

MUSEU DE ARTE DO RIO

Maxwell Alexandre

PARDO É PAPEL

MUSEU DE ARTE DO RIO

Maxwell Alexandre

PARDO É PAPEL



O Ministério da Cidadania, a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e a Secretaria Municipal de Cultura apresentam

Maxwell Alexandre
PARDO É PAPEL

MANTENEDOR

PATROCÍNIO MASTER

PATROCÍNIO

APOIO FINANCEIRO

PATROCÍNIO MASTER DA EXPOSIÇÃO

PRODUÇÃO DA EXPOSIÇÃO

APOIO DA EXPOSIÇÃO

APOIO

GESTÃO

CONCEPÇÃO E REALIZAÇÃO

REALIZAÇÃO

Maxwell Alexandre - Pardo é Papel
Organizador [Organizer]: Instituto Inclusartiz
Novembro de 2019 — Maio de 2020
November 2019 — May 2020



O Museu de Arte do Rio – MAR se coloca mais uma vez como local de fortalecimento de herança e de transformação ao receber a exposição *Pardo é Papel*, do artista Maxwell Alexandre. O pintor concede ao público uma oportunidade ímpar de reflexão por meio de imagens cotidianas de corpos negros sobre o papel pardo.

O morador da Rocinha traz suas múltiplas visões para a realidade dos visitantes. É bonito ver uma questão tão contemporânea como o empoderamento negro sendo retratada por um cidadão carioca no MAR, que mais uma vez mostra que firmou seu compromisso de manter um diálogo com a cidade e, desta forma, enaltecer as heranças daquele povo que chegou escravizado ali no porto.

É com esta exposição e tantas outras realizadas nos últimos seis anos que o MAR reafirma seu importante papel como espaço cultural da cidade.

Adolpho Konder
Secretário Municipal de Cultura



Ao longo de sua jornada, o Grupo PetraGold sempre acreditou na cultura como forma de inserção e ascensão social. A partir dessa premissa, a empresa reforça seu compromisso com o apoio à arte ao viabilizar a exposição *Pardo é Papel*, de Maxwell Alexandre.

Em seu trabalho, Maxwell constrói uma reflexão sobre o significado pejorativo atribuído ao termo “pardo”. Pardo, aqui, ganha um novo lugar, abrigando as cores e a expressividade de um artista que, nascido na Rocinha, utiliza a arte como instrumento potente na desconstrução de preceitos e padrões estéticos.

Ao retratar a autenticidade de corpos negros em suas formas genuínas, Maxwell enaltece a autoestima e a natureza de quem é sempre visto na sombra, no papel de coadjuvante.

Em *Pardo é Papel*, somos convidados a acompanhar o olhar sensível do artista para o ambiente que nos cerca em um encontro criativo entre plasticidade, sedução estética e ato político-social.

É gratificante para nós, do Grupo PetraGold, poder investir em projetos como este, e contribuir na formação de uma consciência crítica e plural construída pela arte.

Eduardo Braule-Wanderley
CEO Grupo PetraGold







Maxwell Alexandre em seu ateliê no Complexo Esportivo da Rocinha, em 2018.

[Maxwell Alexandre in his studio at Rocinha Sports Complex in 2018].

Através das composições construídas como a arquitetura da Rocinha, Maxwell Alexandre desenha um retrato fascinante de seus habitantes e fala de questões contemporâneas e sociais no espírito dos ciclos épicos da pintura histórica. Ele transpõe as tensões e dificuldades de seu ambiente enquanto constrói uma nova iconografia de orgulho legítimo e sobrepõe sua vida cotidiana, como o motivo emblemático de uma piscina de plástico, com obras de arte do Renascimento italiano.

Músicos, artistas, heroínas políticas, mas também brinquedos como os Power Rangers pretos atuam como modelos reapropriados que possibilitam uma mudança de paradigma e motivam uma construção social que deve agora permitir uma identificação positiva incorporada em valores de realização, união, orgulho e sucesso.

Pardo é Papel testa a capacidade da arte de realizar um projeto político e social, e o artista aqui entrega um ensinamento precioso e válido muito além do Brasil, porque questiona o pacto social em que se baseia qualquer contrato democrático e do qual a igualdade e a dignidade seriam os principais garantidores.

Matthieu Lelièvre
Conselheiro artístico do macLYON
e curador independente

O Instituto Inclusartiz se empenha em trazer para a nossa cultura um diálogo entre variados segmentos da sociedade e os artistas, em especial os jovens, fomentando suas carreiras e apoiando-os estrategicamente no âmbito internacional.

Tenho enorme prazer e orgulho em apresentar este jovem talento, o artista carioca Maxwell Alexandre, com a sua exposição *Pardo é Papel* no Museu de Arte do Rio – MAR, instituição que prioriza os valores culturais, tão importantes para a cidade do Rio de Janeiro. A iniciativa é uma consequência do enorme sucesso da exposição individual no Museu de Arte Contemporânea de Lyon, na França, com curadoria de Matthieu Lelièvre.

Líder natural, Maxwell tem grande capacidade de atrair artistas de outras linguagens, tais como a música, o cinema, a performance, o teatro, a fotografia e as novas mídias. Consegue aglutinar forças e novas experiências dos jovens que são o futuro do Brasil. Sua complexa obra marca uma sensibilidade para a realidade social do Rio de Janeiro.

Agradeço a Luiz Chrysostomo de Oliveira, presidente do Conselho do MAR, a Carlos Gradim, diretor-presidente do Instituto Odeon, a toda a talentosa equipe do MAR e a sua equipe curatorial, que acreditaram na importância do trabalho do Maxwell para o Rio e no valor da arte e das oportunidades, e a Paulo Herkenhoff, com cujo estímulo contei desde o início.

Um agradecimento especial ao patrocinador, Petra-Gold, por sua confiança e seu importantíssimo compromisso com a cultura do Rio de Janeiro.

Por último, agradeço à minha equipe do Instituto Inclusartiz, que tem sido essencial e dedicada à realização do projeto, em especial a Neusa Garcia, uma batalhadora pelos museus do Rio de Janeiro, e a toda a equipe do Maxwell.

Frances Reynolds
Presidenta e fundadora do Instituto Inclusartiz



Crianças atrás de telas | da série Reprovados | Pardo é Papel [Children behind screens | from the series Failed | Pardo is Paper], 2018

A obra é a capa do segundo disco do Bk', intitulado *Gigantes*. MW

[This work is the cover of Bk's second album entitled *Gigantes* (Giants). MW].

Pardo é Papel, individual de Maxwell Alexandre, é recebida pelo Museu de Arte do Rio e pelo Instituto Odeon como reafirmação da vocação que o MAR assumiu em seis anos de existência. Enfrentar o espelho, se reconhecer, escutar, afirmar o que interessa e prosseguir. Essas são tarefas para um museu que se coloca em diálogo com sua vizinhança e com uma cidade. Que heranças queremos fortalecer?

Ao trazer essa itinerância, um museu como o MAR ratifica os modos, sensações e lugares com os quais nos interessa dialogar: a escola, a diversão, o museu, a laje, a sala familiar, a rua, a igreja. Tudo isso se apresenta nas pinturas do artista. O museu, então, se repensa como signo de distinção, e nele a inclusão passa a ser meta. Historicamente um lugar de ostentação de bens, o museu que nos interessa continuar deve reverter a periferização, transformando-a em autoestima. E, sobretudo, aceitar a pletora de cores já mais do que vivenciada pela cidade que se repensa a cada dia, na luta, no azul-celeste dos uniformes escolares e das padronagens das piscinas, onde nos refestelamos aos domingos.

Pensar museu, pensar cidade.

Carlos Gradim
Diretor-presidente do Instituto Odeon



Pardo é Papel

Fortalecimento, como explica Joice Berth, é um dos termos escolhidos por teóricos para ampliar o sentido do tão alardeado empoderamento[1]. Empoderar é trazer para si e para a coletividade, devolver as tarefas de reconstrução de parte de uma sociedade que subalternizou, relegou às margens, oprimiu, escravizou. Portanto, resta-nos instrumentalizar a emancipação, o que a produção de Maxwell procura fazer, afirmar as potências estéticas e políticas de gestos cotidianos que podem vibrar junto com o Museu de Arte do Rio, e jamais ser cooptados. Vibrar junto, sublinhamos. O encontro entre Maxwell Alexandre e o MAR negocia certos termos dessa tentativa de consonância de um museu voltado para um público amplo que tem na troca com a cidade e no diálogo entre arte e cultura seus pilares.

Maxwell Alexandre, jovem pintor carioca, morador da Rocinha, elabora, então, uma reflexão sobre uma cor, fato mais do que recorrente na história da arte, de Robert Rymann a Barnet Newmann, e vê na forma e na cor elementos de sua própria linguagem. Porém, aqui, o pardo é ressignificado pelo artista, levando-nos a outras direções. Ao produzir autorretratos sobre papel pardo, MW, sigla usada pelo artista, passa a perceber que estava, também, diante de um ato político: pintar corpos negros sobre o papel em cujo nome, "pardo", também se caracterizava o distintivo racializado. Com isso, os estigmas são assumidos e revertidos. A cor da pele negra, confundida com a cor do papel, retorna como condição de resistência, como reação: "pardo é papel". Congregam-se, assim, arte e cultura, forma e subjetividade, em devolução aos conceitos e preconceitos.

[1] BERTH, Joice. *O que é empoderamento?* São Paulo: Letramento, 2018, p. 16.

O povo negro e o retrato configuram importante capítulo na história da representação e da representatividade étnica na cultura brasileira. O século XIX foi um momento em que se reconfigurou a ideia de retrato, estimulada pela invenção das máquinas fotográficas e pela representação de não europeus. O Brasil patrocinou missões e viagens naturalistas para registrar tanto as particularidades da natureza tropical quanto povos e sujeitos que viviam nas cidades e nas florestas, e colecionou esses registros. Fetichizações de todos os tipos foram produzidas em cartões-postais e pranchas que corriam o mundo. A cidade do Rio de Janeiro, particularmente, figurou em gravuras de Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas que contribuíram para uma historicidade referente à vida na metrópole, mas, em contrapartida, estigmatizaram o anonimato dos corpos, servindo à corte, mais do que aos retratados[2].

O resultado dessas empreitadas foi marcar, estigmatizar, alegorizar traços físicos, fenótipos que ampliaram sua penetração na invenção de um imaginário nacional, na busca por uma fictícia brasilidade que chega, na pintura, à **Negra** de Tarsila do Amaral. Isso acaba colocando as populações indígenas e afrodescendentes muito distantes do retrato e mais próximas aos estigmas de uma alegoria. O que se configurou foi a criação de uma ideia de raça, de uma fábula, como nos termos de Roberto DaMatta[3], em que brancos, negros e indígenas viveriam em suposta democracia racial, marcando o Brasil com uma ampliada paleta tropical. Mas tudo isso é uma falácia, as leis contra a opressão das populações negras e indígenas permanecem atrasadas ou nulas. As periferias mantêm-se como local de maior con-

[2] KOSOY, B. *O olhar europeu:* o negro na iconografia brasileira do século XIX. São Paulo: Edusp, 1994.

[3] DAMATTA, Roberto. *Relativizando:* uma introdução à antropologia social. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

tingente de afrodescendentes. Com isso, a junção entre etnicidade e classe forja uma das mais fortes bases daquilo que se nomina interseccionalidade, ou seja, não basta marcar a periferização de vozes por um único fator, já que tudo se agrava na soma de opressões interseccionais em que se encontram distintivos de classe, etnicidade, gênero, moradia, entre outros.

Na pintura brasileira, contudo, nesse mesmo século XX, outras vozes se fizeram ouvir em amplificação dificultosa – Heitor dos Prazeres, Maria Auxiliadora, Djanira. Assim como Maxwell Alexandre, tais artistas ocuparam, em suas épocas, o autoproclamado lugar de fala, pintaram o que viviam, viviam onde pintavam. Com isso, ao olharmos pinturas como **Meus manos, minhas minas, meus irmãos, minhas irmãs e meus cães**, da série Pardo é Papel, 2018, revisitamos cenas como as do Morro da Providência de Heitor dos Prazeres. Vemos a população negra também com suas indumentárias de trabalho e festa, no cotidiano urbano ou em reuniões aquilombadas de terreiro e samba. Se fizermos uma digressão, também podemos pensar na Rocinha de Maxwell como o Harlem de Palmer Hayden, pintor contemporâneo de Heitor dos Prazeres, em que a população afrodescendente da sociedade norte-americana se esbaldava em um cotidiano de luta e diversão, ostentando chapéus, luvas, carros de passeio, trabalhando, criando filhos, indo à igreja.

Em Maxwell Alexandre, vemos uma diferença, obviamente um componente de época: suas cenas são marcadas por uma cultura espetacularizada que ostenta imagens como se destinadas a um videoclipe.

Há muita marcação cinematográfica na construção épica das pinturas de MW: primeiro e segundo planos, gestos retumbantes, closes, poses, *vogues*. Percebemos cenas como as do cinema de Beatriz Nascimento, Spike Lee, Zózimo Bubul, em que ícones negros *empoderados* por joias e ornamentos que, muitas vezes, funcionam como anagrama, ostentando as iniciais de um nome, abrem a porta de carros de luxo. Em outro sentido, a pletora de cenas desnaturaliza o lugar; estamos diante não de uma paisagem, mas sim de recortes, todos juntos: capas de disco, trabalhos de arte, incêndios em museus. Não há coetaneidade, para pensarmos como Johannes Fabian[4], ou seja, o resumo sobre a cultura do outro não coincide com a vida vivida. Estamos, na pintura de MW, ao contrário, no avesso, num presente simultâneo, vibrando cada fato em lugares distintos, o que corrobora o comentário crítico, a arte. Basta juntarmos uma a outra cena e oferecermos o enredo, deslindando outras narrativas, que veremos o comezinho misturar-se ao midiático, a vida corriqueira se *instagramar*, o que as mídias digitais fazem, hoje, com a sociedade.

Maxwell Alexandre se dedica a pensar o retrato. Ali, vemos personagens conhecidas, Elza Soares, Marielle Franco, Nina Simone, Bispo do Rosário, Dalton Paula, Antonio Obá, Beyoncé, Jay Z, Lyz Parayzo. Personagens que de modos variados escrevem a história do empoderamento. As relações configuradas por MW nas cenas das pinturas se adensam, justamente, no jogo entre reconhecimento midiático, cenas comuns na TV, no Youtube, nos memes, no Facebook e no Instagram, e outras cenas, do cotidiano da Rocinha, das práticas de subversão dos valores capitalistas

[4] FABIAN, Johannes. *O tempo e o outro*: como a antropologia estabelece seu objeto. Petrópolis: Vozes, 2013.

e do excesso de signos do dinheiro, a ostentação. Lembremos que o capitalismo configura um lugar para o excedente, o lucro. Contudo, em uma camada mais *cool*, desinteressada, *blasée*, essas marcas do excesso caminham em suave discrição como prerrogativa da inventada elegância, da indiferença, a *nonchalance*. Nas pinturas de Maxwell Alexandre, o excesso, o luxo, a festa se dão a ver com sublinhada carga de exibição, tudo está sob holofotes ou à luz do sol, das limusines às lajes. Maxwell Alexandre pensa a arte global.

Descoloração Global é a proposta do artista realizada nos pilotis no MAR. Uma ação que já captura as curtidas no Instagram em alto compartilhamento. Com isso, não somente nas representações presentes nas pinturas do artista, mas no uso do sistema de arte, nos caminhos traçados pelas mídias digitais, tratados como táticas de guerrilha, contribui-se para acirrar o empoderamento. Mostra-se, então, coragem para deslocar uma prática cotidiana, presente há algumas décadas nas praias do Rio de Janeiro e reapropriadas pelas favelas: a de descolorir os pelos do corpo. Um tom de colorismo que, obviamente, tem na impossibilidade biológica sua marca, mas funciona como mecanismo de crítica, devolução da alteridade e da etnicidade, localização do preconceito para que se possa revertê-lo, achincalhá-lo, criticá-lo e gozar das mesmas benesses – quem disse que não se pode ser louro? Critica-se, de outro modo, a cultura carioca, a "gema", termo destinado aos que seriam, de fato, pertencentes à cidade, como a praia, o surfe, matrizes da referida *nonchalance*, de certa indiferença que confere ao "natural", biológico, todo o privilégio, mas que sempre foi produzido, inventado, descolorido. Por que protagonizar a loirice de Marilyn Monroe e da garota de Ipanema, esquecendo a de Beyoncé? Por que tantos ícones brancos? Em outro caminho, percebe-se a fluidez de gênero, não há mais uma divisão binária para o tingimento dos cabelos, há muito tempo.

A cor, superfície última, efeito de pele, tingimento em melanina, em nada justifica o julgamento. Estamos atrasados em proclamar a liberdade da cor; se pardo é papel, preto e branco são cores da igualdade, jamais da diferenciação. Isso precisa ser gritado; nos termos de MW, **Éramos as cinzas e agora somos o fogo**, atravessamos os incêndios do racismo, o desmantelamento da cultura e dos museus. Desejamos fogo! Muito fogo em nossas vidas, não para a destruição, mas para o reprocessamento das formas de afeto, dos lugares, daquilo que Agamben nomeou "com-divisão", pois dividir, somente, gera desigualdade social; o grande exercício é dividir junto, "condividir"[5].

Contudo, como alerta MW, **Não foi pedindo licença que chegamos até aqui**, pintura em cujo primeiro plano há uma imagem que remete à Santa Ceia, com a figura central vestindo um uniforme escolar. Porém, todos os apóstolos estão de *djellaba*, roupa usada no norte da África e no Oriente Médio, sem divisão de gênero. No canto superior esquerdo da pintura, a frase "Um mundo à sua medida!", grande utopia da democracia e do humanismo. Qual será essa medida? O homem vitruviano era branco, e se quis manter como padrão. Um mundo à sua medida é, antes de tudo, o vazio, um espaço para comportar as diferenças. A cena central, como em uma pintura renascentista, mostra uma Madonna negra com o menino nu, negro.

[5] AGAMBEN, Giorgio. O amigo. In: _____. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009. p. 88.

Todo o entorno, a violência, o canibalismo, a guerra, os banquetes, ferozes hienas africanas acorrentadas, como as registradas nas fotografias feitas por Pieter Hugo na Nigéria. Porém, uma narrativa tudo conecta, a disputa entre a cor rosa e a cor marrom, junto ao pardo do papel que sustenta, em superfície, todas as tintas e histórias; dois produtos capitalistas que jogam com o desejo infantil são as presenças mais constantes na exposição: Danone e Toddynho. A criança que deseja e vê, ao seu redor, a impossibilidade, e o jovem que, mesmo desejando, não se contenta em reproduzir o que está posto conjugam, talvez, os dois grandes verbos de *Pardo é Papel*: desejar e contestar.

Marcelo Campos
Curador chefe do MAR



Dia 3 de março de 2018, ritual da Noiva, a Igreja do Reino da Arte no Complexo Esportivo da Rocinha. Pela primeira vez, as obras de *Pardo é Papel* foram suspensas. MW

[March 3rd, 2018, ritual of A Noiva, the Igreja do Reino da Arte (Church of the Kingdom of Art), at Rocinha Sports Complex. The first time the pieces of the series *Pardo is Paper* were hung. MW].

Testemunho

por Maxwell Alexandre

Em maio de 2017, num desses dias de ateliê em que você vai sem saber muito o que fazer, eu pintei três autorretratos em folhas de papel pardo que estavam perdidas por ali. No dia seguinte, quando olhei as pinturas penduradas na parede, percebi que realmente havia uma sedução estética muito potente, mas somente quando fui fazer a quarta pintura me dei conta do ato político e conceitual que eu estava articulando ao pintar corpos negros sobre papel pardo, uma vez que a cor parda foi usada durante muito tempo para velar a negritude.

A designação "pardo" encontrada nas certidões de nascimento, em currículos e carteiras de identidade de negros do passado foi necessária para o processo de redenção – em outras palavras, de clareamento – da nossa raça. Porém, nos dias de hoje, com o crescimento dos debates, a tomada de consciência e reivindicações das minorias, os negros passaram a projetar sua voz, a se entender e se orgulhar, assumindo seu nariz, seu cabelo e construindo sua autoestima por enaltecimento do que se é, de si mesmo. Esse fenômeno é tão forte e relevante que o termo "pardo" ganhou uma conotação pejorativa dentro dos coletivos negros. Dizer a um negro hoje que ele é moreno ou pardo pode ser um grande problema.

Tão saudável quanto um carinho foi a primeira pintura em grande formato que fiz, cobrindo toda a parede de meu ateliê com papel pardo. Fiz isso quatro vezes e no final juntei tudo com fita crepe, formando uma folha única, de 320 × 476 cm.

Na ocasião estava preparando um trabalho para a exposição *Carpintaria para Todos* na Carpintaria, braço da galeria Fortes D'Aloia & Gabriel, no Rio de Janeiro. A exposição coletiva era aberta para qualquer artista, por ordem de chegada até que se enchesse por completo o espaço expositivo. No comunicado on-line feito pela galeria eram informadas as medidas dos portões, para evitar que artistas levassem obras que não pudessem adentrar o lugar.

A obra marcava o começo da série Reprovados, que surgiu para tratar de questões mais ácidas da vivência preta, como o conflito da comunidade com a polícia, a dizimação e encarceramento da população negra, a falência do sistema público de educação. (imagem pg. 80-81)

Mesmo que esse tenha sido o primeiro momento em que minha obra entrava em contato com um grande público, o início de Pardo é Papel se deu pouco antes, quando eu estava pintando pequenos fragmentos de papel pardo que colecionava dos laboratórios de moda na época da faculdade. O material é muito usado pelos alunos no processo de criação de modelagem de roupas. Mas Reprovados é amargo, e por isso fui adiante com uma pintura desta série para o contexto da Carpintaria. Eu não queria levar uma obra de Pardo é Papel que falasse de bonanças para uma galeria renomada de uma área abastada da zona sul. Eu precisava colocar um problema urgente ali, e por isso a primeira pintura em grande formato é de Reprovados, mas utilizando o papel pardo como

suporte, na estratégia de conseguir ocupar o maior espaço possível na mostra sem me preocupar com a possibilidade de o trabalho não passar pelos portões da galeria, uma vez que eu poderia entrar com ele dobrado debaixo do braço.

Quando desdobrei a pintura dentro da galeria e viram o tamanho dela aberta, os organizadores a princípio quiseram vetar, pois consideraram a obra grande demais, e que ocuparia bastante espaço, deixando vários outros artistas que estavam na fila desde cedo sem a chance de participar também. Mas depois, olhando novamente, reconsideraram e optaram por tirar o texto curatorial da mostra para instalar meu trabalho. Essa pintura acabou sendo muito bem-sucedida, gerando uma comoção e iniciando meu contato com o circuito e mercado de arte.

Embora existam distinções de abordagem entre as duas séries (Reprovados e Pardo é Papel), muitos símbolos tornaram-se comuns em ambas, estabelecendo um glossário com numerosas camadas e interpretações dentro do corpo de trabalho. Com isso as narrativas foram ganhando complexidade, e meu interesse em manipular símbolos e marcas de status e poder dentro da favela – como as famosas piscinas Capri que marcaram minha infância, o logo da Prefeitura do Rio, a bandeira do estado do Rio de Janeiro, o brasão da Polícia Militar, Danone, Toddynho, entre outras – foi me permitindo criar uma mitologia própria a partir desses elementos emblemáticos na vivência do morro e da cidade como um todo.

A pintura é um lugar em que posso manipular essas marcas que são entidades e moldam as vidas das

pessoas, ditam comportamentos, se impõem e invadem histórias e intimidades. Mas no campo fictício da arte, essas estão sujeitas ao artista, que tem o poder de gerar novos questionamentos simplesmente deslocando-as para o plano pictórico, atribuindo-lhe um novo tempo e espaço.

Para isso eu contava com um acervo pessoal de fotos de álbuns de família, imagens das redes sociais, de famosos e até publicitárias para construir um léxico que me permitisse elaborar cenários reais e especulativos.

Na exposição no MAR, apenas as pinturas **Tão saudável quanto um carinho** e a obra **Sem título** do policial fazem parte da série Reprovados, por isso eu criei um compartimento isolado dentro da sala para instalar esses trabalhos. (imagem pg. 82-83)

Pós-Carpintaria, quando voltei para o estúdio para retomar a série Pardo é Papel, achei pertinente assumir esse formato de pintura monumental, para intensificar o diálogo entre a quantidade de papel articulada e o número de corpos pretos em posições contemporâneas de poder. Eu queria densidade e contraste entre essas duas informações, corpo negro e papel pardo, por isso decidi seguir com pinturas de grande formato.

Eu queria que as pessoas sentissem a presença do papel. A própria maneira de instalar as obras ajuda nesse sentido. Queria que as fitas e os rasgos ficassem evidentes; a fragilidade das obras era importante para a poética do trabalho.

Mais pra frente, terminei de entender que não se trata apenas de pintura, mas de ar, espaço, som… Não apresentar as obras em moldura ou qualquer estrutura rígida foi uma decisão tomada para enfatizar a precariedade dos materiais na construção do trabalho. A transparência do papel, a obra que se movimenta sutilmente no ambiente, as grandes folhas que cortam o espaço; todas essas características são importantes para semântica de Pardo é Papel.

Eu já tinha uma temática clara na minha cabeça, com uma estrutura conceitual e formal bastante definida. Ao mesmo tempo eu vinha acompanhando a cena de rap aqui no Brasil, que nos últimos quatro anos cresceu bastante, revelando vários novos talentos. Nessa onda, três rappers se destacaram e se tornaram uma referência muito forte na cena nacional: Baco Exu do Blues, da Bahia; Djonga, de Minas Gerais, e Bk', meu conterrâneo, do Rio de Janeiro.

A música e a poesia dos manos do rap serviram para enriquecer e compor ainda mais meus trabalhos, tornando-se um eixo essencial para pensar as obras. Fiquei tão instigado com a qualidade das músicas que passei a ouvir os versos e enxergar imagens. Os caras estavam cantando coisas de que eu também estava tratando. Parti desse lugar comum e separei vários versos para traduzir em pinturas. Penso que o mais relevante disso tudo é poder afirmar que minha produção é pautada por poetas negros que têm vivências congruentes com a minha. Isso é forte e quebra paradigmas dentro da própria história da arte, quando sabemos que é comum que artistas, em sua maioria, busquem se alimentar de uma poesia branca e europeia para produzir.

Para além dessa afirmação, existe uma questão estratégica nessa decisão de pintar versos. O rap é conhecido por ser uma voz das periferias, é o tipo de som que chega na favela e é assimilado, ao passo que a pintura ocupa um lugar muito exclusivo de circulação, dentro de um sistema codificado, elitista e privilegiado. Aqui onde eu moro, na favela da Rocinha, arte contemporânea não é um valor, a maioria das pessoas não se interessa ou nem sabe do que se trata. Então, pintar versos de rap é uma maneira de tentar diminuir esse abismo. É uma chance de aproximar o meu trabalho do interesse popular da comunidade.

A primeira vez que mostrei essas pinturas foi no Complexo Esportivo da Rocinha, onde tive meu primeiro ateliê. Eu tinha que deixar o espaço devido a problemas com a administração, então pedi três meses e uma data para mostrar minhas últimas peças criadas ali. Foi um período intenso, em que cumpri mais de 15 horas diárias de trabalho para produzir as 12 primeiras grandes obras da série Pardo é Papel.

No dia 3 de março de 2018, ofereci as pinturas em meu 2° Dízimo, um ritual em que o artista simbolicamente oferece/apresenta 10% de sua produção no altar/espaço. O culto faz parte de um programa de uma igreja que criei em comunhão com outros artistas: A Noiva, também conhecida como Igreja do Reino da Arte.

Sem equipe de montagem ou suporte institucional, eu e a Igreja começamos a suspender as grandes folhas de papel às 8 horas da manhã. Às 3 da tarde, horário previsto para o início do culto, estávamos longe de terminar as instalações. Nesse momento, uma questão importante da Igreja se validou: o processo de subida

das obras sob a ideia de peregrinação ou sacrifício. Não só os membros da Igreja mas todo o público que chegava, iam se inteirando para ajudar a instalar os trabalhos ou resolver qualquer outro tipo de problema. (imagens pg. 108-113)

Não era uma abertura de exposição ou vernissage para socializar e contemplar pinturas. Tratava-se de um ritual no qual a montagem era parte divina da entrega também. Terminamos de subir tudo às 7 da noite. A única obra que não foi suspensa e ficou aberta no chão foi **Megazord só de power ranger preto**, que tinha altura maior que o pé-direito do lugar. Às 8 horas o prédio fechava, então tivemos pouco tempo para ficar em comunhão, testemunhar as pinturas operando juntas no espaço, fazer a oração e desmontar tudo.

Ainda assim a força das pinturas suspensas em exposição, flutuando no ambiente, ficou guardada em mim. Ali deu para ver que essa era uma exposição monumental, feita mesmo para grandes museus e espaços institucionais. Isso reforçou ainda mais minha ambição de ver essa série como uma exposição itinerante viajando de cidade em cidade, de museu em museu.

O Dízimo no Complexo Esportivo foi marcante por ter sido a ocasião em que me aproximei e acabei fechando a parceria com a A Gentil Carioca, a galeria que vem me apoiando e representando desde então.

Somente um ano depois, em março de 2019, tive a chance de fazer pela primeira vez a exposição institucional de Pardo é Papel, no macLYON (Museu de Arte Contemporânea de Lyon), na França. A oportunidade veio graças ao convite do curador francês Matthieu

Lelièvre, que acreditou no trabalho quando viu uma pintura da série, **Um cigarro e a vida pela janela**, na SP Arte, ocupando toda a parede externa do estande da A Gentil Carioca. A pintura foi adquirida pela Pinacoteca de São Paulo naquele mesmo dia. (imagens pg. 94)

O show em Lyon iniciou a itinerância da mostra, que agora passa pelo MAR (Museu de Arte do Rio). Quando pintei essa primeira fase desta série eu sonhava com essa dinâmica, por isso me anima ver que a exposição pode ganhar outros estados do Brasil e mundo afora.

Assim como havia acontecido em Lyon, tivemos alguns problemas com empréstimos de obras que foram vendidas para instituições. Foi frustrante saber que o conjunto de trabalhos que criei para serem exibidos juntos estaria desfalcado. Existe um sentimento confuso e comum aos artistas que veem suas criações ganharem o mundo sem poder controlar o destino, a exibição ou domicílio do trabalho. Eu precisava arrumar uma maneira de lidar com isso, então resolvi recriar três obras essenciais para o show que não havíamos conseguido resgatar.

Éramos as cinzas e agora somos o fogo, **Um cigarro e a vida pela janela** e **A lua quer ser preta, se pinta no eclipse** foram recriadas para a exposição no MAR com base nas obras originais. A ideia era que as novas obras fossem exatamente fiéis às versões anteriores, mas durante o processo elas passaram por muitas atualizações, embora a mesma atmosfera tenha sido mantida. (imagens pg. 92-95)

Os mesmos títulos foram usados também, com a adição no entanto da palavra *diss* no final, uma

abreviação de *disrespect*, termo em inglês criado no cenário musical onde rappers produzem faixas para se atacarem ou discutirem entre si. Achei pertinente e honesto com meu sentimento de frustração fazer uma afirmação do poder de criação do artista em resposta às burocracias do jogo.

Além dessas três novas pinturas, criei também mais um trabalho da série Novo Poder, que é um desdobramento de Pardo é Papel. Nessa série eu exploro a ideia da comunidade preta dentro dos templos consagrados para a contemplação de arte: galerias e museus. (imagem pg. 64-65)

A falta de interesse das periferias e favelas por arte contemporânea é um programa construído. Esse é um segmento de elite e também de distinção social mesmo entre os ricos. Para aqueles que têm iates, helicópteros, mansões e piscinas como bens corriqueiros, a arte torna-se uma referência para dizer quem é mais sofisticado. Nesse sentido, quem tem Picasso em casa e pode compreender Mark Rothko sai na frente.

Para além do capital financeiro, o campo da arte contemporânea é, sobretudo, detentor de um grande capital intelectual. Tendo esse fator mapeado, eu entendi que a reivindicação desses lugares tem relação direta com uma posição de poder. Porque é nesses espaços que a história é legitimada, que narrativas e construção de imagens são manipuladas.

Artistas, galeristas, críticos, curadores, historiadores, mecenas e colecionadores são agentes que detêm códigos desse campo específico, que constroem

imagens, mundos, passados e futuros. A arte é um celeiro de cultura. Chamar a atenção da comunidade preta para esse campo é uma estratégia profética de ascensão e tomada de poder.

Se inteirar dos códigos é uma maneira de começarmos a ocupar parte decisiva na construção da história. Hoje eu ocupo uma posição de poder nesse jogo como um artista que pode criar mundos possíveis, que vão ser selados por esse sistema vigente. Mas sei que essa minha posição não é a regra, os agentes que atuam nessa estrutura são majoritariamente brancos.

Nos vernissages, os negros são encontrados em sua maioria servindo ou limpando, mesmo quando o assunto da exposição são eles próprios. Por isso é importante não só o artista negro ocupar seu local de representatividade num momento como este, mas também que a comunidade o ocupe fisicamente, porque a presença do corpo negro nesses espaços é política. Penso que a convivência real é a fronteira mais eficaz para desconfigurar estereótipos, caricaturas racistas, e por aí vai. Ter o negro apenas em pintura, bidimensional, ou em qualquer representação plástica não é suficiente.

No MAR, conforme fui preparando o espaço expositivo, visualizei essa pintura criando um corredor ao ser instalada em frente a uma parede branca, oportunidade perfeita para criar uma experiência de contemplação. No macLYON eu já havia inserido três pinturas também desta série. Mostrar esses trabalhos agora é uma maneira de ir anunciando esse assunto para a audiência, já que, no futuro, um dos meus próximos shows terá como foco exclusivo esta série. (imagens pg. 88-91)

A passagem da exposição pelo MAR foi também a chance de apresentar pela primeira vez uma performance de Pardo é Papel, com Bk' e Baco Exu do Blues. Foi montado um palco nos pilotis do Museu para os poetas performarem seis faixas, com uma pintura ao fundo, de padrões de piscina Capri dourados, criada especialmente para a ocasião. (imagens pg. 85)

Como Baco falou em entrevista para o museu, "foi uma noite importante de ocupação de um espaço de perspectiva branca, um encontro de arte preta, algo que vai ser histórico daqui a um tempo". A performance aconteceu na inauguração da mostra e a divulgação causou alvoroço nas redes sociais, lotando o museu. A plenitude da série se deu ali, com toda a comunidade preta empoderada cantando "Minha vez de ganhar!", refrão da faixa "Vivos" de Bk' com participação de Baco Exu do Blues. (imagens pg. 96-99)

A performance foi uma maneira também de desafiar as estruturas já estabelecidas da formatação de Pardo é Papel. Apresentar a série em formato de show foi um dos caminhos que encontrei de colocar isso à prova. A articulação dessas crônicas não podia estar presa a um único suporte. Foi navegando por essa ideia que entendi que minha busca era pela valorização e reconhecimento do conteúdo da série: pretos empoderados, marrentos, ostentando, vencendo...

Eu já vinha interessado antes nessa questão quando resolvi migrar as narrativas de Pardo é Papel para a tela, a fim de excluir o papel. A pintura tinha que ser identificada como parte da série, mesmo

se pintada em uma pedra. Para chegar nesse lugar, eu precisava tomar uma decisão radical: destruir a tradição da série, o papel, recorrendo, nesse primeiro momento, ao que há de mais tradicional na pintura, a tela.

A única tela da exposição no MAR é também um testemunho central dessa pesquisa; a obra **Sem título** é um políptico da série Golden Shower, um desdobramento de Pardo é Papel que tem como tema principal a urina. (imagens pg. 86-87)

O título da série vem da expressão usada para falar do ato de urinar no outro durante a relação sexual. A expressão ganhou as manchetes em 2019 quando Bolsonaro, atual presidente do Brasil, tuitou um vídeo no qual duas pessoas praticavam o ato na rua durante o carnaval e logo em seguida voltou ao Twitter perguntando: "*o que é golden shower*?". Foi uma polêmica total, o que me fez tratar desse assunto em uma pintura específica, que acabou desencadeando toda uma série.

As narrativas abordadas dão margem a interpretações escatológicas. Sabendo que o jugo sobre o corpo negro é pesado em qualquer situação, ainda mais quando se trata de uma prática que é tida como imunda e impura, Golden Shower se apresenta como um lugar de afirmação de liberdade de ser o que quiser, fazer o que quiser, independente dos estigmas atribuídos a corpos negros.

A tela de Golden Shower foi a única obra que conseguimos resgatar de uma coleção particular para esta mostra, embora eu tenha criado mais 12 pinturas com esse tema para uma instalação que fiz no estande da

A Gentil Carioca durante a Art Basel, na Suíça. Envelopei todo o espaço com papel pardo e mostrei pinturas em telas, portas e papel em diálogo com obras de outros artistas representados pela galeria. O estande teve destaque naquele ano, aparecendo em algumas listas de avaliação como o número 1 da feira.

Tanto na forma quanto no conteúdo, o desenvolvimento da série e seus desdobramentos tratam intensamente de libertação/liberdade. Por isso quis levar trabalhos de Golden Shower para Basel, a maior feira de arte do mundo, um holofote relevante para esses embates e discussões.

Outra ativação que eu queria dentro do MAR era a **Descoloração Global**, ação na qual chamamos cabeleireiros e compramos Blondor para a galera descolorir o cabelo. Na favela essa é sempre uma ocasião para se juntar, fazer uma bagunça. No meu estúdio mesmo, tem vários momentos em que a gente tá lá trabalhando com Blondor no cabelo. Oficialmente esse evento aconteceu outras duas vezes, uma em 2018 em meu *Batismo nas Águas* – minha primeira exposição individual –, na encruzilhada da rua Gonçalves Ledo com a Luís de Camões, no centro do Rio, onde fica a galeria A Gentil Carioca, e outra em dezembro de 2019, na Rocinha, que foi um ritual para a virada do ano. (imagens pg. 100-107)

Eu pinto o cabelo de loiro desde 2013. Quando ainda era criança eu já queria descolorir, porque é uma cultura forte na favela, mas minha mãe nunca deixou, falava que era coisa de vagabundo. Muitos traficantes descolorem o cabelo, então essa estética ficou associada ao estilo de vida das facções. Nesse contexto, se você era negro e pintava o cabelo de loiro, acabava atraindo a atenção da polícia, de racistas e todo tipo de preconceito. Isso mudou bastante quando celebridades como o Chris Brown, Kanye West, Pharrell Williams, Jaden Smith e, no Brasil, o Belo e até o Neymar adotaram esse estilo. Depois que eles também assumiram essa estética, a moda rapidamente a absorveu.

Pra mim, **Descoloração Global** é também um comentário de liberdade, de podermos ser o que quisermos ser. É uma afirmação de rebeldia e empoderamento diante de qualquer estrutura discreta e indiscreta de aprisionamento do corpo negro. Uma grande referência que tenho desde pequeno e me ajuda a ratificar essa estética é o famoso anime Dragon Ball Z, que marcou minha geração; seus personagens tinham cabelo preto mas ficavam loiros quando atingiam níveis superiores e viravam supersayajins, aumentando seus superpoderes.



Se eu fosse vocês olhava pra mim de novo | da série Pardo é Papel [If I were you I'd look at me again | from the series Pardo is Paper], 2018


RIO
RIO
RIO



Um cigarro e a vida pela janela (diss) | da série Pardo é Papel [A cigarette and life through the window (diss) | from the series Pardo is Paper], 2019





O mundo é nosso | da série Pardo é Papel [The world is ours | from the series Pardo is Paper], 2018-2019





Só quando tu tá com as folhas geral gosta de salada | da série Pardo é Papel [Only when you're with leaves do people like salad | from the series Pardo is Paper], 2018



Megazord só de Power Ranger preto | da série Pardo é Papel [Megazord with only black Power Rangers | from the series Pardo is Paper], 2018



Até Deus inveja o homem preto | da série Pardo é Papel [Even God envies the Black man | from the series Pardo is Paper], 2018


capri
capri




A NOIVA
Rio
capri



Meus manos, minhas minas, meus irmãos, minhas irmãs e meus cães | da série Pardo é Papel [My homies, my homegirls, my brothers, my sisters and my dogs | from the series Pardo is Paper], 2017-2018



Pintura da série Novo Poder. A obra criada especialmente para a exposição no MAR foi instalada próxima à parede para evitar o distanciamento da contemplação e permitir uma experiência de imersão na pintura. MW

[Painting from the *Novo Poder* (New Power) series. This work created especially for the exhibition at MAR was installed near the wall to prevent it from being viewed at a distance, thus providing an immersive experience in the painting. MW]



Olhar embriagado no espelho | da série Pardo é Papel [Drunk look in the mirror | from the series Pardo is Paper], 2018





Não foi pedindo licença que chegamos até aqui | da série Pardo é Papel [We didn't get here by apologizing | from the series Pardo is Paper], 2018



Cantos de esquinas | da série Pardo é Papel [Street corner songs | from the series Pardo is Paper], 2019



Éramos as cinzas e agora somos o fogo (diss) | da série Pardo é Papel [We were ashes and now we're fire (diss) | from the series Pardo is Paper], 2019



Sem título | da série Pardo é Papel [Untitled | from the series Pardo is Paper], 2019


MA
MW
PODEM
FOGO
PODEM


1000L
R10
DANONE
Danoninho
UPP
Friboi


UPP
Danoninho
DANONE
Filbo



À esquerda, o políptico **Sem título**, da série Golden Shower, é a única tela da exposição. À direita, a obra com padrões dourados inspirada nas piscinas Capri foi criada especialmente para o pano de fundo da performance da exposição *Pardo é Papel* com a participação dos rappers Baco Exu do Blues e Bk' na noite de abertura. MW

[On the left, *Untitled*, a polyptych from the *Golden Shower* series is the only canvas in the exhibition. On the right, the work with golden patterns inspired by the Capri plastic swimming pools was created specifically for the background of the performance held to activate the exhibition *Pardo é Papel* with the participation of the rappers Baco Exu do Blues and Bk' at the exhibition's opening. MW]



Sem título |
da Série Golden
Shower | Pardo é
Papel [Untitled | from
the series Golden
Shower | Pardo is
Paper], 2019



Novo poder | da série Novo Poder | Pardo é Papel, [New Power | from the series New Power | Pardo is Paper], 2019



Sem título (I) | da série Novo Poder | Pardo é Papel [Untitled (I) | from the series New Power | Pardo is Paper], 2019



Sem título (II) | da série Novo Poder | Pardo é Papel [Untitled (II) | from the series New Power | Pardo is Paper], 2019



Sem título (III) | da série Novo Poder | Pardo é Papel [Untitled (III) | from the series New Power | Pardo is Paper], 2019

A obra **Sem título (III)** foi criada especificamente para a exposição no MAR.
[The work *Untitled (III)* was created specifically for the exhibition at MAR]



Éramos as cinzas e agora somos o fogo | da série Pardo é Papel [We were the ashes and now we are fire | from the series Pardo is Paper], 2017-2018







Éramos as cinzas e agora somos o fogo (diss) | da série Pardo é Papel [We were ashes and now we're fire (diss) | from the series Pardo is Paper], 2019

Obra comissionada para a exposição no MAR.

[Commissioned work for the exhibition at MAR]



A lua quer ser preta, se pinta no eclipse | da série Pardo é Papel [The moon wants to be black, it paints itself in the eclipse | from the series Pardo is Paper], 2018



Um cigarro e a vida pela janela | da série Pardo é Papel [A cigarette and life through the window | from the series Pardo is Paper], 2017-2018



A lua quer ser preta, se pinta no eclipse (diss) | da série Pardo é Papel [The moon wants to be black, it paints itself in the eclipse (diss) | from the series Pardo is Paper], 2019



Um cigarro e a vida pela janela (diss) | da série Pardo é Papel [A cigarette and life through the window (diss) | from the series Pardo is Paper], 2019







Performance de Pardo é Papel com a participação dos rappers Baco Exu do Blues e Bk' no dia da abertura da exposição no MAR. Para a ocasião, Maxwell Alexandre criou uma pintura com padrões dourados inspirada nas piscinas Capri. A obra foi inserida na mostra após a apresentação. MW

[Performance held to activate *Pardo é Papel*, with the rappers Baco Exu do Blues and Bk' at the exhibition's opening at MAR. Maxwell Alexandre created a painting with golden patterns inspired by the Capri swimming pools for the occasion. The work was later inserted in the exhibition. MW]











No dia 4 de fevereiro de 2020, outra ativação da exposição *Pardo é Papel* aconteceu nos pilotis do MAR. A **Descoloração Global Pré-Carnaval** foi um culto de Ação de Graças da Noiva, a Igreja do Reino da Arte, que fez uma enorme fila que atravessava o portão da instituição. Mais de 120 pessoas descoloriram os cabelos naquele dia. MW

[On February 4, 2020, another activation of *Pardo é Papel* took place amidst the pilotis of MAR. *Descoloração Global Pré-Carnaval* (Pre-Carnival Global Bleaching) was a Thanksgiving Service for *A Noiva*, the Igreja do Reino da Arte (Church of the Kingdom of Art), which caused a huge line of people extending out past the institution's entrance gate. Over 120 people bleached their hair that day. MW]


Guaravita
290 mL






MÃE SANTO


HOMENAGEM DA
CAMPEÕES DO MUNDO
1958
ATLETAS
SBR







No dia 3 de março de 2018, Maxwell Alexandre realizou seu **Segundo Dízimo**, ritual da Igreja do Reino da Arte, onde o artista ofereceu (mostrou) 10% de sua produção artística no altar (espaço). O culto aconteceu na parte externa de seu primeiro ateliê, no Complexo Esportivo da Rocinha. MW

[On March 3, 2018, Maxwell Alexandre held his Second Tithe, a ritual of the Igreja do Reino da Arte, in which the artist offered (showed) 10% of his production at the altar (space). The service took place outside his first studio at the Rocinha Sports Complex. MW]





As 12 primeiras obras em grande formato da série Pardo é Papel foram instaladas por membros da Igreja do Reino da Arte. A montagem e desmontagem do evento aconteceram no mesmo dia. MW

[The first twelve large-format works of the *Pardo é Papel* series were installed by members of the Igreja do Reino da Arte. The show's setup and takedown took place on the same day. MW]





Obras *[Artworks]*

Página [Page] 15
Crianças atrás de telas | da série Reprovados | Pardo é Papel [Children behind screens | from the series Failed | Pardo is Paper], 2018, 360 × 360 cm. Látex, graxa, henê, betume, corante, acrílica, grafite, carvão e bastão oleoso sobre papel pardo [Latex, liquid shoe polish, hair relaxer, bitumen, dye, acrylic, graphite, charcoal and oil stick on brown kraft paper]. Coleção do artista [Artist's collection]

Página [Page] 39
Se eu fosse vocês olhava pra mim de novo | da série Pardo é Papel [If I were you I'd look at me again | from the series Pardo is Paper], 2018, 320 x 476 cm. Látex, betume, henê, acrílica e carvão sobre papel pardo [Latex, bitumen, hair relaxer, acrylic and charcoal on brown kraft paper]. Cortesia [Courtesy] Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo | Rio de Janeiro e [and] A Gentil Carioca

Páginas [Pages] 40-41
Bilionário escuro | da série Pardo é Papel [Dark billionaire | from the series Pardo is Paper], 2018, 320 x 476 cm. Látex, graxa, henê, betume, corante, acrílica, grafite, caneta esferográfica, carvão, bastão oleoso e embalagem de achocolatado sobre papel pardo [Latex, liquid shoe polish, hair relaxer, bitumen, dye, acrylic, graphite, ballpoint pen, charcoal, oil stick and chocolate drink package on brown kraft paper]. Cortesia [Courtesy] Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo | Rio de Janeiro e [and] A Gentil Carioca

Páginas [Pages] 42-43, 95
Um cigarro e a vida pela janela (diss) | da série Pardo é Papel [A cigarette and life through the window (diss) | from the series Pardo is Paper], 2019, 320 × 476 cm. Látex, graxa, henê, betume, corante, acrílica, grafite, carvão e bastão oleoso sobre papel pardo [Latex, liquid shoe polish, hair relaxer, bitumen, dye, acrylic, graphite, charcoal and oil stick on brown kraft paper]. Coleção do artista [Artist's collection]

Páginas [Pages] 46-47
O mundo é nosso | da série Pardo é Papel [The world is ours | from the series Pardo is Paper], 2018-2019, 320 × 1428 cm. Graxa sobre papel pardo [Liquid shoe polish on brown kraft paper]. Coleção [Collection] A Gentil Carioca e [and] Fortes D'Aloia & Gabriel

Páginas [Pages] 50-51
Só quando tu tá com as folhas geral gosta de salada | da série Pardo é Papel [Only when you're with leaves do people like salad | from the series Pardo is Paper], 2018, 320 x 476 cm. Látex, graxa, henê, betume, corante, acrílica, grafite, carvão e bastão oleoso sobre papel pardo [Latex, liquid shoe polish, hair relaxer, bitumen, dye, acrylic, graphite, charcoal and oil stick on brown kraft paper]. Coleção particular [Private collection]

Páginas [Pages] 52-53
Megazord só de Power Ranger preto | da série Pardo é Papel [Megazord with only black Power Rangers | from the series Pardo is Paper], 2018, 600 x 1200 cm. Látex, graxa, henê, betume, corante, acrílica, grafite, caneta esferográfica, carvão, bastão oleoso, canudo de plástico e embalagem de achocolatado sobre papel pardo [Latex, liquid shoe polish, hair relaxer, bitumen, dye, acrylic, graphite, ballpoint pen, charcoal, oil stick, plastic straw and chocolate drink package on brown kraft paper]. Cortesia [Courtesy] Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo | Rio de Janeiro e [and] A Gentil Carioca

Página [Page] 54
Até Deus inveja o homem preto | da série Pardo é Papel [Even God envies the Black man | from the series Pardo is Paper], 2018, 430 x 510 cm. Látex, acrílica e bastão oleoso sobre papel pardo e lona de piscina Capri + piscina Capri de 400 L [Latex, acrylic and oil stick on brown kraft paper and (Capri) swimming pool liner + 400L Capri swimming pool]. Cortesia [Courtesy] Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo | Rio de Janeiro e [and] A Gentil Carioca

Páginas [Pages] 58-59
Insatisfeito com o tamanho do mundo | da série Pardo é Papel [Displeased with the size of the world | from the series Pardo is Paper], 2018, 320 × 476 cm. Látex, graxa, henê, betume, corante, acrílica, grafite e carvão sobre papel pardo [Latex, liquid shoe polish, hair relaxer, bitumen, dye, acrylic, graphite and charcoal on brown kraft paper]. Cortesia [Courtesy] Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo | Rio de Janeiro e [and] A Gentil Carioca

Página [Page] 62
Meus manos, minhas minas, meus irmãos, minhas irmãs e meus cães | da série Pardo é Papel [My homies, my homegirls, my brothers, my sisters and my dogs | from the series Pardo is Paper], 2017-2018, 320 x 476 cm. Látex, graxa, henê, betume, corante, acrílica, grafite e carvão sobre papel pardo [Latex, liquid shoe polish, hair relaxer, bitumen, dye, acrylic, graphite and charcoal on brown kraft paper]. Cortesia [Courtesy] Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo | Rio de Janeiro

Página [Page] 63, 95
A lua quer ser preta, se pinta no eclipse (diss) | da série Pardo é Papel [The moon wants to be black, it paints itself in the eclipse (diss) | from the series Pardo is Paper], 2019, 320 × 476 cm. Látex, graxa, henê, betume, corante, acrílica, grafite, vinílica, carvão e bastão oleoso sobre papel pardo [Latex, liquid shoe polish, hair relaxer, bitumen, dye, acrylic, graphite, vinyl, charcoal and oil stick on brown kraft paper]. Coleção do artista [Artist's collection]

Página [Page] 66
Olhar embriagado no espelho | da série Pardo é Papel [Drunk look in the mirror | from the series Pardo is Paper], 2018, 320 × 476 cm. Látex, graxa, henê, betume, acrílica, grafite, caneta esferográfica e carvão sobre papel pardo [Latex, liquid shoe polish, hair relaxer, bitumen, acrylic, graphite, ballpoint pen and charcoa on brown kraft paper]. Cortesia [Courtesy] Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo | Rio de Janeiro e [and] A Gentil Carioca

Página [Page] 67
A vitória gloriosa | da série Pardo é Papel, [Glorious victory | from the series Pardo is Paper], 2018, 320 × 476 cm. Látex, graxa, henê, betume, acrílica, grafite, carvão e bastão oleoso sobre papel pardo [Latex, liquid shoe polish, hair relaxer, bitumen, acrylic, graphite, charcoal and oil stick on brown kraft paper]. Cortesia [Courtesy] Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo | Rio de Janeiro e [and] A Gentil Carioca

Páginas [Pages] 70-71
Não foi pedindo licença que chegamos até aqui | da série Pardo é Papel [We didn't get here by apologizing | from the series Pardo is Paper], 2018, 320 x 476 cm. Látex, graxa, henê, betume, corante, acrílica, vinílica, grafite, caneta esferográfica, carvão, bastão oleoso e embalagem de achocolatado sobre papel pardo [Latex, liquid shoe polish, hair relaxer, bitumen, dye, acrylic, vinyl, graphite, ballpoint pen, charcoal, oil stick and chocolate drink package on brown kraft paper]. Cortesia [Courtesy] Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo | Rio de Janeiro

Páginas [Pages] 72-73
Cantos de esquinas | da série Pardo é Papel [Street corner songs | from the series Pardo is Paper], 2019, 320 × 952 cm. Látex, graxa, henê, betume, corante, acrílica, grafite, carvão e bastão oleoso sobre papel pardo [Latex, liquid shoe polish, hair relaxer, bitumen, dye, acrylic, graphite, charcoal and oil stick on brown kraft paper]. Coleção do artista [Artist's collection]

Páginas [Pages] 74-75, 93
Éramos as cinzas e agora somos o fogo (diss) | da série Pardo é Papel [We were ashes and now we're fire (diss) | from the series Pardo is Paper], 2019, 360 x 736 cm. Látex, graxa, henê, betume, corante, acrílica, vinílica, grafite, carvão e bastão oleoso sobre papel pardo [Latex, liquid shoe polish, hair relaxer, bitumen, dye, acrylic, vinyl, graphite, charcoal and oil stick on brown kraft paper]. Coleção do artista [Artist's collection]

Páginas [Pages] 76-77
Sem título | da série Pardo é Papel [Untitled | from the series Pardo is Paper], 2019, 320 × 476 cm. Látex, graxa, betume, corante, acrílica, grafite, caneta esferográfica, carvão, bastão oleoso, lona de piscina Capri, gomo de couro de bola de futebol e caixas de achocolatado sobre papel pardo [Latex, liquid shoe polish, bitumen, dye, acrylic, graphite, ballpoint pen, charcoal, oil stick, (Capri) swimming pool liner, soccer-ball leather panel and chocolate drink packages on brown kraft paper]. Coleção do artista [Artist's collection]

Página [Page] 82
Sem título da série Reprovados, [Untitled from the series Failed], 2018, 80 × 60 cm. Graxa, betume, acrílica e carvão sobre papel pardo [Liquid shoe polish bitumen, acrylic and charcoal on brown kraft paper]. Coleção do artista [Artist's collection]

Página [Page] 83
Tão saudável quanto um carinho | da série Reprovados [As healthy as tenderness | from the series Failed], 2017, 320 x 476 cm. Látex, henê, betume, graxa, grafite, corante, marcador, vinílica, acrílica e carvão sobre papel pardo [Latex, hair relaxer, bitumen, liquid shoe polish, dye, acrylic, highlighter, vinyl, acrylic and charcoal on brown kraft paper]. Coleção particular [Private collection]

Página [Page] 85
Sem título | da série Pardo é Papel [Untitled | from the series Pardo is Paper], 2019, 320 × 476 cm. Acrílica sobre papel pardo [Acrylic on brown kraft paper]. Coleção do artista [Artist's collection]

Páginas [Pages] 86-87
Sem título | da Série Golden Shower | Pardo é Papel [Untitled | from the series Golden Shower | Pardo is Paper], 2019, 100 × 250 cm políptico [polyptych] | 50 × 50 cm cada [each]. Látex, betume e acrílica sobre tela [Latex, bitumen and acrylic on canvas]. Coleção particular [Private collection]

Páginas [Pages] 88-89
Novo Poder | da série Novo Poder | Pardo é Papel, [New Power | from the series New Power | Pardo is Paper], 2019, 400 x 960 cm. Látex, graxa, henê, betume, corante, caneta esferográfica, grafite, vinílica, acrílica, carvão e bastão oleoso sobre papel pardo [Latex, liquid shoe polish, hair relaxer, bitumen, dye, ballpoint pen, graphite, vinyl, acrylic, charcoal and oil stick on brown kraft paper]. Coleção [Collection] Museu de Arte Contemporânea de Lyon

Páginas [Pages] 90-91
Sem título (III) | da série Novo Poder | Pardo é Papel [Untitled (III) | from the series New Power | Pardo is Paper], 2019, 320 x 1190 cm. Látex, graxa, betume, corante, acrílica, grafite, carvão e bastão oleoso sobre papel pardo [Latex, liquid shoe polish, bitumen, dye, acrylic, graphite, charcoal and oil stick on brown kraft paper]. Coleção do artista [Artist's collection]

Página [Page] 90
Sem título (I) | da série Novo Poder | Pardo é Papel, [Untitled (I) | from the series New Power | Pardo is Paper], 2019, 320 x 476 cm. Látex, graxa, betume, corante, acrílica, grafite, carvão e bastão oleoso sobre papel pardo [Latex, liquid shoe polish, bitumen, dye, acrylic, graphite, charcoal and oil stick on brown kraft paper]. Coleção [Collection] Museu de Arte Contemporânea de Lyon

Página [Page] 91
Sem título (II) | da série Novo Poder | Pardo é Papel [Untitled (II) | from the series New Power | Pardo is Paper], 2019, 320 × 476 cm. Látex, graxa, corante, acrílica, carvão e bastão oleoso sobre papel pardo [Latex, liquid shoe polish, dye, acrylic, charcoal and oil stick on brown kraft paper]. Coleção [Collection] Museu de Arte Contemporânea de Lyon

Página [Page] 92
Éramos as cinzas e agora somos o fogo | da série Pardo é Papel [We were the ashes and now we are fire | from the series Pardo is Paper], 2017-2018, 320 × 476 cm. Látex, graxa, henê, betume, corante, acrílica, vinílica, grafite, caneta esferográfica, carvão e bastão oleoso sobre papel pardo [Latex, liquid shoe polish, hair relaxer, bitumen, dye, acrylic, vinyl, graphite, ballpoint pen, charcoal and oil stick on brown kraft paper]. Coleção [Collection] Museu de Arte de São Paulo

Página [Page] 94
A lua quer ser preta, se pinta no eclipse | da série Pardo é Papel [The moon wants to be black, it paints itself in the eclipse | from the series Pardo is Paper], 2018, 320 × 476 cm. Látex, graxa, betume, henê, corante, acrílica, vinílica, grafite, caneta esferográfica, carvão e bastão oleoso sobre papel pardo [Latex, liquid shoe polish, bitumen, hair relaxer, dye, acrylic, vinyl, graphite, ballpoint pen, charcoal and oil stick on brown kraft paper]. Coleção particular [Private collection]

Página [Page] 94
Um cigarro e a vida pela janela | da série Pardo é Papel [A cigarette and life through the window | from the series Pardo is Paper], 2017-2018, 320 × 476 cm. Látex, graxa, betume, corante, henê, acrílica, caneta esferográfica, carvão e bastão oleoso sobre papel pardo [Latex, liquid shoe polish, bitumen, dye, hair relaxer, acrylic, ballpoint pen, charcoal and oil stick on brown kraft paper]. Foto [Photo]: Isabella Matheus. Coleção [Collection] Pinacoteca do Estado de São Paulo

By holding the exhibition *Pardo é Papel* [Pardo is Paper], by artist Maxwell Alexandre, the Museu de Arte do Rio (MAR) is once again positioning itself as a place for transformation and the strengthening of heritage. The painter provides the public with a unique opportunity for reflection based on everyday scenes of black bodies on brown kraft paper.

A resident of Rio's Rocinha favela, the artist conveys his multiple visions to the visitors. It is beautiful to see an issue so contemporary as black empowerment being portrayed by a citizen of Rio de Janeiro at MAR, which once again fulfills its commitment to maintaining a dialogue with the city, thus honoring the heritage of those people who arrived at its port in the chains of slavery.

By this exhibition and the many others held in the last six years, MAR reaffirms its important role as a cultural space of the city.

ADOLPHO KONDER
Municipal Secretary of Culture

Throughout its journey, the PetraGold Group has always believed in culture as a means of social inclusion and advancement. Acting on this premise, the company has made it possible to hold this exhibition, *Pardo é Papel*, by Maxwell Alexandre, thus furthering its commitment to the support of art.

In his work, Maxwell constructs a reflection on the derogative meaning attributed to the term *pardo*. Here, *pardo* gains a new place, sheltering the colors and expressiveness of an artist born in Rocinha, who uses art as a powerful tool to deconstruct aesthetic precepts and standards.

By portraying the authenticity of black bodies in their genuine forms, Maxwell ennobles the self-esteem and nature of those who are always seen in the shadows, in the role of supporting actors.

In *Pardo é Papel*, we are invited to take a look at our environment through the sensitive gaze of the artist, in a creative encounter between artistic form, aesthetic appeal and a social-political act.

It is gratifying for us, the PetraGold Group, to be able to invest in projects like this one, and to contribute toward the formation of a critical and plural awareness built by art.

EDUARDO BRAULE-WANDERLEY
CEO Grupo PetraGold

Through compositions constructed in ways akin the architecture in Rocinha, Maxwell Alexandre draws a fascinating portrait of the favela's inhabitants and speaks about contemporary and societal issues in the spirit of the epic cycles of history painting. He transposes the tensions and difficulties of his environment while constructing a new iconography of legitimate pride, superimposing works of art from the Italian Renaissance onto his own everyday life, represented, for example, in the iconic motif of a plastic swimming pool.

Musicians, artists and political heroines, alongside toys that include black Power Rangers, act as re-appropriated models that allow for the shifting of paradigms and motivate a social construction that should now allow for a positive identification couched in values of achievement, union, pride and success.

Pardo é Papel tests the power of art to carry out a political and social project, as the artist delivers an all-important message that is valid far beyond Brazil since it questions the social pact on which any democratic contract is built, on the sound basis of equality and dignity.

MATTHIEU LELIÈVRE
Independant curator
and artistic advisor of macLYON

The Inclusartiz Institute is committed to bringing to our culture a dialogue between the various segments of society and artists, especially young artists, nurturing talent, fostering careers, and offering strategic support internationally.

to make exchanges with the city, and to foster a dialogue between art and culture.

Maxwell Alexandre, a young painter from Rio de Janeiro's Rocinha favela, thus expresses a reflection on a color – a recurrent project in the history of art, spanning from Robert Rymann to Barnet Newmann – and takes form and color as elements of his own language. However, here, the color and idea of *pardo* [brown] is re-signified by the artist, taking us in other directions. When producing self-portraits on brown kraft paper, MW (the initials the artist uses to refer to himself) realizes that he is also engaged in a political act: painting black bodies on a kind of paper known in Portuguese as *pardo* [kraft, or brown], in light of the fact that *pardo* is also a word used with racialized undertones in Brazil to denote a social category between white and black. By this procedure, the stigmas are both assumed and reversed. The color of black skin, blended with the color of the paper, returns as a condition of resistance, as a reaction: *Pardo é Papel*. Art and culture, form and subjectivity, are thus brought together in a discussion of concepts and prejudices.

The black people and the portrait constitute an important chapter in the history of representation and ethnic representativity in Brazilian culture. During the 19th century in Brazil the idea of the portrait was reconfigured, stimulated by the invention of cameras and the depiction of non-Europeans. Brazil collected and sponsored scientific expeditions to register the peculiarities of its tropical nature, as well as the peoples and individuals who lived in its cities and forests. Fetishizations of all kinds were produced on postcards and printed illustrations that traveled the world. The city of Rio de Janeiro, in particular, was featured in prints by Jean Baptiste Debret and Johann Moritz Rugendas, which helped to establish a historicity of life in the metropolis, but, on the other hand, stigmatized the bodies in their anonymity, serving the court, rather than the people portrayed.

The result of these ventures was to mark, stigmatize and allegorize physical traits and phenotypes that extended their penetration in the invention of a national imaginary, in the search for a fictitious Brazilianness that spanned, in painting, up to *A Negra* [Black Woman] by Tarsila do Amaral. This wound up positioning indigenous and black populations very distant from the portrait and closer to the stigmas of an allegory. What happened was the creation of an idea of race based on a fable, as explained by Roberto Damatta, in which whites, blacks and indigenous people would live in a supposed "racial democracy," in a vision of Brazil sketched out with an expanded tropical palette. But all of this is a fallacy, as the laws against the oppression of black and indigenous populations remain backward or null. The city's outskirts still hold the largest contingent of people of African ancestry. With this, the merging of ethnicity and class forges one of the strongest bases of what is called "intersectionality" – meaning that it is not enough to define the peripheralization of voices by a single factor, since everything is intensified by the sum of intersectional oppressions involving class, ethnicity, gender, housing, and other aspects.

In Brazilian painting, however, in that same 20th century, other voices made themselves heard even through the difficulties – Heitor dos Prazeres, Maria Auxiliadora and Djanira. Like Maxwell Alexandre, these artists exercised, in their times, the self-proclaimed "place of speech": they painted what they lived, lived where they painted. When looking at paintings like *Meus manos, minhas minas, meus irmãos, minhas irmãs e meus cães* [My homies, my homegirls, my brothers, my sisters and my dogs] from the series *Pardo é Papel*, 2018, we revisit scenes such as *Morro da Providência* [Providence Hill] by Heitor dos Prazeres. We also see the black population dressed in their work or partying clothes, amidst their urban daily life or attending events of Afro-Brazilian religion or samba. As a side note, we can also think of Maxwell's Rocinha as the Harlem of Palmer Hayden – the North American analog of Heitor dos Prazeres – whose work depicts the black population of the United

One's color, one's outermost surface, the effect of one's skin, the tint of melanin, in no wise justifies any sort of judgment. We are late in proclaiming the freedom of color, if kraft paper is brown, black and white are colors of equality, never of difference. This needs to be shouted: in the terms of MW, "**We were the ashes and now we are the fire**," we went through the fires of racism, the dismantling of culture and of museums. We want fire! A lot of fire in our lives, not for destruction, but for the reprocessing of forms of affection, of places, of what Agamben called "condivision" – because it is only through dividing that social inequality is generated; the great exercise is to divide together, "condividing."

Nevertheless, MW makes us aware that *Não foi pedindo licença que chegamos até aqui* [It was not by asking for permission that we got here], the title of a painting in whose foreground we see an image of the Last Supper, with the central figure wearing a school uniform. All the apostles, however, are wearing djellabas, a type of garment used in North Africa and the Middle East, regardless of gender. In the upper left corner of the painting we see the phrase "Um mundo à sua medida!" [A world to your measure], a utopian notion for democracy and humanism. What will this measure be? The Vitruvian Man was white, he was set up as a standard. On the other hand, a world to your measure is, first of all, emptiness, a space for accommodating differences. The central scene, as in a Renaissance painting, shows a black Madonna with a naked, black boy. All around, there is violence, cannibalism, war, banquets, ferocious chained African hyenas, like those seen in the photographs of Nigeria by Pieter Hugo. But a narrative connects everything, the dispute between pink and brown, along with the brown of the kraft paper whose surface bears all the paints and all the stories: two capitalist products that play with children's desire are the most constant presences in the exhibition: Danone yogurt and Toddynho chocolate drink. The child who desires but sees nothing but impossibility all around him, and the young man who, even though he is desirous, is not content to reproduce what is there. Perhaps these two characters represent the two verbs – to desire and to contest – that are central to *Pardo é Papel*.

MARCELO CAMPOS
Chief curator of MAR

Testimony by Maxwell Alexandre

In May 2017, on one of those studio days where you go around not really knowing what to do, I painted three self-portraits on sheets of brown kraft paper that were lying around there. The next day, when I looked at the paintings hanging on the wall, I noticed that they had a very powerful aesthetic appeal, but only when I made the fourth painting did I realize the political and conceptual act that I was articulating by painting black bodies on brown kraft paper, since the Portuguese word *pardo* [kraft, or brown] has been used for a long time to hide blackness. [1]

In Brazil, the designation *pardo* ("brown") that was formerly recorded on birth certificates, résumés, and ID cards of black people was considered necessary in a process of the "redemption" – in other words, the whitening – of our race. Nowadays however, with the growing debates and awareness around the demands of minorities, black people have started to raise their voice, to understand and be proud of themselves, accepting their hair and facial features, building up their self-esteem by being proud of what they are, of their own self. This phenomenon has been so strong and relevant that the term *pardo* has gained a derogatory meaning within the black

[1] Beginning with the exhibition's title, there is an extensive play on words, in Portuguese, involving the word *pardo*. This word play is untranslatable, as *pardo* is a type of paper (kraft), it is a color (brown), and it is used to denote a person's skin color, though with a racialized undertone signifying that the person does not exactly fall into either one of the broad social groups of black or white. [translator's note]

untitled work with the policeman are part of *Reprovados*, which is why I created an isolated compartment inside the room to install these works (image pg. 82-83).

After the show at Carpintaria, when I returned to the studio to continue working on the *Pardo é Papel* series, I thought it was pertinent to adopt the monumental painting format, in order to deepen the dialogue between the amount of paper used and the number of black bodies in contemporary positions of power. I wanted density and contrast between these two pieces of information, black bodies and *pardo* paper, so this is why I decided to move forward with large-format paintings.

I wanted people to feel the presence of the paper. The system of hanging the works helps in this regard. I wanted the tape and the tears to be evident; the fragility of the pieces was important for the poetics of the work.

Later on, I understood that it is not just about painting, but about air, space, sound... Not presenting the works in a frame or any rigid structure was a decision made to emphasize the precariousness of the materials during their construction. The transparency of the paper, the work that moves subtly in the environment, the large sheets that cut the space; all of these aspects are important for the semantics of *Pardo é Papel*.

I already had a clear theme in mind, with a very defined conceptual and formal structure. At the same time, I had been following the rap scene here in Brazil, which has grown a lot over the past four years, revealing several new talents. In this wave, three rappers have stood out, becoming a very strong reference in the national scene: Baco Exu do Blues, from Bahia; Djonga, from Minas Gerais; and Bk', from Rio de Janeiro.

The music and poetry of these rappers contributed to enrich and construct my work even more, becoming an essential axis for thinking about the pieces. I was so instigated by the quality of the lyrics that I started listening to the verses and visualizing scenes. These guys were singing about things that I was also dealing with. I started from this common ground and took several verses to translate into paintings. I think that the most relevant thing of all is to be able to affirm that my production is guided by black poets from backgrounds similar to mine. This is a strong, paradigm-breaking approach in light of art history, since it is common for most artists to seek and feed from white and European poetry to produce their work.

In addition to this, there is a strategic aspect in this decision to paint verses. Rap is known for being a voice of the ghetto, a type of sound that arrives in the favela and is assimilated, while painting occupies a very exclusive place of circulation, within a coded, elitist and privileged system. Where I live, in the Rocinha favela, contemporary art is not valued; most people are not interested in it or don't even know what it is. So, painting rap verses is a way of trying to narrow the gap. It is a chance to bring my work closer to the popular interest of the community.

The first time I showed these paintings was at the Rocinha Sport Complex, where I had my first studio. I was leaving the space due to problems with the administration, so I asked for three more months and scheduled a show with my latest pieces created there. It was an intense period, in which I worked for more than 15 hours a day to produce the first 12 major paintings of the series *Pardo é Papel*.

On March 3, 2018, I "offered" the paintings in my second Tithe, a ritual in which the artist symbolically offers (presents) 10% of his production at the altar (space). It is part of the program of a church I started in communion with other artists, called A Noiva [The Bride], also known as the Igreja do Reino da Arte [Church of the Kingdom of Art].

Without staff or institutional support, the church members and I started to hang the large sheets of paper at 8 a.m. At 3 p.m., the scheduled beginning of the show, we were far from finishing the setup. At that moment, an important aspect of the church was validated: the process of raising the works as a sort of pilgrimage

contemporary art is a constructed reality. This is an elite segment and a matter of social distinction among the rich. For those who have yachts, helicopters, mansions and swimming pools as commonplace goods, art becomes a reference to state who is more sophisticated. In that worldview, whoever has a Picasso at home and can understand Mark Rothko comes out ahead.

In addition to financial capital, the field of contemporary art is, above all, the holder of great intellectual capital. Having mapped this factor, I have come to understand that laying claim to these places is related to taking a position of power. Because it is in these spaces that history is sanctioned, that narratives and the construction of images are manipulated.

Artists, gallery owners, critics, curators, historians, art patrons and collectors are agents who hold the codes of this specific field, who build images, worlds, past and future. Art is a storehouse of culture. Drawing the attention of the black community to this field is a prophetic strategy for ascending and seizing power.

Learning the codes is a way to start playing a decisive part in the construction of history. Today I occupy a position of power in this game as an artist who can create possible worlds, which will be ratified by this current system. But I know that my position is not the rule, the agents who work in this structure are mostly white.

At vernissages, black people are found mostly serving or cleaning, even when they are the subject of the exhibition. That is why it is important not only for the black artist to occupy his or place of representation at a time like this, but also for the community to occupy it physically, because the presence of the black body in these spaces is political. I think that real coexistence is the most effective frontier for dismantling stereotypes, racist caricatures, and so on. Having the black person only in painting, a two-dimensional medium, or in any artistic representation is not enough.

At MAR, as I was preparing the exhibition space, I visualized how this painting could create a corridor, installed in front of a white wall, a perfect opportunity to foster an experience of contemplation. At macLYON I had already included three paintings from this series as well. Showing these works now is a way of presenting this subject to the audience, since my show in Paris, at the Palais de Tokyo, in June, will focus exclusively on this series (images pp. 88-91).

Holding the exhibition at the Museu de Arte do Rio (MAR) was also a chance to present for the first time a *Pardo é Papel* performance with Bk' and Baco Exu do Blues. A stage was set up beside the museum's pilotis for the poets to perform six tracks, with a golden Capri pool pattern painting in the background, created especially for the occasion (images p. 85).

As Baco said in an interview for the museum, "it was an important night to occupy a space of white perspectives, an encounter of black art, something that will be deemed historical in the future." The performance took place at the opening of the exhibition and caused a stir in the social media, filling the museum. The series was brought to its fullness there, with the entire empowered black community singing *Minha vez de ganhar!* [My turn to win!] a chorus from the track *Vivos* [Alive] by Bk' with the participation of Baco Exu do Blues (images pp. 96-99).

The performance was also a way of challenging the established structures of *Pardo é Papel*'s formatting. Presenting the series as a concert was one of the ways I found to put it to a test. The articulation of these stories cannot be attached to a single support. It was by navigating through this idea that I understood that my aim was to encourage appreciation and recognition of the series' content: empowered black people, bold, showing off, winning ...

I was interested in this matter when I decided to migrate the narratives of *Pardo é Papel* to the canvas, in order to get away from the paper. A work had to be able to be identified as part of the series, even if painted on a stone. To get there, I needed to make a radical decision: to destroy the tradition of

Instituto Odeon

Diretor-presidente
Chief executive officer
Carlos Gradim

Diretor de Operações e Finanças
Chief financial officer
Jimmy Keller

Museu de Arte do Rio

Comunicação
Communications team
Rubia Mazzini (Coordenação/*Coordenator*), Alice Corrêa, Caroline Bellomo, Camila Corrêa, Renata Sá e/*and* Roberta Campos

Curadoria e Pesquisa
Curation and research team
Amanda Bonan (Coordenação/*Coordenator*), Amanda Rezende, Ana Clara Schubert, Marcelo Campos e/*and* Pollyana Quintella

Produção
Production team
Stella Paiva (Coordenação/*Coordenator*), Ana Terra e/*and* Fernanda Jardim

Educação
Education team
Izabela Pucu (Coordenação/*Coordenator*), André Vargas, Cássia de Mattos, Daniel Lucas dos Santos, Davi Benaion, Edmilson Gomes, Fernando Porto, Gabriela Cyrne, Georges Marques, Guilherme Marins, Juliana Pavan, Juliane Dantas, Karen Merlim, Lia Soares, Luiza de Negreiros, Maria Rita Valentim, Mariana Gon, Natasha Guimarães, Patricia Chaves, Priscilla de Souza, Raquel Mattos, Stephanie Barrêto, Tamyres Pirez, Thyago Correa e/*and* Wesley Ribeiro

Museologia e Montagem
Register and installation of artworks team
Andréa Zabrieszach dos Santos (Coordenação/*Coordenator*), Aymê Jendiroba, Bianca Mandarino, Bruna Nicolau, Érika Thies, Mayra Brauer, Marcos Meireles, Noan Moreira e/*and* Renato Dias

Planejamento e Projetos
Planning and projects team
Letícia Petribú e/*and* Regiane Barros

Administrativo, Financeiro e Recursos Humanos
Administration, financial and human resources team
Amanda Antunes, Claudio Torres, Daniel Braga, Danielle Lopes, Deborah Balthazar Leite, Claudio Torres, Gabrielle Brandão, Mariana Braga, Raimundo Silva, Raphaela Siqueira, Robson Lima Rangel e/*and* Thamyres Oliveira

Operacional
Operational team
Roberta Kfuri (Gerência/*Manager*), Cássio Pereira (Coordenação/*Coordenator*), Alverindo Borges, Ijumiraci Nascimento, Caroline Dias, Fábio Queiroz, Gisele de Paula, Josecleiton dos Santos, Marcus Vinícius Gonçalves, Nathan Gomes, Regina Ferreira, Renato da Silva, Rosinaldo José de Oliveira, Vanessa Baltar e/*and* José Russi

Conselho Municipal do Museu de Arte do Rio – CONMAR

Luiz Chrysostomo de Oliveira (Presidente/*President*)
André Luiz Carvalho Marini
Geny Nissenbaum
Ronald Munk
Pedro Buarque de Holanda
Hugo Barreto
Luiz Paulo Montenegro
Paulo Niemeyer Filho

Conselho Odeon

Éder Sá Alves Campos (Presidente/*President*)

Conselho de Administração
Board of directors
Bruno Ramos Pereira
Emília Andrade Paiva
Iran Almeida Pordeus
Juliana Machado Cardoso Matoso
Raul Felipe Borelli
Renato Beschizza

Conselho Fiscal
Tax adviser
Mônica Moreira Esteves Bernardi

Maxwell Alexandre Pardo é Papel

Identidade visual
Visual identity
Pedro Brucznitski

Projeto expográfico
Exhibition design
Gisele de Paula

Tradução
Translation
Thais Borges

Revisão
Text revision
Irene Ernest Dias

Cenotecnia
Scenography
Camuflagem

Iluminação
Lighting
Julio Katona

Plotagem e sinalização
Plotter printing and signage
Ginga Design

Transporte
Transport
Plenitude Mudanças

Museologia
Museology
Fabiana Motta e/and Conservare

Agradecimentos especiais
Special thanks to
Álvaro Piquet, Aori Sauthon, Baco Exu do Blues, Bk', Bruno da Silva Lourenço, Cadu Felix, Carlos Gradim, Djonga, Eduardo Berliner, Eduardo Braule-Wanderley, Eduardo de Barros, Emilly Dos Reis de Oliveira, Erika Candido Lourenço, Everton Dos Reis de Oliveira, Factoria Comunicação, Fernando Cochiaralle, Frances Reynolds, Gael Candido de Faria, Galeria A Gentil Carioca, Galeria Fortes D'Aloia, Igreja do Reino da Arte, Isabelle Bertolotti, Julio César Gonçalves Pereira, Ligia Saramago, Luiz Chrysostomo de Oliveira, Luiza Dos Reis de Oliveira, macLYON, Maria Klabin, Marisa da Silva, Mari Stockler, Matthieu Lelièvre, Paulo Herkenhoff, Primo da Cruz, Raíssa Caroline, Roberta Portas, Roda Cultural da Rocinha, Rosa Melo, Samuel Alexandre, Sophia Dos Reis de Oliveira, Vanessa Carlos

Instituto Inclusartiz

Presidente
President
Frances Reynolds

Produção Executiva
Executive production
Adriana Fernandes
Hena Lee
Marcele Vargas
Neusa Garcia
Sheyla Maia

Administração e Finanças
Administration and Finance
Guilherme Nascimento Henrique Tolomeli

Estúdio Maxwell Alexandre

Produtor Executivo
Executive producer
Raoni Azevedo

Produtora
Producer
Marcella Klimuk

Assistentes
Assistants
Daniel Frickmann
Lucas Tolezano
Michel Moreira
Renato Santos

Catálogo *Catalog*

Organização
Organization
Instituto Inclusartiz

Coordenação editorial
Editorial coordination
Instituto Inclusartiz e/*and* Instituto Odeon

Design gráfico
Graphic design
Pedro Brucznitski

Revisão de texto
Text revision
Irene Ernest Dias

Versão em inglês
English version
Thais Borges
Bia Martins

Revisão de texto em inglês
English text revision
John Norman

Fotografia
Photography
Blaise Adilon
Caio Rosa
Everton dos Reis de Oliveira
Gabi Carrera
Isabella Matheus
Julia Spence
Juliana Rezende
Wagner Kox

Tratamento de imagem
Image processing
Inês Coimbra

Impressão
Printing
Rona Editora

A381

Alexandre, Maxwell
Maxwell Alexandre: Pardo é papel / Maxwell Alexandre... [et. al]; Organização: Instituto Inclusartiz. - Rio de Janeiro: Instituto Inclusartiz : Instituto Odeon, 2020.
128 p.: il. color ; 28 cm.

Catálogo publicado em decorrência da exposição realizada no Museu de Arte do Rio no período de novembro de 2019 a maio de 2020.
Textos em inglês e português.
ISBN 978-65-991368-0-1

1. Artes visuais – Brasil. 2. Arte urbana – Favela – Rio de Janeiro. 3. Exposição. I. Marinho, Francisca Clara Reynolds. II. Campos, Marcelo. III. Lelièvre, Matthieu. IV. Instituto Inclusartiz. V.Museu de Arte do Rio. VI. Instituto Odeon (coeditor).

CDU 745.54 (815.3)
CDD 743

Bibliotecária: Karen Merlim – CRB-7 /7101

Livro composto na fonte
CIRCULAR e VELINO e impresso
pela Rona Editora sobre papel
Offset 90 gramas (miolo) e Offset
240 gramas (capa). Julho de 2020.

MUSEU DE ARTE DO RIO
Praça Mauá, 5 — Centro
20081-240
Rio de Janeiro, RJ
+ 55 (21) 3031 2741

ISBN 978-65-991368-0-1

MANTENEDOR

PATROCÍNIO MASTER

PATROCÍNIO

APOIO FINANCEIRO

PATROCÍNIO MASTER DA EXPOSIÇÃO

PRODUÇÃO DA EXPOSIÇÃO

APOIO DA EXPOSIÇÃO

APOIO

GESTÃO

CONCEPÇÃO E REALIZAÇÃO

REALIZAÇÃO