

Maxwell Alexandre - O mundo é nosso

Em 2016, Maxwell Alexandre viveu aquilo que ele chama de “período de repatriação”. Após ter recebido uma bolsa de estudos que permitiu que ele estudasse design durante seis anos em uma universidade de elite do Rio de Janeiro, ele voltou a passar o dia todo na casa de sua mãe, na Rocinha, a maior favela brasileira, localizada na afluenta zona sul do Rio de Janeiro. Naquela altura, as coisas não iam muito bem. Estava formado, mas não tinha uma renda fixa ou um espaço para produzir arte. Na época da faculdade, Maxwell tentava esconder suas origens para que pudesse se misturar de maneira mais fluida em um ambiente tão distinto do seu. Agora, sentia a necessidade de se reconectar, olhar para o passado e reconhecer alguns dos valores que formaram a sua identidade. Essa busca o levou a fazer visitas diárias à laje da casa de sua mãe, onde ele podia passar horas sozinho, tomando notas e observando o dia a dia da comunidade. Sem dinheiro para comprar materiais de arte, Maxwell começou a experimentar de forma obsessiva com aquilo que tinha à mão.

Todavia, sua escolha de materiais não era apenas determinada pelas dificuldades econômicas, mas também pelo interesse em experimentar com o potencial formal e simbólico de materiais cotidianos: os tijolos usados na construção das lajes tão cobiçadas pelos moradores das favelas como espaços de sociabilização e sinal de afluência, a graxa de sapato, que fazia parte de sua rotina diária de manutenção das botas durante a época do serviço militar, ou o henê, produto usado para tingir e alisar o cabelo, cujo cheiro característico é facilmente reconhecido nas casas da Rocinha. Portanto, embora sua produção na época fosse composta, em grande parte, por pinturas abstratas, a seleção de materiais relacionados com experiências e memórias pessoais assinalava uma virada em direção a uma reconexão com o contexto sociocultural de seu local de nascimento.

No ano anterior, quando ainda estava na faculdade, o artista havia começado a explorar as possibilidades da pintura. No último ano de estudo, um importante desdobramento foi a descoberta, com outros membros de um coletivo de arte, de um hotel modernista localizado entre os bairros da Gávea e de São Conrado, cujas ruínas o artista frequentou por mais de um ano. A enorme estrutura de 16 andares, encrustada no morro e rodeada pela Mata Atlântica, oferecia um local de trabalho precário porém generoso para testar novas ideias em uma escala muito maior do que aquela possível em um ateliê tradicional. Empregando sua destreza de ex-patinador street profissional, Maxwell passava parte de suas tardes explorando a topografia do prédio abandonado com seus patins. A primeira coisa que chamou sua atenção foi as marcas deixadas pelas rodas no chão e nas paredes. De forma muito intuitiva, começou a pendurar pedaços de tela nas paredes e a derramar tinta no chão enquanto fazia suas manobras, mapeando, dessa forma, as marcas da trajetória dos patins no tecido. Segundo o artista, a patinação é uma prática que permite que se tenha uma experiência diferente do espaço, criando uma cartografia alternativa, baseada na habilidade de cada um de navegar pelo espaço urbano. As rodas captam informações dos vários tipos de terreno e, nas obras que incorporam essa metodologia de trabalho, as telas se tornam os sensores que dão visibilidade a essas informações. No entanto, esse período fértil de pesquisa foi, de súbito, interrompido pela interdição do prédio abandonado pelas autoridades. Sem se deixar abater, Maxwell decidiu então levar seu trabalho para as ruas.

Em vez de simplesmente replicar a metodologia usada no hotel no ambiente urbano, o artista teve que negociar seu espaço com os movimentos imprevisíveis dos transeuntes, carros e

vira-latas. Como consequência, logo percebeu que concentração não estava apenas voltada para a tela, mas para tudo aquilo que estava ao seu redor. Os trabalhos resultantes carregam informações sobre esses locais específicos, tanto em termos da criação de um mapeamento dos diferentes terrenos, com texturas específicas, quanto da incorporação de pequenos fragmentos físicos desses mesmos terrenos na tela, como consequência da fricção entre a roda e a superfície em um processo de *frottage*. Materiais encontrados nesses lugares passaram também a ser incorporados como suportes pictóricos: cartazes de propaganda política, um sofá antigo, placas de trânsito e vários outros objetos que, de certa forma, captavam a atmosfera desses ambientes públicos. Os diferentes graus de coletividade desses espaços eram um fator determinante no planejamento das obras. Por exemplo, uma intervenção na área externa de um shopping center de luxo, com forte presença de seguranças, teve que ser realizada da forma mais rápida e discreta possível, portanto foi utilizada tinta branca para não atrair muitos olhares. No último trabalho da série, realizado na Casa das Canoas, um prédio modernista tombado, que foi projetado por Oscar Niemeyer em 1951 como residência de sua família, Maxwell, para evitar danos à propriedade, não utilizou tinta, captando apenas as marcas de sujeira nos pedaços de tela.

No período de seu retorno à Rocinha em tempo integral, o artista continuou a experimentar com tecidos, que colocava sobre a laje, deixando-os expostos às intempéries até que aparecessem marcas de desgaste em sua superfície. Abrindo mão do controle do processo de pintar, Maxwell agora verificava com muita paciência o desenvolvimento de seus trabalhos dia após dia, no mesmo horário, anotando de maneira assídua a descrição de tudo o que via e utilizando a própria tela como caderno. Aos olhos dos vizinhos desconcertados, o artista parecia passar os dias naquela laje sem fazer nada, o que os levou a concluir que ele havia enlouquecido; algo que, na verdade, colocava o artista em uma posição bastante segura naquele ambiente de favela marcado pela violência. Maxwell descreve esse momento como seu “período de vadiagem”, termo que emprega para denotar uma época de intensa reflexão e foco nas coisas. De fato, seria até mesmo legítimo afirmar que os desdobramentos futuros de sua prática estão intimamente ligados à sua busca por um grau elevado de atenção às coisas a seu redor.

Sua sorte afinal mudou quando recebeu a oferta de um ateliê instalado em um armazém, administrado por uma ONG local, que promove atividades esportivas na Rocinha, uma organização que ele frequentava desde os seus dias de patinador. Com espaço para trabalhar, ele passou a desenvolver um olhar interior e a articular todas as informações que havia absorvido durante seu “período de repatriação” em uma nova série de pinturas. Entre os primeiros trabalhos que produziu no novo ateliê está um conjunto de autorretratos em papel pardo, que marcou uma importante virada em direção à figuração. O artista logo se deu conta de que a escolha de suporte também acrescentava uma significativa dimensão simbólica ao trabalho. Historicamente, pardo é também um termo empregado pelo censo para classificar os cidadãos de origem mestiça. Diferente do que ocorre nos EUA, o Brasil nunca adotou a regra de que qualquer traço de descendência africana (*one drop rule*) determina que a pessoa seja negra. Portanto, desde a década de 1940, o termo pardo tem sido usado de maneira oficial como um mecanismo de branqueamento, que agrupa de forma indiscriminada todas as populações mestiças. Em um país onde a população negra tem sofrido um processo de marginalização sistêmica, as pessoas foram levadas a acreditar que a autoidentificação como pardo as colocaria um degrau acima na hierarquia socioeconômica. Entretanto, na última década, conforme os movimentos negros ganharam força, o número de cidadãos que se autoidentificam como negro aumentou de maneira significativa.

Na série *Pardo é papel* (2017-19), Maxwell toma emprestada uma expressão popularizada por ativistas negros em resposta à classificação dos afro-brasileiros na oníbranga categoria de pardo. Ao representar corpos negros em papel pardo, o artista reafirma a ideia de uma negritude recuperada por meio de imagens que enfatizam, de maneira deliberada, a celebração da autoestima: os vários grupos de figuras retratadas nessas obras incluem líderes políticos e religiosos, jovens protestando contra a opressão policial ou segurando seus diplomas universitários com orgulho, músicos rodeados pela multidão de fãs, garotos e garotas bem-vestidos com estilo urbano, entre muitos outros. Em vez de se concentrar em um único evento, a maioria dessas extensas pinturas, cuja escala evoca as grandes obras clássicas dos museus históricos, são habitadas por vários personagens apresentados sem nenhum traço facial que os distinga, com pele escura e cabelo descolorido; na realidade, diferentes versões do próprio artista.

De fato, o conteúdo biográfico dessas pinturas vai muito além da aparência física das figuras. Vários dos temas recorrentes carregam um significado especial no contexto da favela. Maxwell diz que a moda de oxigenar o cabelo foi algo que começou entre os traficantes de droga. Portanto, no início, parecia natural para a maioria das pessoas evitar a adoção de um estilo que faria com que se tornasse um alvo fácil para a polícia e as milícias. No entanto, quando cantores e jogadores de futebol famosos começaram a se apropriar do *look*, ele se tornou uma febre entre os jovens negros e, por consequência, a ideia de supor a culpabilidade de alguém com base no estilo do cabelo passou a ser inverossímil. Em um processo de semântica reversa, o cabelo oxigenado se tornou um símbolo de empoderamento, na medida em que desafiava as regras criadas pelo *establishment* para determinar quais estilos de cabelo eram aceitáveis para moradores da favela: um ato de rebelião contra ser julgado – e provavelmente condenado – pela sua aparência.

Outras imagens aparecem carregadas de significados oriundos do contexto da Rocinha, apropriadas também do cotidiano, porém adquirindo um novo sentido no espaço simbólico da pintura. Dentre elas, destaca-se a imagem recorrente de crianças vestindo o uniforme das escolas municipais cariocas, uma visão comum nas ruas dos bairros menos afluentes e que vai ficando cada vez mais rarefeita nas áreas mais ricas, nas quais a educação particular é a norma. Nos tempos de escola, Maxwell nunca sentiu orgulho de usar seu uniforme, pelo contrário, lembra-se da rapidez com que tirava a camiseta assim que saía da escola para, dessa forma, evitar as conotações negativas atribuídas aos alunos do sistema público. O tema do uniforme está no cerne da série intitulada *Reprovados* (2017-18). A expressão é empregada para designar tanto os alunos que não são aprovados no final do ano letivo quanto alguém que está sujeito a censura ou reprimenda. Antes de apropriar a imagem em suas pinturas, o artista vestiu o uniforme por seis meses, explorando as implicações positivas ativadas quando aquele item estigmatizado passou a ser usado no universo mais fluido da moda urbana, que permite ressignificá-lo como “estilo”.

Enquanto a série *Pardo é papel* enfatiza a ideia de empoderamento, *Reprovados* oferece uma visão muito mais crua da realidade de jovens negros nas periferias do Brasil. A força catalisadora para a produção desses trabalhos foi a oportunidade de participar, pela primeira vez, de uma exposição em uma galeria de arte contemporânea no Rio de Janeiro. Naquele momento, a galeria estava promovendo uma mostra coletiva bastante incomum, que seria formada por obras trazidas ao espaço e selecionadas por ordem de chegada. Em um ambiente

frequentado, em geral, por clientes da classe alta, Maxwell sentiu a necessidade de apresentar um trabalho que falasse da violência cotidiana e do abuso cometido contra os moradores da favela pelas autoridades governamentais e pelas milícias, fornecendo um relato visual alternativo às narrativas oficiais disseminadas pelos meios de comunicação tradicionais, que constituem a principal fonte de informação para grande parte da aristocracia carioca.

Sob o título de *Tão saudável quanto um carinho* (2017), a pintura apresentada na exposição mostra a intervenção da UPP (Unidade de Polícia Pacificadora), o programa de policiamento iniciado em 2008, na cidade do Rio de Janeiro, para recuperar territórios urbanos controlados por quadrilhas de traficantes, uma intervenção governamental que ficou notória por ter resultado muitas vezes na morte de moradores inocentes. Em meio à presença policial, várias cenas se desenrolam de forma concomitante: um menino se distrai brincando com um caminhão de brinquedo, enquanto, próximo a ele, outra criança é imobilizada no chão por um policial truculento; outras crianças, sobrevoadas pelo helicóptero da polícia, tomam banho em piscinas improvisadas em caixas d'água; cadáveres são vistos dentro do camburão e encontram-se espalhados pela paisagem. Apesar das cenas de carnificina, há um contraste intrigante entre a crueza do assunto, a escolha de cores vibrantes e a inserção de elementos extraídos do imaginário da cultura pop, o que faz com que o trabalho cause um certo estranhamento por ser atraente do ponto de vista formal.

Além dos onipresentes uniformes, outros elementos na composição funcionam como sinais de comportamentos e valores sociais da Rocinha, algo que se tornou uma espécie de marca registrada das pinturas de Maxwell. O padrão ondulado que domina grande parte do fundo das pinturas é um elemento visual bastante difundido nas favelas: a estampa é encontrada na marca mais popular de piscinas montáveis que ocupam as cobiçadas lajes. Em outros trabalhos, o artista utiliza pedaços de lona das próprias piscinas, que são aplicados à superfície da tela e parcialmente pintados. Outra referência pop é a figura de um dinossauro que é mascote da marca de um conhecido iogurte para crianças, que pula feliz no canto superior direito da cena. Maxwell conta que, em sua infância, esse produto industrializado, supostamente acessível, quase nunca estava disponível na sua casa e que apenas as crianças mais abastadas da favela podiam saboreá-lo com frequência. Reunindo de um lado as memórias pessoais e as referências partilhadas com um grupo social cujos valores são distorcidos pela mídia e invisíveis para as elites culturais e, de outro, a representação de uma versão interna da violência diária da Rocinha, Maxwell cria espaços que permitem a emergência de subjetividades múltiplas. Seus personagens não estão confinados à visão estereotipada comum das populações negras que as define como criminosas ou vítimas (embora apareçam como um ou outro, ou até mesmo ambos), mas surgem como expressões multifacetadas de comportamentos e desejos que compõem um retrato mais complexo e honesto da cultura negra urbana do Brasil.

Tão saudável quanto um carinho foi a primeira pintura de grande porte realizada por Maxwell, formato que abraçou em seus trabalhos posteriores. Apesar de suas obras apresentarem certas qualidades presentes nas pinturas clássicas dos grandes mestres, celebradas pelos museus tradicionais em termos de escala, composição e conteúdo narrativo, elas, em geral, são exibidas sem moldura. Grandes folhas de papel são penduradas em cabos que cortam o espaço expositivo. Dessa forma, as pinturas assumem uma presença arquitetônica imponente, ao mesmo tempo que se tornam menos sagradas, já que não há fronteiras definidas que as separem do público, que fica livre para observar seu verso imperfeito, formado por folhas de papel pardo coladas. É importante observar, ainda, a portabilidade dessas obras: a falta de

moldura significa que essas grandes pinturas podem ser enroladas e transportadas sem muito esforço. De fato, em várias ocasiões, o artista e seus colegas carregaram os trabalhos desembalados pelas ruas em uma espécie de procissão ritual que precedeu sua exposição.

Essa ação performativa é, com efeito, um dos vários eventos ritualísticos organizados no âmbito d' *A Noiva*, uma igreja ecumênica fundada por Maxwell e um grupo de amigos na época da universidade. Criado por uma mãe evangélica, em uma vizinhança em que a devoção religiosa é vista como um valor positivo, o artista conhece bem os códigos e os protocolos associados às principais facções do neopentecostalismo, muito populares em todo o território brasileiro. Hoje, os protestantes evangélicos compõem 20% da população e seus líderes controlam vastos conglomerados midiáticos e um número significativo de cadeiras no Congresso Nacional. No entanto, ainda que seja relatado o seu envolvimento em vários escândalos de corrupção nos últimos anos, essas igrejas continuam a expandir sua influência cultural, econômica e política. Como é sabido, a recente ascensão da extrema direita no Brasil, por exemplo, foi em grande medida apoiada pela igreja evangélica.

Sendo assim, como a apropriação desses protocolos em *A Noiva* se encaixa na prática artística de Maxwell e seus colegas? A “igreja” foi concebida em colaboração com Raoni Azevedo e Eduardo de Barros, com o intuito de criar oportunidades para exibir seus trabalhos em mostras e eventos auto-organizados. Embora Maxwell entenda a necessidade de as pessoas se sentirem parte de uma comunidade, em particular, nas áreas onde o acesso a outras formas de apoio é escasso, ele adota uma postura um tanto reticente em relação à forma como os indivíduos são manipulados, e muitas vezes explorados, pela maioria dos líderes evangélicos. Em *A Noiva*, rituais e procedimentos que são bastante reconhecíveis por pessoas que nunca pisaram em uma instituição cultural são redirecionados à crença na capacidade da arte de proporcionar satisfação espiritual, sugerindo que existem outras formas de encontrar significado na vida. De acordo com essa lógica, ao replicar a forma de uma instituição tão polêmica, *A Noiva* se apropria de uma multiplicidade de pontos de referência popular que são alheios ao mundo da arte e das elites culturais, mas que podem atrair o interesse de um grupo demográfico que, por sua vez, sente-se alienado do mundo da arte. Esse “pregar aos não convertidos”, nos dois lados do espectro sociocultural – trazendo protocolos evangélicos para o mundo da arte e levando a arte para os protocolos evangélicos –, pode ou não trazer algum tipo de revelação, mas, para além de qualquer efetividade, pode ser compreendido como uma tentativa real de aproximar arte e vida.

As atividades d' *A Noiva* englobam, além das já mencionadas peregrinações das obras de arte, os “dízimos” – exposições temporárias auto-organizadas em locais espalhados pela capital carioca – e os “batismos” públicos de artistas que, em geral, incluem performances musicais de jovens rappers, cujo trabalho é uma grande fonte de inspiração para Maxwell. Como ele, uma nova geração de poetas/ músicos que surgiu nos últimos anos em diferentes estados brasileiros também está lidando com questões relativas ao empoderamento negro e à vida nas favelas, articulando em sua escrita ideias que ecoam no trabalho pictórico do artista. BK' do Rio, Baco Exu do Blues da Bahia e Djonga de Minas Gerais estão entre os nomes cuja poesia foi incorporada aos títulos de várias de suas pinturas. *Se eu fosse vocês olhava pra mim de novo* (2018) mostra a solitária figura de um homem negro sentado tranquilo no canto esquerdo inferior da tela contra um vasto fundo com a famosa estampa das piscinas. Embora seu rosto esteja apagado, alguns detalhes evidentes, tais como o *piercing* no nariz, a corrente de ouro e o cabelo descolorido, deixam claro que este é um autorretrato. *O mundo é nosso* é uma frase extraída de

uma música de Djonga e o título de um dos raros trabalhos abstratos da série *Pardo é papel*, cuja superfície é quase toda coberta com pinceladas gestuais de graxa de sapato preta. O refrão diz: “Como se fosse a noite, cê vê tudo preto/ como se fosse um *blackout*, cê vê tudo preto/ são meus manos, minhas minas/ o mundo é nosso”. Aqui, a narrativa por trás do título se espelha no ato de enegrecer as folhas de papel pardo que, no vocabulário material do artista, representa a intolerância em torno do conceito de pardo.

Maxwell Alexandre iniciou sua trajetória profissional no mundo da arte há menos de dois anos, mas é evidente que as várias ideias articuladas em seu trabalho foram absorvidas e elaboradas ao longo de toda a sua vida. Com consciência plena dos perigos de ser engolido pelo universo glamoroso da arte, o artista passa longos períodos de tempo com seus colegas na Rocinha. Para ele, arte e vida são âmbitos conectados e é na vida que ele encontra a matéria-prima que constitui as complexas, poderosas e divertidas contranarrativas articuladas em sua obra. Ao lado de uma nova geração de artistas, curadores, músicos e escritores negros, ele faz parte de um movimento mais amplo de recuperação de uma voz e da construção de uma narrativa própria.

Por Kiki Mazzucchelli

Maxwell Alexandre - The world is ours

In 2016, Maxwell Alexandre went through what he calls his 'repatriation period'. Having earned a scholarship and spending six years studying design at an elite university, he was now spending his time at his mother's house in Rocinha, Brazil's largest *favela* located in the wealthy south zone of Rio de Janeiro. Things were not looking too promising back then: he had earned a diploma but had no steady source of income or a suitable working space to make art. At university, Alexandre had purposefully attempted to make his background invisible in order to blend more fluidly into an environment that was strikingly distinct from his own. Now, he felt the need to reconnect and to look back and recognise some of the values that had shaped his identity. This led him to make daily incursions to the roof terrace where he would spend hours on his own, making notes and observing the daily life of the community. Unable to afford proper art materials, he nonetheless started to work obsessively and experiment with things that were at hand.

His choice of materials, however, did not seem to be entirely determined by economic strain, but was in fact indicative of an interest in experimenting both with the formal and symbolic potential of everyday materials: the bricks that are typically employed in the construction of the *lajes*—the makeshift roof terraces so coveted by *favela* dwellers as spaces to host social gatherings and a sign of affluence; the shoe polish that was part of Alexandre's daily boot maintenance routine during the time he served in the army; or the *hene*, a product used for dying and straightening hair, whose characteristic smell is widely familiar in Rocinha households. Therefore, although his output at the time, consisted largely of abstract paintings, the selection of materials that relate to personal experiences and memories, signalled a shift towards a reconnection with the cultural and social context of his birthplace.

The year before, whilst still at university, the artist had begun to explore the possibilities of painting. An important development in his final year was the discovery, alongside the members of an art collective to which he belonged, of a modernist hotel located between the neighbourhoods of Gávea and São Conrado, whose ruins he had been frequenting for more than a year. Perched atop a hill surrounded by tropical forest, the massive sixteen-storey high structure offered a precarious yet generous workspace to test new ideas on a much larger scale than in a traditional studio. A former professional inline skater, Alexandre spent some of his afternoons in the abandoned building exploring the topography of the space on his rollerblades. The first thing that attracted his attention, were the marks left by the wheels on the floors and walls. Very intuitively, he started to place pieces of canvas on the walls and pour paint on the floor whilst performing skating tricks, thus mapping the marks of his trajectory on the fabric surface. According to him, skating is a practice that allows users to have a different experience of space, creating an alternative cartography based on one's ability to navigate through the urban environment. The wheels capture information on several types of terrain, and, in these works, the canvasses become the sensors that make this information visible. However, this research was suddenly interrupted by the closure of the derelict building by the authorities. Unfettered, he decided to take the work into the streets.

Rather than simply replicating the methodology used in the hotel, in the urban environment, the artist had to negotiate his way with the unpredictable movement of passers-by, cars, and stray animals. As a consequence, he soon realised that his attention was no longer solely focused on the space of the canvas, but rather in everything else that was happening around him. The

resulting work carried information about these specific sites, both in terms of generating a mapping of different terrains with specific textures, and through the incorporation into the fabric of small physical fragments of these same terrains, caused by the friction of the wheels against surfaces—a process of *frottage*. Materials found on these sites started to be incorporated as pictorial supports: political propaganda posters, an old sofa, street signs, and many other objects that somehow capture the atmosphere of these public spaces. The sites' varying degrees of publicness were a determining factor in planning these works. For example, an intervention in the external area of a heavily policed luxury shopping mall had to be carried out as quickly and discreetly as possible, so white paint was used in order to avoid drawing too much attention. In the last work of the series, staged at Oscar Niemeyer's 'Canoas House'—a listed modernist building designed as his family home in 1951—in order to avoid damaging the property, Alexandre didn't use any paint, capturing only dirt marks on the pieces of fabric.

Upon his return to Rocinha, the artist continued to experiment with fabrics that were placed on the roof terrace until weathering marks appeared on their surfaces. Completely relinquishing control over the painting process, he now patiently checked the development of the works on a daily basis; at the same time, as diligently, writing down descriptions of everything he saw around him, using the canvas as a notebook. As his days were spent apparently 'doing nothing' up on the terrace puzzled neighbours started to think he had gone mad, which in fact was quite a safe position to be in, within the gang-ridden environment of the *favela*. Alexandre speaks of this as a period of *vadiagem*, a term normally translated as laziness, but which he employs in order to denote a time of extreme reflection and attentiveness to his surroundings. Indeed, it is fair to say that the future developments in his practice are closely related to the pursuit of this heightened level of attention.

His luck finally turned when he was offered a studio space in a warehouse managed by a local NGO promoting sports activities in Rocinha, an organisation he had known since his skating days. Having a space to work, he started to focus inwards and articulate all the information he had absorbed during his 'repatriation' period in a new series of paintings. Some of the first works he produced in the studio were a set of self-portraits done in Kraft paper, marking an important shift toward figuration. But soon he realised that the choice of medium also added a significant symbolic dimension to the work. In Portuguese, this particular type of paper is usually called *pardo* [brown], a term which has been historically employed in the national census to classify mixed heritage citizens. Unlike America, Brazil never adopted the 'one drop rule' and since the 1940s, the term *pardo* has been officially used as a whitewashing mechanism that lumps together all mixed-race populations. In a country where black populations have been systematically marginalised, many were led to believe that self-identifying as *pardo* would place one a step above in the socio-economic hierarchy. Over the past decade, however, as black movements have been gaining momentum, the number of citizens who self-identify as black has risen significantly.

In the series *Pardo é papel* (2017-19)—a title that can be freely translated as 'brown is a type of paper'—Alexandre borrows an expression popularised by black activists in response to the generic categorisation of Afro-Brazilians under the all-encompassing umbrella of *pardo*. By depicting black bodies on Kraft paper, the artist playfully reaffirms the idea of a reclaimed blackness through images that deliberately focus on the celebration of self-esteem: the several groups of figures portrayed in these works include political or religious leaders; youths protesting against police oppression or proudly holding their diplomas; musicians surrounded by a crowd of

fans; boys and girls dressed in trendy street fashion style, amongst many others. Rather than focusing on a single event, most of these sprawling 'museum size' paintings are populated by numerous characters rendered without any distinct facial features, dark skin and blonde hair who are all different versions of the artist himself.

Indeed, the biographical content found in these paintings extends much beyond the physical appearance of the figures, with many of the recurring motifs carrying a special meaning in the context of the *favela*. Alexandre says the fashion for dying your hair blonde is something that was initially adopted by drug gangs' members. Others naturally avoided embracing the style that would make them stand out as an easy target for the police and the militias. However, when prominent singers and football stars appropriated the look, it soon became widely disseminated amongst black kids, to the extent that it was no longer possible to assume one's guilt based on hairstyle. In a process of semantic reverse, the blond black look became a symbol of empowerment insofar as it challenges the rules created by the establishment to determine which styles are acceptable for *favela* dwellers; an act of rebellion against being judged—and most likely condemned—for your looks.

Other images are just as laden with meaning within the context of Rocinha, similarly appropriated from everyday life and given a renewed status within the symbolic space of painting. A noteworthy recurring image is Rio de Janeiro's municipal school uniform worn by many of the characters, a very common sight in the streets of less affluent neighbourhoods, becoming rarer in the wealthy areas where private schooling is the norm. As a student, Alexandre never felt proud of wearing this uniform; on the contrary, he remembers quickly removing his school T-shirt the moment he left the building in order to avoid the negative connotations attributed to state schoolchildren. The uniform motif is at the centre of a series titled *Reprovados* (2017-18), a term employed to designate both students who fail a school year and someone who is subjected to censorship or reprimand. Before appropriating the image in his paintings, the artist wore this uniform for six months, exploring the positive undertones conveyed by the traditionally stigmatised item once it has been incorporated in the more fluid world of street fashion.

While the series *Pardo é papel* focuses on the idea of empowerment, *Reprovados* offers a much cruder view of the reality of young black people in the Brazilian peripheries. The catalyst for producing these works was, for the first time, the opportunity to show in a major contemporary art gallery in Rio de Janeiro. The gallery had an unusual open call for a group exhibition, whose only rule was that artists who brought their work in first would be included. In an environment typically frequented by upper-class clients, Alexandre felt the need to present a work that spoke about the quotidian violence and abuse committed against *favela* dwellers by government authorities and militias, thus providing an alternative visual account to the official narratives disseminated by mainstream media outlets that are the main source of information for many aristocratic *cariocas* [from Rio de Janeiro].

Titled *Tão saudável quanto um carinho* [As Healthy as a Caress] (2017), the painting presented in this exhibition depicts the intervention of an UPP—Pacifying Police Unit—a law enforcement programme initiated in 2008 in the city of Rio de Janeiro to reclaim territories from drug gangs in the *favelas* and often resulting in the death of innocent residents. Amidst the presence of the police, a number of scenes unfold concomitantly: a little boy plays absent-mindedly with a truck, while next to him another kid is immobilised on the ground by a truculent policeman; other kids bathe in improvised water tank paddling pools while a police helicopter hovers overhead; dead

bodies are seen inside a police van and across the landscape. In spite of the carnage scenes, there is an interesting contrast between the rawness of the subject matter and a choice of a vibrant-coloured palette and elements taken from a pop culture imagery that makes the work oddly attractive from a formal perspective.

Apart from the ubiquitous school uniforms, other elements in the composition also function as signs of social behaviours and values within the context of Rocinha and have become trademarks of Alexandre's paintings. The wavy pattern that dominates most of the background is a pervasive design in the *favelas*: the print is found on the most popular brand of paddling pools, which are usually installed on most of the residents' coveted roof terraces. In other works, the artist uses actual pieces of paddling pool canvas, which are applied to the surface and painted over whilst still revealing the design. Another pop reference is the cartoonish dinosaur that jumps happily on the top right-hand of the scene, a brand mascot of a well-known children's yoghurt line. Alexandre explains that this supposedly affordable mass-produced treat was scarcely available at the artist's household during the artist's childhood years, and only the children of more affluent *favela* dwellers were able to get these on a regular basis. Alexandre's portrayal of an insider's version of the daily violence in Rocinha, creates spaces in which multiple subjectivities are allowed to emerge. He accomplishes this by conflating personal memories and references shared by a social group whose values are often distorted by the media and invisible to the cultural elites. His characters are not confined to the usual stereotypical view of black populations as either criminals or victims—although sometimes they can fit one or the other, maybe both—appearing instead as multifaceted expressions of behaviours and desires that make up a more complex and honest portrait of black urban culture in Brazil.

Tão saudável quanto um carinho was Alexandre's first large-scale painting, a format that he fully embraced in subsequent works. In spite of deliberately sharing certain qualities with the classical old masters, paintings held by traditional museums—size, composition, narrative content—his works are often left unmounted, with the large sheets of paper usually displayed hanging from wires that cut across the gallery space. As such, the paintings assume an imposing architectural presence at the same time as becoming less sacred since there are no clear boundaries separating them from the public, who are able to observe their imperfect flipside made of taped-up sheets of brown paper. Importantly, they are also quite portable: the lack of a mount or frame means these large paintings can be simply rolled up and carried without too much effort. Indeed, in several occasions the artist and his colleagues have carried the unpacked works across the streets in a ritual procession that precedes their exhibition.

This performative action is in fact one of several ritualistic events organised under *A Noiva* [The Bride], a non-denominational church founded by Alexandre and a group of friends during his university days. Raised by an evangelical mother in a neighbourhood where religious devotion is regarded as a positive value, the artist became quite familiar with the codes and protocols associated with the main branches of Neo-Pentecostalism that are extremely popular across Brazil. Today, evangelical Protestants make up twenty per cent of the country's population, with their leaders controlling large media conglomerates and a significant number of seats in the national congress. And yet, in spite of having been involved in several corruption scandals over the last decades, Neo-Pentecostal churches keep expanding their cultural, economic, and political influence: the recent rise of the far-right in Brazil, for instance, has been greatly supported by the evangelical church.

In this sense, how does the appropriation of evangelical protocols by *A Noiva* fit into Alexandre and his fellow artists' practice? The 'church' was initially formed alongside his peers Raoni Azevedo and Eduardo de Barros with the aim of creating opportunities to show their work through self-organised exhibitions and events. Although he appreciates people's need to belong to a community, particularly in areas where there is virtually no access to other forms of support, the artist is very sceptical toward the way individuals are manipulated—and often exploited—by most evangelical leaders. In *A Noiva*, rituals and procedures that are quite recognisable to people who may never set foot in a cultural institution are redirected toward a belief in art's ability to provide spiritual fulfilment, suggesting that there are other ways to find meaning in life. In this sense, by replicating the form of an extremely controversial institution, *A Noiva* appropriates a set of widely popular reference points that are completely alien to the art world and the cultural elites, and which may attract the interest of a demographic that, in turn, feels absolutely alienated from the art world. This 'preaching to the non-converted' on both sides of the socio-cultural spectrum—bringing evangelical protocols into the art world and bringing art into evangelical protocols—may or may not bring some sort of enlightenment, but, nevertheless, it can be seen as a genuine attempt to approximate art and life. *A Noiva's* activities range from the aforementioned peregrination of artworks, the *dizimos*—self-organised exhibitions in pop-up spaces across the city of Rio de Janeiro—to public 'baptisms' of artists that usually include musical performances by young rappers whose work is a great source of inspiration to Alexandre. Like him, a new generation of poets/musicians who emerged in recent years across different Brazilian states, is also tackling issues of black empowerment and life in the *favelas*, articulating in their writing, ideas that reverberate in his pictorial work. BK' from Rio, Baco Exu do Blues from Bahia, Djonga from Minas Gerais are amongst the names whose poetry has been incorporated into the titles of several of his paintings. *Se eu fosse você olhava pra mim de novo* [If I Were You, I'd Take Another Look at Myself] (2018) shows the solitary figure of a young black man sitting leisurely on the bottom right hand corner against a vast paddling pool-patterned background. Although his features are effaced, some conspicuous details such as the nose ring, gold chain and blonde hair make it clear that this is a self-portrait. *O mundo é nosso* [The World Is Ours] (2018) is a line taken from a song by Djonga and the title of a rare abstract work in the *Pardo é papel* series whose surface is almost entirely covered with gestural strokes of black shoe polish. In a free translation, the whole chorus reads: "As if it was night everything looks black / as if in a blackout everything looks black / my bros, my sistas, my brothers, my sisters / the world is ours". Here, the narrative behind the title is mirrored in the act of blacking out the sheets of brown paper that, within the artist's material vocabulary, stand for the bigotry-laden concept of *pardo*.

Maxwell Alexandre started his professional trajectory in the art world less than two years ago, but it is clear that the many ideas he manages to convey in his work have been absorbed and articulated over a lifetime. Fully aware of the dangers of becoming engrossed in the glamorous environment of the art world, the artist makes a point of spending significant periods among his peers in Rocinha. For him, art and life are undoubtedly connected, and it is in life that he finds the source materials that form the complex, powerful, and playful counter-narratives presented in his work. Alongside a new generation of black artists, curators, musicians, and writers, he is part of a larger movement of reclaiming one's own voice and forging one's own narrative.

By Kiki Mazzucchelli