Nas

O Tal do Alê

Bruno Pompeu

Andrea Lalli

Carol Itzá

Horas

danirampe

Diogo Nógue

Derrete

Douglas Paiva

Vagas

Emilly Reis

FEUP

Lyv

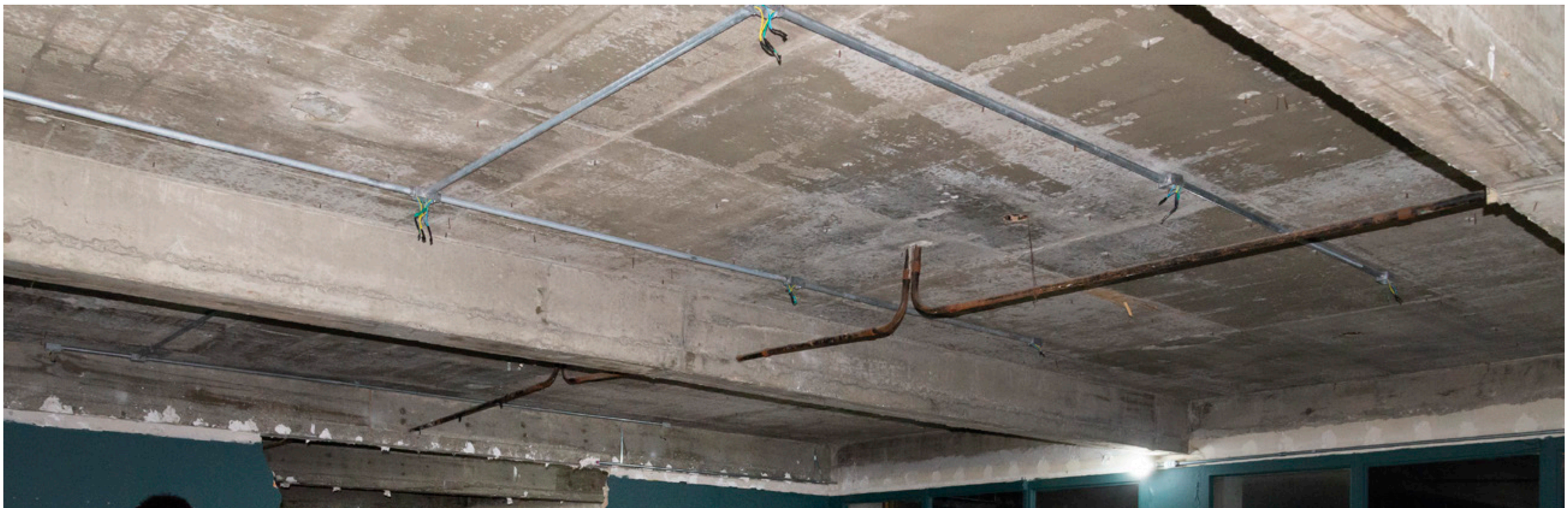
Helcio Barros

Catálogo digital

Vilanismo

CIDADE DE SÃO PAULO
CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA

VAI
Valorização de Iniciativas Culturais






ESTALOS
NUKE


OPS!
NÃO TEM NADA AQUI



Apresentação 8

Vilanismo 13

Nas Horas Vagas 16

CuradoTreta — Vilanismo está morto 19

Aterrar, desaguar e sonhar
por Daniel Ramos 22

Xiiiiiiiu…
por Rodrigo Zaim 27

Estratégia de Rua é Arte da Guerra
por Guto Oca 32

Sonhar raiva, enraivar sonho
por Diego Crux 37

Uma brincadeira séria
por Rafa Black 42

Diogo Nógue
por Denis Moreira 46

The Roof is on Fire: Baile Visual, Tempo Espiralar e a Pintura de Douglas Paiva
por Ramo 51

A câmera que Ri-ma
por Guto Oca 58

Lado A: Magnum Ars. / Lado B: Construção, muita treta pra…
por Diego Crux e Ramo 62

Helcio Barros — Super Alephontes
por Renan Teles 68

Entrelugar entre memória
por Carinhoso 75

O TAO do Ale
por Ramo 79

Apresentação

por Vilanismo

O título Nas Horas Vagas nos compele a pensar em questões de precariedade do trabalho, que em nosso país é mais regra do que infortúnio. Significa o trabalho artístico feito entre outros trabalhos, necessários para o sustento numa carreira artística repleta de insegurança econômica. Mas também se refere ao lazer que buscamos, às pessoas que encontramos, e como aproveitamos o tempo livre que temos.

Seguindo a lógica de não competição entre artistas, que tentamos aplicar na prática, decidimos para esse projeto não incluir trabalhos do próprio time. Para essa exposição convidamos doze artistas que estão em distintos momentos de carreira, tendo como fio condutor uma busca evidente por excelência em sua prática, e que trabalhem de alguma forma em prol da comunidade preta e/ou periférica. São eles: O tal do Ale, Andrea Lalli, Bruno Pompeu, Carol Itzá, danirampe, Leonardo Oscar/Derrete, Diogo Nógue, Douglas Paiva, Emilly Reis, FEUP, Helcio Barros e Lyv.

Nas Horas Vagas é nosso primeiro projeto com algum apoio financeiro — o Programa VAI, daqui da cidade de São Paulo. Ele foi elaborado no começo de 2024 enquanto encerrávamos o segundo ato da exposição “Chora Agora & Ri Depois” em nossa Galeria Co.Vil, na Funarte SP. Naquele período, nosso ateliê também era ali no Complexo, na antiga Sala de Desfazimento. A Galeria Co.Vil era uma grande sala que havíamos limpado, e ali vínhamos criando exposições relâmpago como experimentos e práticas sobre ocupação desse espaço. Mas quando conseguimos uma grana para reformá-la de verdade, decidimos fazer uma grande exposição inaugural apresentando nossos trabalhos em diálogo com artistas convidados — além do Vilanismo, doze artistas foram convidados para o primeiro ato, “Chora Agora”, e onze para o segundo ato, “Ri Depois”.

Nesse projeto tivemos um bom alcance de público, mas percebemos que no grande fluxo de trabalho necessário para criar uma exposição que incluía artistas de fora da irmandade, não tivemos muitas oportunidades de aproximação, caindo numa dinâmica mais de entregas do que de trocas. Então começamos a elaborar melhor como poderíamos ter uma relação mais próxima com um time de artistas convidados, pois, apesar dos acertos, sentimos que, de alguma forma, talvez para viabilizar as demandas, se infiltrou uma certa frieza nos processos, que apesar de normal no campo da arte contemporânea, não gostaríamos de replicar. Queríamos abordar essa construção de forma mais pessoal, menos institucional, com trocas sobre carreira, ouvindo sobre seus processos de produção e dinâmicas de trabalho, e também criando momentos e oportunidades para construção de relações de amizade. Queríamos que a forma do Vilanismo de trabalhar fosse mais sobre criação de comunidade.

De lá pra cá, da Funarte para o Edifício Tebas, já se passou mais de ano e muitas histórias para contar. Desde abril de 2024 estamos ocupando o 6º andar do Largo da Misericórdia nº 20, Centro Histórico de São Paulo. Nós do Vilanismo ainda não temos uma sede fixa, e atualmente contamos com a Somauma, incorporadora dona desse prédio de dez andares próximo à Praça da Sé, que tem nos cedido esse amplo andar de forma gratuita. Aqui trabalhamos e recebemos amigos, artistas, pesquisadores, professores, curadores e alunos.

Sendo assim, nosso projeto começou muito antes da exposição. Primeiro visitando cada artista em seu ateliê, quarteliê, ou recebendo-os em nosso espaço para adentrarmos seus processos, ouvirmos suas histórias, apreciarmos seus trabalhos de forma presencial — sempre comendo um bolinho. Passamos então para uma etapa de

leituras públicas de portfólio, quando todas as quartas recebíamos dois dos doze artistas no Co.Vil Tebas para que, com a casa cheia, pudessem projetar seus trabalhos e trocar com a galera presente. Por fim, durante um mês, disponibilizamos os 230m² do 5º andar do Ed. Tebas — numa expansão da parceria com a Somauma — para que o time de artistas pudesse aproveitar essa escala de espaço para desenvolver melhor seus trabalhos, numa dinâmica comunitária que acreditamos ter reforçado muito nossos laços.

Dentro desse projeto também inauguramos em nosso espaço o que chamamos de Acadêmicos do Vilanismo. Já havíamos criado esse braço em parceria com o Sesc Pompéia, e agora abrimos nosso próprio espaço de ateliê. Foram quatro grupos de estudos e/ou oficinas e laboratórios que aconteceram ao longo do primeiro semestre de 2025: Ramo com o laboratório Cubo Preto, Rodrigo Zaim com oficina de colagem, Renan Teles com grupo estudos de fotografia, e Rafa Black com oficina de gravura, todos gratuitos e acessados por meio de inscrição. E hoje temos um grupo de estudos permanente de fotografia, coordenado por Rodrigo Zaim e Renan Teles, completamente gratuito.

A abertura da exposição Nas Horas Vagas aconteceu no dia 21 de junho de 2025, das 15h às 19h, no 5º andar do Edifício Tebas, Largo da Misericórdia, 20 - Sé. Encerramos esse dia com um grande churrasco comunitário para cerca de duzentas pessoas na cobertura do prédio. O encerramento da exposição está programado para o dia 18 de julho de 2025.

Agradecemos todas as pessoas que acreditam em nós.

Nas Horas Vagas, Co.Vil, Acadêmicos do Vilanismo e Curado-Treta nascem em 2024, na Funarte. Nasce, no singular, pois é um corpo só.
Trabalhamos, independentemente, para o coletivo.
Para um todo.

Em 2025, selecionados para a 36ª Bienal de São Paulo, temos orgulho em dizer que só estamos aqui graças aos que vieram antes. E, como forma de agradecê-los, queremos continuar alimentando os nossos e nossas.

Andrea Lalli, Bruno Pompeu, Carol Itzá, danirampe, Derrete, Diogo Nógue, Douglas Paiva, Emilly Reis, FEUP, Helcio Barros, Lyv, O tal do Alê

Equipe Somauma

Agradecemos!

Vilanismo

Vilanismo é composto por Carinhoso, Daniel Ramos, Denis Moreira, Diego Crux, Guto Oca, Rafa Black, Ramo, Renan Teles, Robson Marques e Rodrigo Zaim. Atualmente tem como base provisória o Edifício Tebas, no Largo da Misericórdia, Centro Histórico de São Paulo — uma parceria com a iniciativa privada, num acordo de utilização do espaço com a Incorporadora Somauma desde 2024.

O Vilanismo é uma irmandade de homens negros que atua na intersecção entre arte, luta por território e criação de comunidades. Nos organizamos como uma rede horizontal. Acreditamos na arte como ferramenta de transformação, cuidado e insurgência.

A atuação do Vilanismo se dá na valorização de saberes ancestrais, periféricos e afro diaspóricos. Entre os integrantes do coletivo estão artistas visuais, fotógrafos, performers, educadores, curadores e professores que compartilham o compromisso com práticas anticoloniais, que celebram a cultura negra e almejam uma conexão global do povo preto.

Cada integrante do Vilanismo atua de forma independente em sua trajetória artística, mas é justamente no encontro entre essas individualidades que nasce algo que nenhum de nós poderia realizar sozinho. Não nos fundimos em um pensamento único ou uma estética homogênea, mas como o Wu-Tang Clan, somos múltiplos, diversos, e o coletivo existe para potencializar cada uma dessas vozes, criando um círculo virtuoso, uma espiral ascendente de trocas e fortalecimento mútuo. O que nos une é menos um estilo e mais um modo de estar no mundo: em comunidade, em festa, em pensamento crítico e afeto radical.

Além de arte, pensamos estilo de vida. Produzimos cultura, pesquisamos e escrevemos, mas também organizamos festas, churrascos, lançamos roupas, jaquetas, criamos espaços de convívio e celebração. Não nos reduzimos à lógica de escassez e competição que ainda estrutura o sistema eurocentrado da arte contemporânea. Pelo contrário, queremos hackear essas estruturas com alegria, colaboração e ousadia. Nosso projeto é de abundância: de acesso, de afeto, de criação digna, de conexões potentes com nossos pares.

Queremos apoiar artistas emergentes e também resgatar e valorizar os mestres que vieram antes de nós e ainda estão lutando — artistas negros mais velhos que muitas vezes não foram devidamente reconhecidos. Queremos ver a galera curtindo o rolê e também se encontrando durante a semana para grupos de estudo, leitura e formação crítica, com acesso a bons livros, bons professores e boas conversas — num espaço digno.

Nosso trabalho conecta produção artística com práticas de cuidado, de mutirão, comendo juntos, possibilitando o lazer, prazer, e formação. Recebemos e articulamos trocas com professores universitários, pesquisadores e curadores do Brasil e do continente africano, que vêm nos visitar, estudar e fortalecer nossas reflexões. O Vilanismo é um movimento que propõe uma virada: sair da chave da escassez como valor de mercado e entrar na chave da abundância como prática de comunidade e bem-estar coletivo.

Nas Horas Vagas

por Ramo

São Paulo, dia vigésimo primeiro de junho de dois mil e vinte cinco, quinze horas da tarde. Aqui estamos mais um dia, a produzir arte sem estar no local de vítima, nesta prática pendular da diáspora de sua quebrada para a primeira favela do projeto de extermínio que acostumamos a chamar de São Paulo, seguimos em bando e fortes.

Produzimos a partir dos Quarteliers, espaços onde a precariedade não cessa — mas tampouco nos paralisa em seu ato de resignificação. Ainda que pequenos, apertados ou improvisados, esses territórios de criação sustentam o exercício do nosso ofício, pesquisa e vocação. É dali, dos vãos e frestas, que escurecemos as estruturas de um projeto de morte alva e bem-sucedida, como aponta Luiz Antônio Simas. Seguimos negados pela federação, que jamais devolveu as 500 braças e a mula prometidas — mas produzimos, todos os santos dias, capital simbólico, econômico, ético e queremos em nossos malotes isso pago.

O que nos move é a vocação de pesquisar/ fazer, mesmo quando o tempo é emprestado — mesmo nas horas vagas, gesto este de insubmissão: criar quando não se pode, ocupar quando não se quer que ocupemos, persistir onde nos desenham ausências. Nossos corpos e criações tornam-se centrais, mesmo quando tentam nos relegar à borda. Existe um saber que se produz — e esse saber é coletivo. Um saber que reverbera nos nossos encontros, no improviso que não é falta, mas metodologia de produção de conhecimento e cultivo.

A política pública, quando gestada pelos nossos, é parte de uma longa tradição: a de ocupar o centro — espelhado nas Irmandades do Carmo, das guildas e sindicatos negros ferroviários, das quituteiras, alfaiates, costureiras, modístas, sapateiros, Negros Tigrados, Os Função, Os Largatixas, Punks, Hip Hoppers, Puxadores e Pixadores — para tensionar sua ideia de valor. Retrofitado ou não, sabemos o que há por trás das paredes flácidas: são camadas de apagamento. Nosso escurecimento é lúcido. Fazemos da cidade nosso ateliê expandido, e o tempo, ainda que atravessado pela urgência, se dobra às nossas vontades. Não somos margem da história — somos sua dobra.

Este texto é como o Tutú à Mineira que Dona Eunice preparava em seu forno à lenha: feito de camadas, tempo e intenção. Cada palavra é feijão de molho na véspera, folha de louro colhida com calma, couve recém cortada do quintal. Que Nas Horas Vagas seja mutirão e oferenda neste caldeirão de ferro para e pelo o coletivo: caldo espesso de ofício, revide, afeição e movimentação pendular entre “centro” e “Margem”, servido como homenagem às mentes dos nossos que nutriram este solo antes de nós — e que seguirão a alimentar aos que virão.

CuradoTreta

Vilanismo está morto

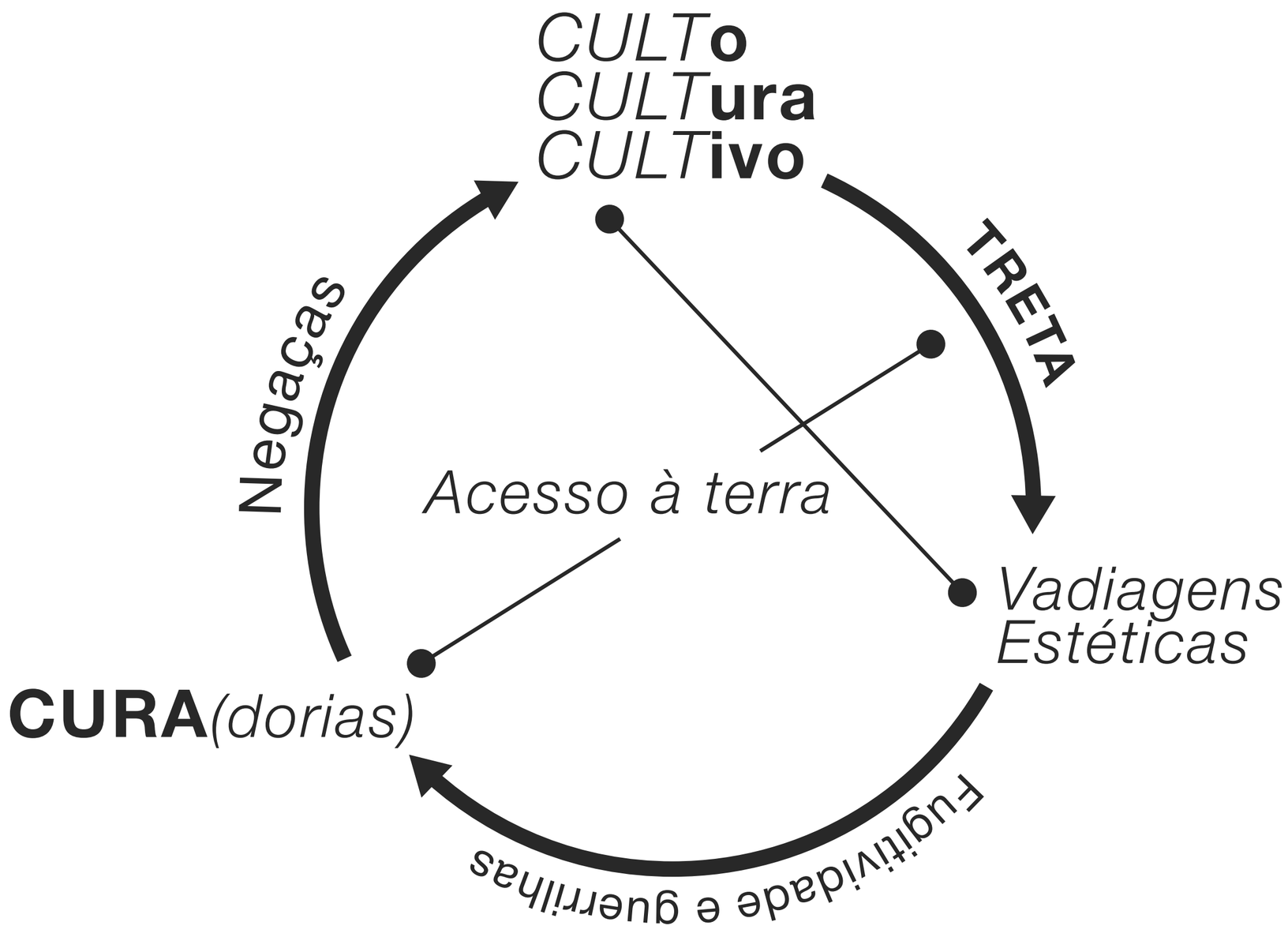


Diagrama: Ramo

Segundo Muniz Sodré:

Na Bahia os descendentes de escravizados, mestres de terreiro ainda hoje comentam:

O Branco faz letra, o Negro faz Treta

“Treta” significa estratagema, astúcia ou habilidade na luta. Significa, para o negro brasileiro, atuar no interstício das relações sociais de um modo próprio (ritualista) e o posto não à técnica da escrita, mas a ordem humana por ela representada até agora…

Refletindo este trecho do livro *Capoeira - os fundamentos da malícia*, onde o sociólogo indica possíveis caminhos a se trilhar, especialmente para homens pretos jovens, onde a política de morte é atravessamento constante e por sua vez, decanta em nossas produções.

Nos atrevemos a pensar em como atuar no interstício do circuito de arte contemporânea com um pensamento abundante, de nós por e para nós, agindo com a quebra de expectativa destes conceitos que nos empurram a conta gotas e a contra-gosto. Tendo em vista a coletividade-fraternidade e defesa de nossas comunidades nos campos das imagens como recurso a ser conquistado.

Essas, são forças matrizes para gingar, livre da necessidade criada pela colonização-capitalismo de competir pelo posto de “preto único” do circuito ou uma massa monolítica em suas atuações, vivências, valores e produções. Tendo total escureza das perversidades deste jogo, sem nunca corroborar com esta máquina de ‘pescar pretos/as” de pelúcia ou não, que é o capitalismo identitário contemporâneo e suas prateleiras e produtos.

A CuradoTRETA parte de (in)vocar um pensar-fazer holísta de base comunitária, de acordo com as cosmopercepções africanas, afroamericanas, indígenas, ladinas e afrobrasileiras tendo como tríade estruturante: Cura, Cultivo e Treta.

Aterrar, desaguar e sonhar

por Daniel Ramos



Andrea Lalli, Brasileira, Lowell, EUA, 1995. Vive e trabalha em São Paulo.

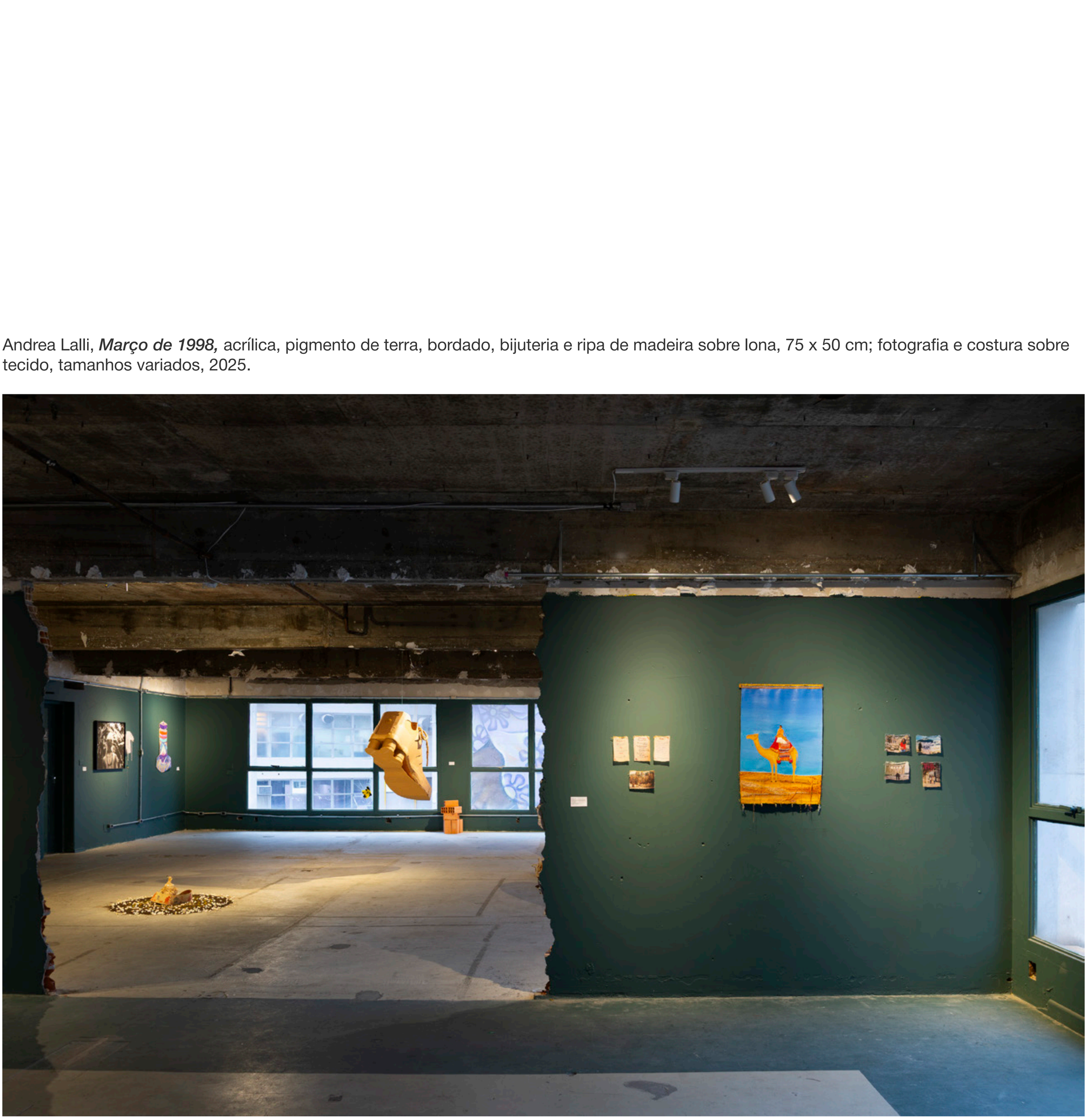
Andrea Lalli é uma artista-pesquisadora e educadora cuja pesquisa em arte instiga a reflexão sobre questões fundamentais para humanizar trajetórias e narrativas de pessoas subjugadas pela colonialidade. Com uma poética que se instaura formalmente a partir da utilização da pintura expandida como principal linguagem, a artista nos oferece de maneira singular a construção de narrativas visuais a partir de questões relacionadas à afeto, ancestralidade, memória, cura e fé.

Sua formação conceitual e criativa sólida, permite com que temas como: migração, família e racialidade. Floresçam de maneira leve e intensa. Em suas obras, questões caras à contemporaneidade se apresentam de maneira inteira, corajosa e distante da reprodução de estereotipias, binarismos e posições maniqueístas. A partir da observação da vida cotidiana, a artista mostra a complexidade da vida em diáspora e migração, nos levando a refletir sobre a natureza dos laços e caminhos de vida.

Entre tramas, tranças e memórias. As experiências da artista e das pessoas com as quais ela convive e constrói redes de afeto se materializam na pesquisa cuja reflexão sobre território é uma de suas potências. Afinal, Zé Doca, Januária, Jerusalém, Jacobina, Egito, Pirituba, Paraná, Roma, Bahia, Feira de Santana, Rio Preto e Marabá. Mais do que designar localidades geográficas são territórios simbólicos de afeto, pelos quais Lalli transita com a fé construída por quem veio antes, para contar as histórias que lhe foram confiadas.

As coisas mais importantes a serem ditas não são respostas para perguntas. A poética de Lalli, construída de maneira minuciosa entre tintas e ornamentos precisamente posicionados, deixa para quem está vendo suas obras a liberdade para criar e estabelecer as suas próprias relações. Assim, no movimento de Sankofa, Lalli, olha para o passado para compreender o presente e fabular o futuro.

Andrea Lalli, ***Março de 1998,*** acrílica, pigmento de terra, bordado, bijuteria e ripa de madeira sobre lona, 75 x 50 cm; fotografia e costura sobre tecido, tamanhos variados, 2025.



[detalhes] Andrea Lalli, ***Março de 1998,*** acrílica, pigmento de terra, bordado, bijuteria e ripa de madeira sobre lona, 75 x 50 cm; fotografia e costura sobre tecido, tamanhos variados, 2025.

Xiiiiiiu…

por Rodrigo Zaim



Bruno Pompeu, São Paulo, SP, 1994. Vive e trabalha em São Paulo.

No silêncio que ecoa mais alto que o som, Bruno ou Pompeu, para os mais chegados, nos conduz a outros mundos através da sua fotografia. Homem preto, favelado, com apenas 40% da audição, Pompeu escuta o mundo com o corpo e com o olhar. O que lhe falta em audição, transborda em sensibilidade. Sua escuta parcial se transforma em um olhar pleno.

Em suas imagens, há um afeto nítido pelas pessoas. Rostos, gestos, encontros. Mas é quando o humano sai de cena, ou quase, que acessamos algo ainda mais profundo: o silêncio cheio de presença, as camadas invisíveis da cidade, os cantos esquecidos que ele insiste em iluminar. A fotografia em preto e branco, linguagem central em sua obra, não é apenas uma escolha estética: é resistência. É a pele preta que se move entre sombras, que sabe quando se esconder e quando brilhar, porque malandro, malandro é o artista.

O silêncio reina: por vezes estrondoso, outras vezes sereno, ora inquieto, ora cura. É nesse intervalo que sua imagem fala e fala alto.

Do concreto geometrizado do centro de São Paulo aos becos e vielas das favelas por onde passou, das festas populares à poesia crua e suja das ruas, sua lente registra tanto a grandiosidade quanto a delicadeza. O sorriso de uma criança, a dança do bloco de carnaval, a solidão de uma rua vazia. Tudo é potência. Tudo é presença.

Sua fotografia é contemplação e denúncia. É silêncio que grita. Grita contra a opressão nas quebradas, contra o racismo sistêmico que mina diariamente a energia vital dos corpos pretos e criativos. Mas também é sonho. É o olhar de quem resiste com poesia.

Bruno Pompeu não fotografa o que vê, ele fotografa o que sente. Enxerga outro mundo, um mundo possível. Um mundo de escuta, de imagem, de esperança e de dias melhores.

[acima] Bruno Pompeu, ***Estrondo da Quietude***, tablet, captação de áudio com o aparelho auditivo e edição de vídeo com as fotografias da série, 04'20'', 2022 - 2024

[abaixo] Bruno Pompeu, ***Estrondo da Quietude***, impressão fotográfica em canvas, 50 x 70 cm, 2022





Estratégia de Rua é Arte da Guerra

por Guto Oca



Carol Itzá, São Paulo, SP, 1983. Vive e trabalha em São Paulo.

Pensar a pintura como estratégia de guerra surge enquanto coisa urgente no trampo de Carol Itzá. Essas formas de organizar as imagens que vêm de suas memórias são de possíveis diálogos e encruzilhadas das ruas, lembranças de família e do corre diário. Seus símbolos provêm da ideia de resistência em forma de memórias que são costuradas imageticamente e organizadas em pintura, contrariando possível romantização do passado. Para isso, Carol enfrenta paradigmas impostos por uma arte ocidental, cuja estética e sentidos distorcem essências, maneiras e contornos relativos à Nikkei Diáspora.

A sua relação com o seu entorno transparece em muralismo de imagens de resistência, através da elaboração de pensamentos oriundos da maloqueiragem, isso posto em encontros com a afrobrasilidade, com a ginga de quem sobrevive à margem e a utiliza enquanto formação epistemológica e filosófica. E toda essa cientificação advém de sua pesquisa em torno da guerrilha enquanto estratégia de sobrevivência racial e urbana.

Nessa “Arte da Guerra” a violência esbarra na estratégia de um povo asiático que soube repensar seus caminhos, colocando em prática sabedoria milenar de transmutar e existir no território, fincando raízes e desdobrando sabedoria e proceder. A biribinha, ora inofensiva, explode como em Nagazaki, virando página do pensamento e lembrança da Vó, e dos úteros descendentes da mulher que lutou pelas suas e honrou o sangue, o amor pungente de sua existência. Feitiço realizado. Marcas, brinquedos, a bala 7 Belo e objetos são ressignificados em metáforas, funcionando como fios-condutores e links para lembranças próprias. São símbolos criados estrategicamente por Itzá!

E sobre a simbologia que por momentos foram estigmatizados, reorganizados e reutilizados dentro de contextos periféricos, de certo também com certa honra e respeito devem ter orgulhado ancestrais que talvez nunca imaginariam que seus pontos de energia se transformassem em pontos de encontros marginalizados. O Yin-Yang se faz em pele, pixo, adesivo em placa de lombada, grafite, bombeta, jaco, facção, torcida organizada, shape de skate, entre tantos outros fragmentos que ostentam esteticamente a tal maloqueragem supracitada. Carol armou a arapuca. O enfrentamento ao sistema, a imagem da mina que se movimenta em frente aos porcos, e esse movimento não só move pernas e braços, mas toda a energia de suas ancestrais para revelar a patifaria, isso tudo muito bem sampleado em seu fazer artístico-urgente. Uma presença Vilã! Uma pintura ancestral, firme como o dedo da mina que agora segura a arma.

Carol Itzá, ***Biribinha***, acrílica sobre tela, 153 x 133 cm, 2023

Carol Itzá, ***Contrapeso II***, instalação: bastidores de madeira, tecido tyvek, tinta recuperada Raul, roldanas, corda de sisal e entulho, 100 x 300 cm, 2025



Sonhar raiva, enraivar sonho

por Diego Crux



danirampe, São Paulo, SP, 1997. Vive e trabalha em São Paulo.

Por isso é que os sonhos do indígena são sonhos musculares, sonhos de ação, sonhos agressivos. Eu sonho que dou um salto, que nado, que corro, que subo, Sonho que estouro na gargalhada, que transponho o rio com uma pernada, que sou perseguido por bandos de veículos que não me pegam nunca. Durante a colonização, o colonizado não cessa de se libertar entre nove horas da noite e seis horas da manhã.

Os Condenados da Terra, Frantz Fanon

Entre o silêncio da calmaria e o silenciamento da contenção, um abismo se abre. Represada, até mesmo nos sonhos, nas horas vagas "inúteis", a raiva se faz presente para determinados corpos.

KL Jay diz "*Estamos em território inimigo, e nessas condições, precisamos estar fortemente armados.*"[1] De herança tapuya, cabocla, nordestina e com vivência de quebrada, danirampe

[1] 5 pra 1 & KL Jay. O Golpe / Papo de Milhão [Música]. Boogie Naipe, 2015.

delira suas rotas e descarrega o pente com sua arte, o seu revide por ter terra e serenidade roubadas. Nesse sonho desperto, ela berra o grito de ira ainda suspenso, grito de raiva de não poder viver o devaneio que lhe é interdito pela violência simbólica e material presentes nas relações pessoais, de trabalho e de deslocamento de CEP, no corre diário que é ser uma artista contra hegemônica.

Num corte, brado catártico muscular, venoso, em profusão cromática, as pinceladas no trabalho ganham forma em gestos enfurecidos que se rasgam na diagonal como quem rompe o silêncio de um corpo cerceado. Entre sobreposições de ditos, não ditos, silenciamentos e omissões, vem à luz um trecho de segredo parcialmente revelado onde lê-se "*e eu nem voltei a falar, quando eu voltar a falar vcs vão ver o cão*" e também "*com tanta raiva que não dá pra sonhar*". A ameaça, é profecia e constatação num rio de cores que, ao mesmo tempo, cumpre e frustra a expectativa daqueles que tentam incutir nesse corpo a adjetivação essencialista de raivoso. danirampe escapa, ultrapassa os limites para partilhar, endereçar e devolver essa confusão.

Esse mesmo corpo, autorretrato, auto representação plural, é anunciado em seu quase descanso e dele jorra uma paradoxal sanha rubra, um filme em canvas que se avoluma a partir da pele e toma a tela. Compleição urucum, vermelho furor, vingança ancestral. Grito e sorriso em curso de rio que quebra, deságua, expande. E é nessa aparente incongruência dos binômios sonho-cólera, calma-raiva, que a arte de danirampe se torna movimento ante a paralisia colonial ininterrupta, para poder sonhar a raiva e enraivar o sonho, mas, sobretudo, numa potência de produção de vida.



[acima] danirampe, ***era pra ser cabeça de peixe***, mas virou fumaça - morada da raiva, acrílica, guache e carvão vegetal sobre lambe-lambe, 110 x 160 cm, 2025

[próxima página] danirampe, ***sonha muito***, acrílica, guache e carvão vegetal sobre lambe-lambe, 110 x 160 cm, 2025



Uma brincadeira séria

por Rafa Black



Leonardo Oscar, Magé, RJ, 1988. Vive e trabalha entre São Paulo e Rio de Janeiro.

Naquela Santo Aleixo afastada do glamour da zona sul o pequeno Leonardo observa cuidadosamente os passos, gestos e ofícios do pai. O vento que sopra entre as Cagarras paira nos acúmulos, entulhos e amontoados prontos da Baixada. Os ensinamentos silenciosos tão comuns ao homem negro mais velho desembocam em valor quando encontra os vilões e heróis da TV Manchete, personagens construtores de carrinhos de rolimã, arminhas de madeira, estilingues e brinquedos-gambiarras de toda sorte.

Modernismos e modismos aqui já não capturavam o andamento da obra, o que se estabelece nas peregrinações de Derrete - antes Leonardo, ainda Leonardo – é a infiltração entre os mundos, é o rompimento da norma, atravessamento de divisas, os achados e perdidos que as encruzilhadas têm para oferecer. Agora, o gesto libera todo ódio, toda Mágoa Estatal que nem o vento forte da garupa do mototáxi consegue tirar.

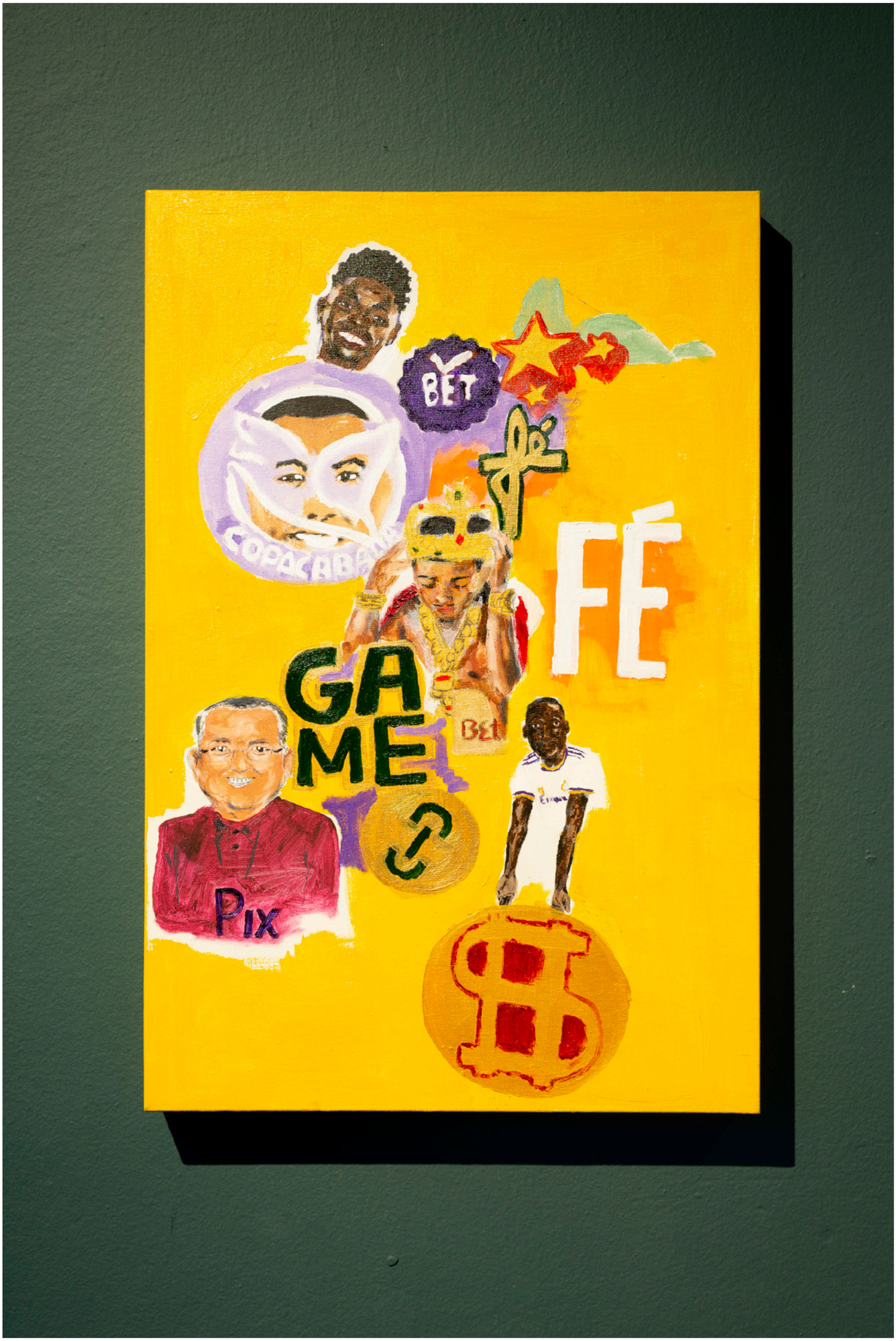
Se nas ruas o gesto, a não-verbalidade ou as poucas palavras já se pega a intenção, tudo isso é incorporado e repetido na linguagem artística, a eloquência do graffiti e do pixo grita nas paredes e vielas. A arte ganha livre acesso. Os sinais rivais permanecem nas fronteiras entre vida e arte, são reproduzidos, questionados, dessignificados e criptografados por giz, carvão e acrílica. Leonardo observa esses códigos consciente da limitação desse trajeto-trecho, Derrete se apropria desses códigos pavimentando um outro novo caminho, quase como um escudo inconsciente de si mesmo e dos outros.

Carioca territorialista na história da arte, o artista reage de forma impulsiva. Não há precariedade e nem inocência, tudo se apresenta a partir de tecnologias ancestrais dos mutirões de quebradas sendo sua materialidade pronta demais para compreensão dos duchampianos e muita treta pra Vinicius de Morais[1]. Podemos nos arriscar em questionar se os *ready-made*[2] carregam a universalidade debochada colonial em sua fundação mas que ao mesmo tempo é reapropriado pelo pequeno Leonardo e transformado em brincadeira séria por Derrete ao passo que materiais símbolos da exploração colonial europeia, como madeira, dão um contra-golpe anti-colonial.

Esse contra-golpe doloroso, duro de maçaranduba ou de pinus cheio de pregos espinhosos, invoca não só a rigidez mas a sensibilidade e flexibilidade de um corpo resiliente e vulnerável contra as injustiças e violências sociais e raciais.

[1] Racionais MC's – Da ponte pra cá, 2002.
[2] Marcel Duchamp introduziu o conceito do ready-made (em tradução direta, algo como "pronto") para classificar alguns de seus trabalhos, cuja proposta consistia na apropriação de objetos comuns, sem um valor estético específico, como obras de arte, deslocadas para o espaço expositivo. Essa experimentação ganhou destaque com a obra Fonte, de 1917.

[próxima página] Derrete, ***Fé***, acrílica sobre tela, 60 x 40 cm, 2025


BET
GA
ME
Pix

Diogo Nógue

por Denis Moreira



Diogo Nógue, Suzano, SP, 1988. Vive e trabalha em São Paulo.

Diogo Nógue transita entre palavras e imagens com a mesma naturalidade com que se desloca pela cidade. Nascido em Suzano (SP) e morador da zona leste paulistana, o artista encontra na arte um meio de reinvenção do mundo e de si mesmo. Suas pinturas e desenhos, muitos deles produzidos durante os longos percursos de trem, ônibus e metrô, são vestígios de uma caminhada sensível, marcada pela ancestralidade, pelo cotidiano e pela urgência de existir em um país ainda estruturado pela exclusão racial. Seu corpo é o ponto de partida, mas também território de disputa e de criação. Na série “Desconversando o Eu”, por exemplo, o corpo negro é suspenso no espaço pictórico como afirmação de vida, de subjetividade e de complexidade.

Nas obras de Diogo, os materiais escolhidos falam tanto quanto as imagens. Caneta nanquim, marcador vermelho, papéis de fácil transporte, tudo revela uma prática artística em trânsito, viva, comprometida com o tempo presente. A série de

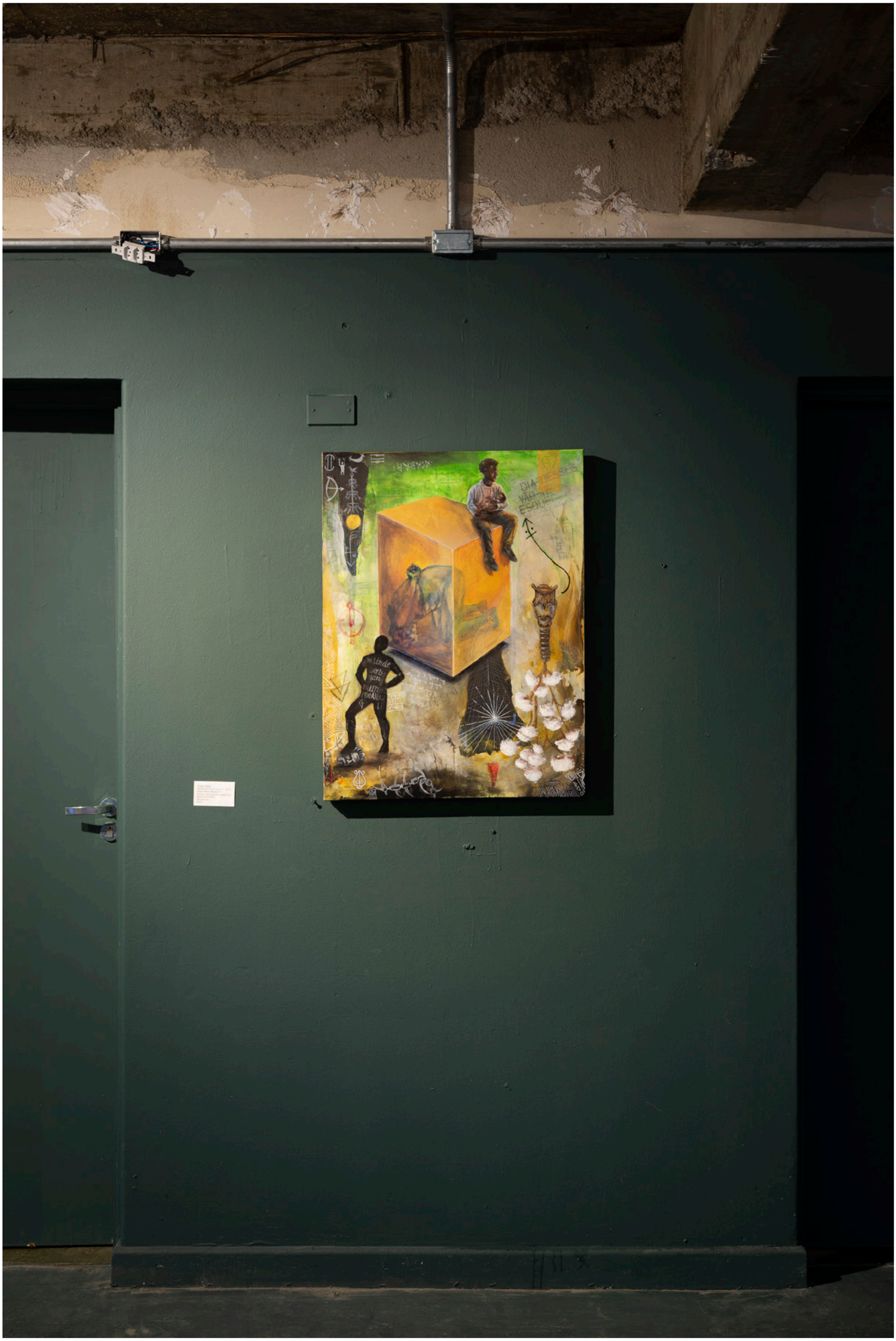
desenhos “Imagens vestígio” é resultado desse gesto contínuo de observar e transformar o mundo ao redor. Fragmentos de cidade, palavras soltas, figuras interrompidas ou sobrepostas: cada composição carrega o ritmo da mobilidade urbana, mas também a resistência de quem insiste em criar, mesmo diante das violências cotidianas. O vermelho surge como cor-símbolo, da dor, da força, da ancestralidade que pulsa e se manifesta nas entrelinhas.

Em seu percurso, gostaria de destacar obras como *IyejiAde*, *O vale*, da série “Quem Matou Basquiat?”, em que Diogo homenageia e reelabora o legado de artistas negros como Octávio Araújo e Sidney Amaral. A sobreposição de signos e a densidade das composições revelam uma busca estética marcada pelo encantamento e pela herança da diáspora africana. Com forte influência da filosofia Ubuntu, “*eu sou porque nós somos*”, Diogo constrói uma obra que não se fecha em si, mas que se abre como convite à escuta e ao reconhecimento. Sua produção é uma celebração da memória, da linguagem e da potência de imaginar outros futuros possíveis.

[acima e abaixo] Diogo Nógue, ***Se não hoje, quando? II***, búzios, sisal, cerâmica, terra, pipoca, latão e plástico pvc, 70 x 70 x 25 cm, 2024

[próxima página] Diogo Nógue, ***Dia desses vão te esquecer*** - Série Quem Matou Basquiat?, acrílica, marcadores, papel e giz pastel sobre tela 80 x 60 cm, 2025





The Roof is on Fire: Baile Visual, Tempo Espiralar e a Pintura de Douglas Paiva

por Ramo



Douglas Paiva, São Paulo, SP, 1997. Vive e trabalha em São Paulo.

Na instalação *Regentes da Rua*, Douglas Paiva não apenas materializa uma arquitetura periférica — ele ergue um altar para o ordinário sagrado da favela. O uso de tapumes, tijolos, tecidos e pintura sobre esses materiais desprezados é um gesto que reorganiza o tempo e o espaço. Ali não há linha reta. Não há cronologia progressiva. Há presença ancestral, há vibração rítmica, há espiritualidade que retorna, revisita, refaz. O nome disso, segundo Leda Maria Martins, é **tempo espiralar**.

Leda nos ensina que as manifestações da diáspora negra — como a performance, a oralitura, o corpo-memória — não se organizam em tempo cartesiano. Não seguem o antes e o depois. Elas giram, retornam, acumulam, dançam em espirais. Assim também faz Doug ou Douglas Fresh, como gosto de chamá-lo. E assim se vê na cena arrebatadora do **baile de blues** em *Pecadores* (2025), de Ryan Coogler.

Nesse momento do filme, os sons do blues, do gospel, do hip hop e dos tambores e Koras de Jelis[1] do Sahel se entrelaçam enquanto o galpão da “Juke Joint” se inflama ao ver a telhado, paredes e vigas pegarem fogo, metaforiza palavra de ordem dos rolezinhos pretos norte-americanos a frase “The roof is on fire"[2] que horas, demonstra a doce e inflamável energia de uma boa festa negra, hora surge como palavra de ordem para celebrar a queima prazerosa da estátua de Borba Gato[3], o prédio comprado a vista pelos irmãos Smoke e Stack e a maldita mansão Nottoway Plantation[4] destruída, graças a Jah, recentemente.

[1] Jelis ou griot é um contador de histórias, poeta, músico, historiador e guardião da tradição oral em diversas culturas da África Ocidental. Os griots (também chamados de jeli ou djeli em algumas regiões) desempenham um papel fundamental na preservação e transmissão dos saberes, genealogias, mitos, leis, canções e feitos históricos das comunidades às quais pertencem.

Tradicionalmente, a função de griot é hereditária, passada de geração em geração dentro de famílias específicas, que são responsáveis por manter viva a memória coletiva do povo. Eles utilizam a palavra falada, o canto, instrumentos musicais como o kora (uma espécie de harpa africana), o balafon e o tambor, e também a dança, para comunicar e perpetuar conhecimentos.

Além de historiadores e artistas, os griots atuam como conselheiros, mediadores sociais e guardiões espirituais. O papel deles é essencial especialmente em sociedades de tradição oral, onde a escrita não era, ou não é, o principal meio de registro cultural.

Hoje, o conceito de griot também é usado de maneira mais ampla, fora do contexto africano, para designar artistas, intelectuais e mestres da oralidade que preservam e transmitem saberes ancestrais, especialmente nas diásporas africanas, como nas Américas e no Caribe.

[2] The roof is on fire” - A frase ficou famosa com a música "The Roof Is on Fire" do grupo Rock Master Scott & the Dynamic Three (1984).

O refrão diz:
"The roof, the roof, the roof is on fire
We don't need no water, let the motherf*er burn!"

[3] Borba Gato simboliza a expansão violenta do sistema escravista no Brasil. Como bandeirante, capturou e escravizou indígenas, Africanos e afro brasileiros, impulsionou a mineração de ouro e consolidou o tráfico de africanos escravizados, alimentando um regime brutal de exploração.

Para povos indígenas e movimentos indigenistas, ele é lembrado como um agente de invasão, extermínio e destruição de culturas originárias. Com o avanço dos movimentos antirracistas e decoloniais, sua figura passou a ser amplamente contestada, tendo como marco o incêndio de sua estátua em São Paulo, em 2021, pelo coletivo Revolução Periférica que denunciaram sua ligação com a violência colonial.

Infelizmente seus ancestrais ainda permeiam o território de Piratininga concentrando patrimônio, poder às custas de vidas alheias e morte.

Acessado 20/05/2025 às 21:17. https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/estatua-de-borba-gato-e-incendiada-em-sao-paulo/

[4] Nottoway Plantation - O incêndio que consumiu a Nottoway Plantation House na quinta-feira (16/05/2025) devastou o prédio às margens do rio Mississippi, entre Baton Rouge e Nova Orleans.

Acessado 20/05/2025 às 21:14.
https://www.theguardian.com/us-news/2025/may/16/fire-louisiana-nottoway-plantation-house

Esta Revoada é o apocalipse e é o nascimento. É fogo e é batismo no espírito santo. É como se o tempo espiralar, descrito por Leda, deixasse de ser apenas um conceito e se tornasse **visível**, corpos dançam dentro de um matadouro da Klan, comprado e defendido a vista, em chamas, evocando memórias, sonhos e fúrias de gerações.

Douglas Paiva realiza algo semelhante em sua obra — mas o faz com tinta, tapume, correria e gesto pictórico. Seu conceito de **Baile Visual** pode ser lido como esse campo visual-sonoro onde o corpo preto periférico é centro, rito e ritmo. As cenas de *Pecadores* ajudam a entender esse conceito: o baile de blues não é festa — é portal. O Baile Visual também. É espaço de ativação sensível onde a memória dos que vieram antes pulsa nos detalhes: no brilho do tecido, no peso da moldura, no nome da obra.

Na tela *Entre o baile e o jogo da vida: equilibrado, porém desequilibrado*, Doug parece pintar exatamente esse entrelugar de Sammy, personagem de Miles Cattons: o corpo dividido entre o chamado da ancestralidade e a norma da espiririualidade do pai. A estética do baile, seja de blues ou de funk, é conflito, é redenção e é fé. Não é à toa que Doug pinta corpos sonhando — como em *Sonha Nego* — e corpos em irmandade — como em *Irmandade dos Vilão*. Essas imagens são como os riffs da guitarra de Delta Slim: ecoam tempos imemoriais.

A relação com **Heitor dos Prazeres** se torna ainda mais rica nesse contexto. Ambos pintam uma festa que é política, uma dança que é gesto de liberdade. Ambos recusam o lugar da arte como neutralidade. E ambos inscrevem o samba (no caso de Heitor) e o baile funk (no caso de Doug) como campo simbólico de reorganização do mundo. E ambos o

fazem enquanto respondem a contextos de perseguição e ginga. Se Heitor viveu sob a sombra da **Lei da Vadiagem**, que criminalizava o samba e o corpo negro na rua, Doug produz após décadas de guerra ao funk, criminalização do pancadão, chacinas em bailes.

Por isso, o **tempo espiralar** não é só forma. É ética. É estratégia. É estética negra em estado de liturgia. O que se vê no trabalho de Doug, assim como no filme de Coogler, é que a espiritualidade negra não cabe nas caixinhas religiosas ocidentais, que por si só são unidimensionais. Ela está no movimento, na memória, no gesto, no som, no silêncio e no calor da multidão dançante.

Assim, o Baile Visual é menos uma definição e mais uma vibração. É um modo de ver, pintar, lembrar e invocar. É quando o tempo não passa, **passa por entre**. É quando a pintura vira reza e o tapume, é tambor.

Entoamos a cada dia o mantra de nossas Revoadas.

"**The roof, the roof, the roof is on fire**
We don't need no water, let the motherfucker burn!"



[página anterior] Douglas Paiva, ***Sem Título***, acrílica, têxtil, miçangas de pérola, sobre chapa resinada e compensado Paricá, 97 x 58 cm e 200 x 160 cm, 2025

[detalhes abaixo]





A câmera que Ri-ma

por Guto Oca



Emilly Reis, São Paulo, SP, 2003. Vive e trabalha em São Paulo.

Em meio à mata urbana e periférica, as mãos afro-brasileiras sustentam a câmera que captura sonhos, mas além da percepção sobre o seu cotidiano, Emilly Reis direciona sua retina para os detalhes que são percebidos pela junção coração-mente, favorecendo sequências de imagens que não formulam uma sequência lógica tradicional, mas um fluxo que desdobra em esquinas, vielas, lajes e corpos negros em movimento, o corpo que (a)sombra olhares hegemônicos e centralizados de uma elite que vitriniza o racismo.

Estamos diante, manos e minas, de uma presença disposta no fortalecimento de nossas memórias marginalizadas, somando com o que há de mais urgente na manutenção de nossas identidades. Assim, Emilly acompanha lado a lado as batalhas de rima da Z/N periférica, não somente às documentando, mas participando de forma direta com sua constante presença. Roubando a cena, sendo livre por vielas enxuzadas, seu olhar é encruzilhada para a nossa negritude, cenografia que compõe uma dramaturgia favelada, velada pela sua consciência urgente, firme e necessária.

Sobre a cabeça preta, búzio ilumina o asfalto, na laje ou no quintal, o ori representa o ato.

Representa o corpo preto no chão de terra, na sua quebrada.

A estética que perifera, na rima não espera o momento exato.

Retina que captura, mas não falha. No proceder, na sua raça, o sustento necessário.

A câmera que ri-ma.

[próxima página] Emilly Reis, ***E YE BA LÒ ÓDÓ***, crochê com búzios, fios de conta e impressão fotográfica, 70 x 90 cm, 2024



Lado A: Magnum Ars. / Lado B: Construção, muita treta pra...

por Ramo & Diego Crux



FEUP, Osasco, SP, 1992. Vive e trabalha em São Paulo.

Lado A: Magnum Ars.

A obra e o percurso de FEUP encarnam uma radicalidade estética que remonta às práticas de resistência negra no Brasil. Como as fundições coloniais — espaços de invenção insurgência forjados no interior da estrutura opressiva da escravidão — sua prática com solda, madeira e tinta transforma materiais urbanos em territórios de existência negra.

FEUP desafia a ideia de neutralidade da técnica ao dominar ofícios da marcenaria e da serralheria, historicamente atribuídos a corpos pretos e indígenas, e convertê-los em arte, linguagem e enfrentamento. Não apenas ocupa esses ofícios, mas os reinscreve a partir de um corpo negro criador, afirmando um saber manual, ancestral e urbano.

Descendente desses ferreiros que forjaram ferramentas, armas e casas, FEUP agora forja visualidades e escritas que

resistem. Seu trabalho é um corte na narrativa da arte Brancobrasileira, que separa técnica de criação, ofício de conceito, rua de museu.

Homem negro, ao reivindicar o graffiti “vandal”, inscreve seu nome em metal, madeira e concreto por meio desse ato insubordinado. Sua assinatura não busca reconhecimento institucional, mas confronta diretamente o espaço urbano — a “paisagem colonizada” da cidade, como Fanon a chamaria.

Lado B: Construção, muita treta pra…

Conhecido íntimo da rua, o artista busca, a partir de outra paisagem, uma outra radicalização em sua pesquisa e produção. FEUP tem como motivo, inspiração, insumo e material, a arquitetura vernacular de quebrada. Essa, bem diferente daquela que se propõe demasiada limpa, hermética e austera nos bairros nobres da cidade.

Trampando como montador de obras de arte antes de dedicar-se a sua oficina, acessou alguns meandros e bastidores das galerias, do colecionismo, das instituições e, de uma maneira invisível (invisibilizada?), pôde ser ele mesmo a "rua" pulando esses muros. Munido de saberes técnicos, empíricos e sensíveis, FEUP, literalmente, constroi paredes que fincam tensões entre rua e muro, fora e dentro, bastidor e exposição, público e privado. Suas paredes saltam as paredes e dissolvem as linhas que limitam o suporte de exibição e o trabalho no esgarçado patamar das "*quatro paredes flácidas*"[1] do cubo branco.

[1] BUARQUE, Chico. Construção. [Música]. Philips, 1971.

Em sua oficina-ateliê-garagem, de cara pra rua, FEUP no seu fazer só, desempenha seus ofícios e poéticas "para viver e não sobreviver só”[2]. E, como num mutirão, sua prática solitária não se encerra enclausurada, convida seus amigos e parceiros para discutir trabalhos, estabelecer trocas artísticas mútuas, criar ou até mesmo só para tomar um café e ouvir um rap nacional.

Nesse câmbio individual-coletivo, estabelece seus alicerces, fundações hip hop, e edifica estruturas partilhando mãos e conhecimentos, que se apresentam em trabalhos seus, de outros artistas e até nesse texto que é de FEUP, Ramo, Crux, Vilanismo. Da rua.

[2] KAMAU. Só. [Música]. Plano Áudio, 2008.



[acima] FEUP, ***habitual***, colher de pedreiro e copo americano, 2025
[acima] FEUP, ***conceito básico***, tijolos, vergalhão e concreto, 150 x 77 cm, 2025

[acima] FEUP, ***Suburbano***, instalação de tijolos, 2025

[abaixo: detalhe] FEUP, ***habitual***, colher de pedreiro e copo americano, 2025 / FEUP, ***Suburbano***, instalação de tijolos, 2025





Helcio Barros —
Super Alephontes

por Renan Teles

Helcio Barros é artista visual e escritor, nascido em 1956 no Rio de Janeiro, vive em São Paulo. Possui formação em Cinema pela UFF e passagens pela Escola de Belas Artes de Stuttgart. Transita com fluência entre pintura, desenho e literatura, com uma obra marcada por um imaginário entre o real e o fantástico. Sua prática é profundamente influenciada por sua formação cinematográfica e por uma visão crítica do Brasil contemporâneo, com forte interesse por atmosferas, narrativas e pela complexidade social. Participa de exposições coletivas e individuais desde 1983.

Também sou vilão, Helcio Barros nos disse uma vez. Dessa forma que nos intimou a conhecer seu ateliê. E quando veio apresentar seu trabalho para o público — durante as leituras de portfólio que hospedamos em nosso ateliê Co.Vil Tebas, antes da abertura da exposição Nas Horas Vagas — ele fez questão de começar apresentando suas charges políticas que publicou em jornais durante a ditadura militar. Além do humor corajoso, uma das charges publicadas nos chamou muito a atenção: num suposto “retrato de família brasileira” com dezenas de personagens de uma classe média brasileira nota-se nitidamente, ao fundo, a figura do vilão. Não apenas um homem negro, mas um homem negro vestindo-se de forma completamente destoante à essa “família de certos valores e status social”. Não é apenas o outro, mas o que não devia existir nesse “retrato de Brasil”.



Helcio Barros, Rio de Janeiro, RJ, 1956. O artista em seu ateliê na Barra Funda, 2025. (foto: Renan Teles)

Conhecemos esse mestre há uns dois anos atrás. E hoje, no momento em que estou escrevendo, estou repleto de emoções contrastantes, pois estou acessando uma série de fotografias que ele fez no Haiti na década de noventa. Estou sonhando em vê-las impressas com o devido cuidado. Mas ao mesmo tempo, a situação retratada de forma belíssima é um grande pesadelo sem fim, pois sabemos agora em 2025 que não está melhor. Recentemente apresentamos seu trabalho para o professor e curador americano Tukufu Zuberi, e ficamos refletindo sobre como o Haiti foi tomado de exemplo para que os negros não ousassem novamente; em nenhum outro lugar, e em nenhuma outra época. E por coincidência nesta semana terminei de ler O olho mais azul, de Toni Morrison — ambientado nos EUA dos anos 1940 expõe a crueldade dos efeitos do racismo e consequente desestruturação das famílias negras. É difícil não traçar relações diretas à essas fotografias. Nossa luta enquanto povo preto é global.



Fotografia de Hélcio Barros - série “Haiti” - anos 90

Para a exposição trouxemos seus Super Alephontes. Uma série de desenhos expandidos cujas bordas recortadas sugerem volumes em suspensão, remetendo a algum tipo de objeto ou figuração. São trabalhos abstratos que conversam diretamente com a pintura, como se a imagem transbordasse de sua própria estrutura. São trabalhos feitos em papel e cartão, sem fundo e sem formato predefinido. Eles têm como inspiração o conto “O Aleph” de Jorge Luis Borges, o que acrescenta uma camada conceitual muito rica: como no conto, cada “Super Alephonte” seria um ponto de condensação do infinito, onde todas as imagens e tempos colapsam na superfície.

Fico fascinado com as soluções que encontra em seus trabalhos, e feliz em notar como conversam diretamente com artistas muito mais jovens — como, por exemplo, Lucas Almeida e Bruno Alves: artistas paulistanos que também utilizam papel, papelão e lápis de cor em suas pinturas.

O que mostra que esse mestre quase septuagenário é completamente atento às nossas questões atuais, inclusive materialmente. E em todas as visitas que fizemos ou recebemos desse mestre vivo, apesar de por algum motivo ainda não estar sendo celebrado como deveria pelos grandes museus do mundo, fico feliz em notar que nele não há um pingo de humildade. Como deve ser.

[acima e abaixo] Helcio Barros, ***Super 11***, 44 x 66 cm; ***Super 33***, 82 x 52 cm; ***Super 9***, 82 x 47 cm; acrílica e bastão de aquarela sobre papel, 2024

[próxima página] Helcio Barros, ***Super 37***, 87 x 50 cm, acrílica e bastão de aquarela sobre papel, 2025



Entrelugar entre memória

por Carinhoso



Lyv, Gama, DF, 2000. Vive e trabalha em São Paulo.

A arte de Lyv emerge do entrelugar entre memória, território e insurgência. Sua prática visual se constrói como epistemologia encarnada: a experiência negra periférica é aqui não apenas representada, mas reelaborada como linguagem e potência. Em suas obras, a artista constrói um repertório visual cheios de densidade, complexidade e presença, recusando a lógica estabelecida da imagem-espetáculo.

Seu gesto pictórico se insere numa tradição crítica que pensa a arte como território de fala e reexistência.

Como propõe bell hooks, opera a partir de um “olhar contestador”, desmantelando a objetificação histórica dos corpos negros e reinscrevendo onde antes havia apagamento[1]. Sua prática visual, marcada pelo retrato e pela presença corporal, desloca o eixo da representação para o da restituição.

[1] HOOKS, bell. *Art on My Mind: Visual Politics* [Livro]. New York: The New Press, 1995.

Mais do que estetizar a margem, sua arte centraliza. Sua pintura trabalha em camadas: o cotidiano e o afeto, e a invenção simbólica. O uso da paleta cromática e das composições visuais denuncia o sistema, mas também propõe mundos possíveis. Como afirma Rosana Paulino, a imagem pode ser usada para “tecer memória”, funcionando como ferramenta de contranarrativa e arquivo simbólico[2].

O trânsito entre o analógico e o digital não é apenas formal e deve ser compreendido à luz daquilo que Lélia Gonzalez chama de “amefricanidade” — um modo de pensar e fazer a partir de epistemologias negras e femininas[3]. Nesse sentido, o ciberespaço se torna novo quilombo: espaço de invenção, circulação e cura coletiva.

Ao reinscrever o corpo negro na história da arte com autonomia estética e política, Lyv se aproxima de práticas contemporâneas como as de Rosana Paulino, Zanele Muholi ou Kerry James Marshall, artistas que também tensionam o retrato como campo de disputa. Há, em todos esses nomes, uma recusa a aceitar os limites impostos pelo cânone ocidental e uma reivindicação de pertencimento à história da imagem.

No Brasil que insiste em apagar seus próprios espelhos, a arte de Lyv propõe refletir, não como ilusão, mas como revelação. E nos lembra, como diz Conceição Evaristo, que a palavra, mesmo em silêncio, é capaz de resistir: “se arma”[4]. A pintura, nesse contexto, não é fim, mas meio: meio de ver, lembrar, existir.

[2] PAULINO, Rosana. *Tecendo Memória* [Catálogo]. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2018.
[3] GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano* [Livro]. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
[4] EVARISTO, Conceição. *Poemas da Recordação e Outros Movimentos* [Livro]. Rio de Janeiro: Pallas, 2022.

[próxima página] Lyv, ***Trajeto***, acrílica sobre tela, 150 x 90 cm, 2025



O TAO do Ale

por Ramo



O tal do Ale, São Paulo, SP, 1999. Vive e trabalha em São Paulo.

No cerne da pesquisa de O tal do Alê pulsa a encruza entre, materialidade, rua, música de quebrada, skate, arte contemporânea e um pensamento arguto nas relações entre tridimensionalidade e bidimensionalidade como ferramenta de discussão em sua poética.

Assim como Inhotep[1], que segue tradições imemoriais das escolas de cuxita de construção, que desembocam na base fundamental do que compreendemos como “monumento”,

[1] Imhotep (ou Inhotep) foi uma das figuras mais notáveis do Antigo Egito, vivendo por volta de 2650 a.C., durante a Terceira Dinastia. Ele é lembrado principalmente por três razões:

arquiteto da famosa Pirâmide de Djoser (em Saqqara), considerada a primeira pirâmide egípcia e um dos primeiros grandes monumentos construídos em pedra no mundo.

Imhotep também é considerado um dos primeiros médicos da história foi cultuado como deus da medicina e da cura. Ele é associado ao uso de ervas e à prática médica racional, e seu nome aparece em textos médicos egípcios posteriores.

Ele era também um sacerdote, escriba, astrônomo e conselheiro do faraó Djoser. Sua sabedoria foi tão reconhecida que, com o tempo, foi deificado, Imhotep foi um gênio multifacetado: arquiteto, médico, sacerdote e sábio, e mais tarde venerado como um deus da cura e do conhecimento.

“Arquitetura” e “Escultura” é desta confraria que O tal do Alê recorre, mesmo em meio da experiência Ladina, no entre colonizações.

Nesse encontro íntimo com o pensamento taoísta de Lao-Tsé. Sua leitura sistemática do ***Tao Te Ching*** funde-se a um olhar sensível sobre as dualidades que atravessam o corpo negro na metrópole, configurando uma matriz conceitual que orienta toda a sua prática artística. Em cada intervenção, o princípio de que "o não-ser emerge do ser" opera como lente interpretativa: o equilíbrio, longe de ser um estado estático, revela-se no fluir constante entre opostos — força e vulnerabilidade, denúncia e celebração, a dor e o riso.

Ato I — Fluxos, terra e imigração

A materialidade em *Brasil Preto* (2022) encarna a premissa taoísta de revogação e retorno. Ao misturar têmpera de ovo, açafrão e terra da antiga Hospedaria de Imigrantes do Brás, Alê constrói um degradê que vai do amarelo vívido ao marrom mais denso, expondo a geografia racial do Brasil e denunciando o ideal de branqueamento. Cada camada de pigmento natural é lembrança ancestral — a matéria orgânica fornece tonalidades que ecoam práticas artísticas indígenas e africanas, conferindo ao corpo negro retomado agência estética e política.

A escolha de suportes precários — papelão, gaze, micropore e verniz — atua como estratégia de resistência à hierarquia material que, historicamente, marginaliza corpos não brancos. Ao invés do mármore ou do bronze, Alê encontra nesses insumos de baixo custo a capacidade de produzir superfícies carregadas de memória: o papelão, poroso e instável, recolhe fissuras que se abrem como cicatrizes, enquanto a gaze e o micropore sugerem bandagens de cura e cuidado coletivo.

Ato II — Marrom molhado e as camadas do tempo

Em *Cor de papelão molhado* (2024), Alê encontra nas nuances terrosas uma afirmação política. O diálogo com os Irmãos Timóteo se insinua na escolha consciente dos marrons — sépia, ferrugem, caramelo profundo — tratados com verniz para gerar reflexos contidos, como se cada camada de brilho revelasse outra camada de história. Essa cor, longe de ser neutra, é uma das presenças mais urgentes na poética do artista: o marrom aqui não disfarça, ele afirma.

Essa paleta opera como mapa do corpo negro urbano, um corpo que brilha apesar da tentativa constante de apagamento. Em São Paulo, cidade onde Alê nasce e bebe para sua produção, o marrom molhado carrega a sujeira e a dignidade dos fluxos da rua, dos becos, das caixas abandonadas. É cor de resistência e de volume — um dos muitos signos em que o Yin e o Yang se encontram.

Ato III — Escultura como gesto de base

A tridimensionalidade em *Histórias em caixas* (2023) retoma a tradição escultórica de Emanuel Araújo, mas desfaz o mito da nobreza dos materiais. Aqui, o que é descartável torna-se sagrado. Alê molda caixas de papelão, cura fissuras com gaze e micropore, aplica verniz, transforma o ordinário em objeto de memória. Cada caixa é uma oferenda, um arquivo tático de ancestralidade. A escultura se solta do pedestal, circula por onde quiser, responde ao tempo com leveza e flexibilidade.

Essa prática refuta frontalmente o controle sistêmico que encarece e inviabiliza a escultura negra no Brasil. Alê escapa dessa lógica: cria peças que podem ser montadas e transportadas por um único corpo — o seu. Isso é política.

Isso é estratégia de permanência.

Ato IV — Barroco periférico e sombras que dizem mais

Em *Abordagem Padrão* (2023), cenas de violência policial são desenhadas com giz pastel oleoso, formando composições onde o claro e o escuro se enfrentam num jogo de volumes e silêncios. Há ali o chiaroscuro barroco, mas há também o excesso cotidiano da brutalidade urbana. Rubens Valentim se insinua nessa cena não apenas pelas formas, mas pelo gesto sincrético: o corpo negro martirizado reaparece como símbolo, como ex-voto. O sacrifício vira linguagem.

O barroco aqui não é estilo — é ferramenta. Alê a aciona como quem aprende com a sombra, sem perder a luz. E se há espiritualidade nessas obras, ela está no modo como o artista resgata o sagrado em espaços profanos, como o asfalto, a esquina, o camburão. Tudo aqui é rito, tudo aqui é reverso.

Ato V — Signos que se desmancham no ar

Na série *Olha o Kit!* (2024), Alê produz tênis e bonés sem marca, sem logo, em papelão e cola quente. Formas básicas, quase totêmicas, que recusam o fetiche da marca e escancaram o valor do gesto. Há aqui um princípio taoísta forte: *wu wei* — agir sem forçar. A potência não está em completar a imagem, mas em oferecer o vazio para que o olhar complete o sentido.

Esse vazio é onde o símbolo se regenera. O boné sem estampa, o tênis sem nome, viram outros — viram todos. E é

[2] Francisco José das Chagas, mais conhecido como Chaguinhas, foi um cabo negro do Primeiro Batalhão de Santos no período do Império português. Chaguinhas foi enforcado no ano de 1821, após participar de uma revolta que reivindicava soldos atrasados (remuneração militar) e igualdade de valores no pagamento para os militares brasileiros e portugueses.

nesse processo que Alê transforma o consumo em crítica, o objeto em metáfora e o cotidiano em alegoria viva.

Ato VI — Chaguinhas, Liberdade e o devir do riso

O bairro da Liberdade é território vivo na trajetória de Alê. É ali que pulsa sua prática — entre os resquícios do Japonismo paulistano, especialmente Yamato, que atropelam as diversidades asiáticas que recolonizaram este Kilombo no centro, com os mercados noturnos, as lojas de cosplay e a memória de Chaguinhas[2], o mártir negro enforcado 3 vezes, e 3 vezes a corda rompe, levando a santificação/padroeirafem em 1833. É com esse passado de insubordinação e revide em que o artista dialoga, mesmo quando fala de tênis ou pigmento ecoa essa tradição.

Se a Liberdade hoje parece vitrine oriental, há nela camadas fundas de história negra. Alê devolve isso à superfície: sua arte é também reencantamento da cidade. Chaguinhas, símbolo da resistência negra, reaparece na resistência da própria escultura, nos materiais que se recusam a desaparecer, nos gestos que insistem em permanecer.

É também nesse bairro que Alê observa os fluxos urbanos como coreografias — e encontra no Yin e Yang uma chave

Nesse quartel, teve origem a Revolta nativista, onde os amotinados reivindicavam salários com atrasos de 5 anos, aumento do soldo e igualdade no tratamento de soldados brasileiros e portugueses. A sentença do Chaguinhas e José Joaquim Cotindiba, foi a pena de morte pela forca.[1] Chefiada por Chaguinhas e outros seis soldados, os amotinados atacaram uma embarcação de bandeira portuguesa, fato que causou a prisão de seus líderes, Chaguinhas, Cotindiba,[2] Sargento José Corrêa, o furriel Joaquim Roiz, os soldados José Maria Ramos e José Joaquim Lontra e o cabo Floriano Peres.

O povo, que a tudo assistia, gritou: "Liberdade", termo esse que deu origem ao atual nome do local.

O governo, consultado, foi intolerante, e novamente foi armado o laço e dependurado para lançamento. E assim se fez. Mas eis que a corda arrebentou de novo. E o povo gritou: “Milagre!”. De qualquer forma, Chaguinhas, pela terceira vez foi enforcado, mas ainda mostrando sinais vitais, foi assassinado a pauladas, terminando a pena.[3]

filosófica para pensar a tensão da cultura marginal paulistana: o "Chora Agora e Ri Depois". Não é uma oposição, mas um motor. Uma fórmula em que o choro é ritmo e o riso, estratégia de organização do ódio em sua forma mais pura para se prosperar coletivamente. Uma sobrevivência atravessada por estratégia, ferida e festa.

Epílogo — Devir como estética preta

Ao amalgamar a pesquisa sobre o Tao de Lao-Tsé, as referências cromáticas dos Irmãos Timóteo, a tridimensionalidade curativa de Emanuel Araújo, o barroco sincrético de Rubens Valentim e a memória submersa da Liberdade, *O Tal do Alê* constrói uma poética que transcende dicotomias estanques. Seu uso do precário — do papelão ao pigmento natural — reforça uma mensagem radical: a arte negra, mesmo em condições de marginalização, pulsa na fluidez do fluxo contínuo, convertendo dor em potência, vulnerabilidade em brilho, caos em equilíbrio.

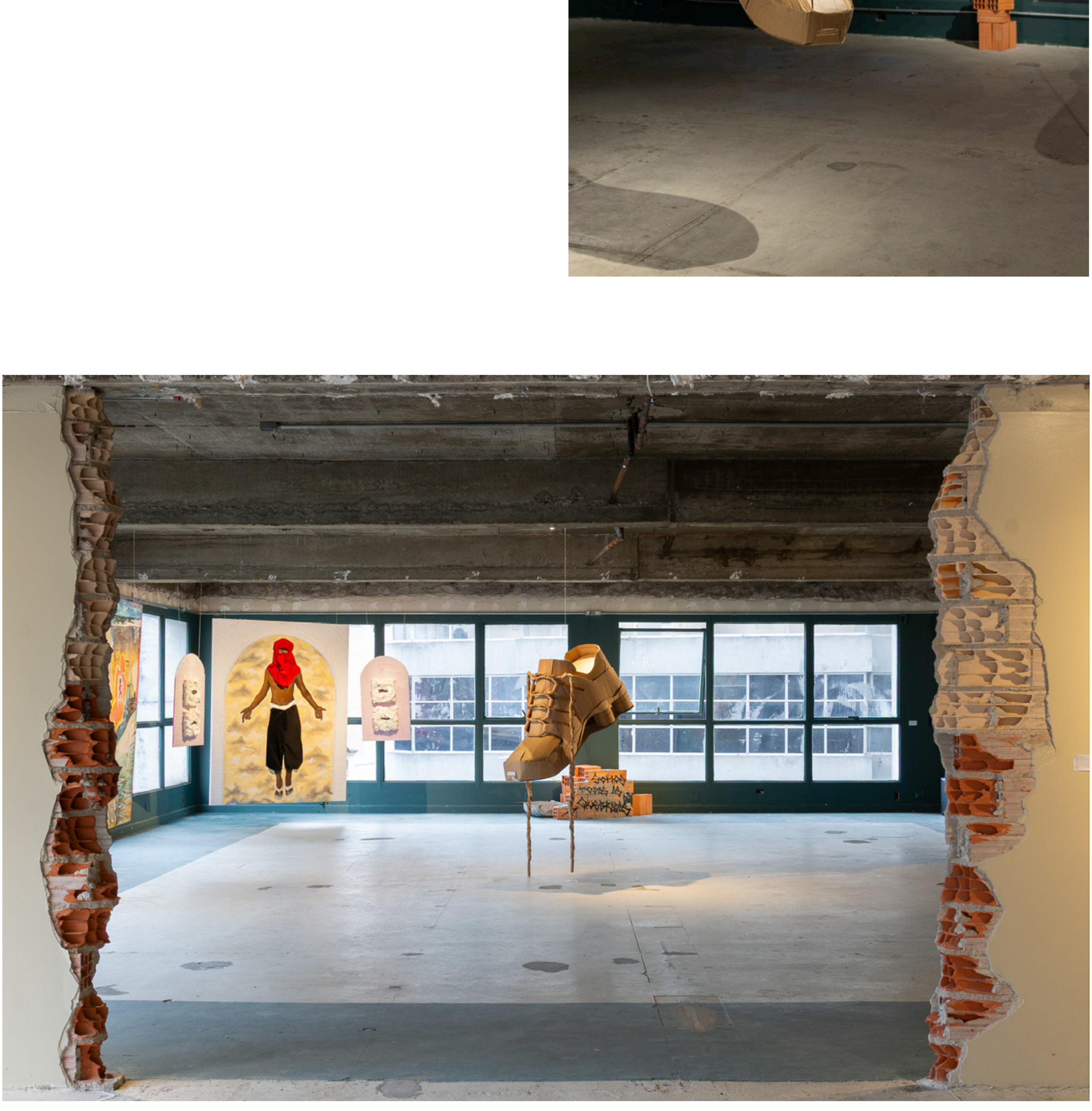
Na dobra entre Yin e Yang, na encruzilhada entre o ex-voto urbano, a escultura periférica e o boné de papelão, Alê revela o mistério do devir como ato político e estético. Sua obra não é sobre o que está pronto, mas sobre o que se move. E nesse movimento, reencanta o mundo — mesmo que com fita crepe e verniz.



O Tal do Ale, ***Quatro mola NZ***, papelão, papel pardo, velcro e cola quente, 68 x 128 x 59 cm, 2000 e hoje







Realização:

Vilanismo

Patrocínio:

São Paulo capital da cultura

NON DVCOR DVCO

CIDADE DE SÃO PAULO
CULTURA E ECONOMIA CRIATIVA

VAI
Valorização de Iniciativas Culturais

Apoio:

somauma