direção a preocupações sociais e contextuais por meio de residências, projetos de pesquisa e comissões. Possui um Master 1 em sociologia e antropologia pela Universidade Paris 7 — Denis Diderot e um Mestrado em Estética, Artes e Cultura, com especialização em Projetos Culturais para Espaços Públicos. Seus projetos curatoriais recentes incluem Undertow, uma exposição itinerante ao redor do mar Mediterrâneo com o Art Explora Festival, cocurada com Danielle Makhoul; A Casa é Sua, migração e hos(ti)pitalidade fora do lugar, Paço Imperial, Rio de Janeiro; Living Room (UIT): Use it Together no ISCP, Nova York; e Kurz/Dust, cocurada com Anna Ptak no CCA Ujazdowski Castle, Varsóvia, entre outros. Ocupou posições docentes na Universidade Americana de Beirute (UAB), na Academia Libanesa de Belas Artes (ALBA) e na Universidade Saint Joseph (USJ). Em 2016, foi indicada ao prêmio de visão curatorial independente do ICI e foi beneficiária da Soros Art Fellowship em 2019. Seu foco curatorial gira em torno da prática social, arte pública e formas de fazer exposições em relação a temas de hospitalidade, cuidado radical e migrações em e entre contextos como o Oriente Médio, o Norte da África e a América Latina.



Giovana Soar

é atriz, diretora, curadora, tradutora e roteirista. Atualmente integra a equipe de curadoria da Mostra Lucia Camargo do Festival de Curitiba — um dos maiores e mais celebrados festivais de teatro do Brasil. Desde 2023 é jurada do Prêmio Shell de Teatro na categoria Destaque Nacional. Foi integrante do núcleo criativo da companhia brasileira de teatro por mais de vinte anos. Coordena as Rodadas de Conexões do Festival de Curitiba, promovendo o encontro entre programadores e curadores de festivais e salas de teatro de todo o país. Hoje é gerente de curadoria do Instituto Evoé, atuando em São Paulo, nas quatro salas de teatro administradas pelo grupo: Teatro BTG Pactual Hall, Teatro Youtube e Teatro Arena B3.



Keyna Eleison

é curadora, escritora, pesquisadora, herdeira Griot e xamã, narradora, cantora e cronista ancestral. É graduada em filosofia pela UFRJ, com especialização em História da Arte e Arquitetura e Mestrado em História da Arte pela PUC-Rio. É cocuradora da 36ª Bienal de São Paulo (2025) com Bonaventure Soh Bejeng Ndikung como curador-chefe e diretora de Arte e Educação da Bienal das Amazônias. De 2020 a 2023, esteve na direção artística do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio). Foi curadora da 1ª Bienal das Amazônias (2023) e da 10ª Bienal Internacional de SIART, na Bolívia (2018). Cofundou o coletivo Nacional Trovoa, voltado para a produção artística de mulheres negras e não brancas. Integra a da Comissão de Patrimônio Africano para o laureamento da região do Cais do Valongo como Patrimônio Mundial (UNESCO), gestora dos centros culturais do município do Rio de Janeiro (2015–2017) e coordenadora pedagógica da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (2018–2019). É colunista da Contemporary And América Latina.



Mary Ann DeVlieg

é pesquisadora, autora e defensora da mobilidade artística internacional. Sediada na Europa Ocidental, foi secretária-geral da IETM — rede internacional de artes cênicas contemporâneas — de 1994 a 2013, tendo se associado como membro em 1992. Ela desempenhou um papel fundamental na internacionalização da IETM e fundou a On the Move, rede e plataforma de recursos para a mobilidade artística e cultural que surgiu de uma demanda crescente por informações sobre mobilidade de artistas e intercâmbio transnacional. Há mais de 35 anos, defende o direito e a acessibilidade de artistas e trabalhadores da cultura de viajar e se conectar com colegas internacionalmente. Desde 2009, seu foco está nos direitos e no apoio devidos a artistas perseguidos e obrigados a se reinstalar por questões de segurança, fundamentando-se na teoria da ética do cuidado. É autora do estudo Defending Each Other in the USA: Stepping Up — Strategies for Active Solidarity with Artists Impacted by Forced Displacement in the United States [Defendendo uns aos outros nos EUA: Intensificando ações — Estratégias para uma solidariedade ativa com artistas impactados pelo deslocamento forçado nos Estados Unidos], publicado pela CEC Artslink, além de ter ministrado palestras e coautorado diversos textos sobre os efeitos em cascata da mobilidade artística individual.



Natacha Melo

é artista, curadora e gestora cultural. Atua como curadora associada da Internationale Tanzmesse NRW, a maior plataforma profissional dedicada exclusivamente à dança contemporânea, sediada em Düsseldorf, Alemanha, onde integra o júri de seleção do programa de espetáculos e cocura a seção Talk & Connect, juntamente com Julia Asperska, Dan Daw e Quito Tembe. Colaborou com programas, festivais e encontros como Iberescena, Linha de Fuga (Portugal), FIDAE (Uruguai), FIAVL (Equador), Mentor-Protégé de Rolex (Suíça), IPAM-GREC (Barcelona), Southern Exposure (EUA), PICE (Espanha) e Conexiones (Plataforma Ibero-Americana de Dança), além de convocatórias públicas dos Ministérios da Cultura do Uruguai, da Colômbia e do Equador. Organizou encontros de pesquisadores, gestores e artistas em diversos países, facilitando e desenhando processos de formação e articulação para o setor. Fez parte de grupos de investigação que mapearam o estado das artes performativas ibero-americanas e atualmente participa de iniciativas que envolvem mobilidade e cooperação, com foco nas relações Sul-Sul.



Nayse López

é autora, roteirista, curadora de artes e de conteúdo, com trajetória dedicada a criação, pesquisa e programação cultural. Formada pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), desenvolve projetos que articulam narrativas, audiovisual, literatura e artes cênicas, atuando na curadoria de festivais, mostras e iniciativas culturais. Sua experiência reúne a produção de conteúdo, a escrita e a mediação entre diferentes linguagens artísticas, contribuindo para a construção de programações voltadas para o diálogo entre arte, cultura e sociedade.



Paulo Feitosa

é graduado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda, pós-graduado em Gestão Cultural, doutorando em Ciências da Cultura pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Empreendedor social, gestor e produtor cultural, é mobilizador de recursos para projetos culturais desde 2002. Dirige a empresa de impacto social Quitanda Soluções Criativas, desenvolvendo nos últimos quinze anos extensa atividade como idealizador de projetos e programas, coordenador, diretor executivo e mobilizador de recursos para projetos culturais em seus diversos segmentos, com atuação nacional e internacional. Desde 2010, participa como programador dos maiores mercados internacionais, estabelecendo uma extensa rede de articulações junto a artistas, programadores, produtores e gestores de diferentes países.



Quito Tembé

é curador, diretor artístico, produtor cultural e formador em Gestão e Estudos Culturais, com um percurso amplamente reconhecido nas artes performativas em nível internacional. É fundador e diretor artístico da KINANI — Plataforma Internacional de Dança Contemporânea, uma das mais importantes plataformas de dança contemporânea em África, dedicada à criação, circulação, formação e reflexão crítica. Seu trabalho tem sido fundamental na internacionalização de artistas africanos e no fortalecimento das cooperações culturais entre a África, a Europa e a América Latina. Tembé iniciou a carreira como bailarino e ator de teatro, tendo também trabalhado em cenografia e iluminação para produções internacionais de cinema, dança e performance. Atualmente, é também curador associado da Wiener Festwochen, na Áustria, e da Bienal MITS, em São Paulo, além de colaborar regularmente com importantes plataformas internacionais, como a Tanzmesse NRW e a Bienal de Danse de Lyon. Foi distinguido pelo governo francês com a medalha de Chevalier des Arts et des Lettres, reconhecimento pelo seu contributo para o desenvolvimento cultural, a inclusão e a valorização das narrativas contemporâneas africanas no panorama artístico global.



Tiyê Macau

é um artista transdisciplinar, filho da serpente, criador de macumbarias cênicas e artesanias nativas, cuja prática articula dança, performance, curadoria decolonial e pesquisa nas estéticas das ancestralidades afrodiaspóricas e originárias. Doutorando em Artes Cênicas pela USP, mestre em História Social pela UFC e graduado em Teatro pela UFMA, investiga há mais de uma década processos de criação a partir da epistemologia afropindorâmica, desenvolvendo as chamadas Práticas de Alembramento e a Poética do Rastro como modos de incorporação do tempo-memória ancestral. Foi um dos artistas participantes do Colaboratório 2025 (Festival Panorama), um dos ministrantes de workshop no PACAP 9 (2026) e convidado a integrar a Residência SUR a SUR de Planta Inclán, em Buenos Aires, além de ter tido projeto contemplado para coprodução pelo Panorama Raft em 2021 e integrar a Plataforma EhCHo de difusão internacional. Atuando como criador, performer, ator, curador e professor, teve obras e participações em importantes festivais e plataformas nacionais e internacionais, como MITsp, FIT-BH, Bienal de Dança do Sesc, Sesc Corpo Negro e Santiago a Mil, além de receber prêmio de atuação pelo Festival de Cinema de Gramado e ser reconhecido como o Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras. Sua trajetória articula criação e formação, com forte atuação como mediador e docente, propondo experiências artísticas como gestos de cura e enfrentamento das feridas coloniais e refabulação de mundos.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS_ESTUDOS DE CASO

RIO DE JANEIRO A MIL EM SANTIAGO

p. 115 — acima: *CAMILLA MAIA*
abaixo: *RAMIRO CONTRERAS VILLARROEL*
p. 119 e 122: *RENATO MANGOLIN*
pp. 120/121, 124 a 126: *RAMIRO CONTRERAS VILLARROEL*

UMA VOLTA QUE É UM ENCONTRO

p. 130: *CAMILLA MAIA*
pp. 132, 134, 136/137, 139 e 140: *THAYLA FERNANDES DA CONCEIÇÃO/CARIMBÓ DOS ALTOS*

O BATUQUE DA DIÁSPORA

pp. 145, 148/149, 150, 153, 154: *JÚLIA FLORES*
p. 152: *CAMILLA MAIA*

ENCONTRAR O BRASIL

p. 158 — acima: *CAMILLA MAIA*
abaixo: *RAFAEL PINTO – PÉROLA*
pp. 163, 167, 168/169, 170, 175: *RAFAEL PINTO – PÉROLA*

UM OCEANO INTEIRO PARA NADAR

p. 182: *CAMILLA MAIA*
pp. 185, 188/189: *TEÓFILO FUMO/KINANI*
p. 191: *ACERVO PESSOAL*

UM TEATRO DE RUA PRECISA ESTAR NA ESTRADA

p. 197 e 203: *CAMILLA MAIA*
pp. 198, 200/201, 204, 206: *ACERVO DO INSTITUTO CORRUPIO DO POVO CARIRI*

© EDITORA DE LIVROS COBOGÓ, 2026

EDITORA-CHEFE
Isabel Diegues

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Julia Barbosa

DIRETORA DE PRODUÇÃO
Melina Bial

ASSISTENTES DE PRODUÇÃO
Jade Gomes
Matheus Oliveira

ESTAGIÁRIA EDITORIAL
Karoline Aguiar

REVISÃO FINAL
Eduardo Carneiro

Jerimum Ideias

DIREÇÃO ARTÍSTICA
Nayse López

GESTÃO FINANCEIRA
Patrícia Bárbara

COMUNICAÇÃO
Mario Netto

BOLD°

DIREÇÃO DE DESIGN
Leo Eyer

COORDENAÇÃO DE OPERAÇÕES
Vivianne Jorás

DESIGN
Natalli Tami Kussunoki

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

C316

Cartografias da mobilidade cultural / organização Nayse López. — 1. ed. — Rio de Janeiro : Cobogó : Jerimum Ideias, 2026.
292 p. ; 22 cm.

ISBN 978-65-5691-213-4

1. Política cultural. 2. Arte e sociedade. 3. Multiculturalismo. 4. Mobilidade social — Aspectos culturais. I. López, Nayse.

26-107937.0 *CDD: 306.4*
CDU: 316.7

Gabriela Faray Ferreira Lopes — Bibliotecária — CRB-7/6643

Todos os direitos desta publicação reservados à
Jerimum Ideias e Editoração Ltda.
Rua Aprazível, 74/101
Rio de Janeiro – RJ – CEP: 20241-270
www.jerimum.art

Todos os esforços foram feitos para a obtenção das autorizações das imagens reproduzidas neste livro. Caso ocorra alguma omissão, os direitos encontram-se reservados aos seus titulares.

FONTES: *Cy, Neulis e Interstate*
PAPEL: *Pólen Bold 90g*
IMPRESSÃO: *Leograf*