

## Explorando Fronteiras: reimaginando a arquitetura do museu através do Pavilhão Maxwell Alexandre no Rio de Janeiro

### Exploring Boundaries: reimagining museum architecture through Maxwell Alexandre's Pavilion in Rio de Janeiro

Carlos Henrique Magalhães de Lima<sup>1</sup>  
DOI 10.26512/museologia.v1i2i23.51748

#### Resumo

Este artigo é uma elaboração teórica a respeito da arquitetura de museus a partir de um caso referencial: o pavilhão concebido pelo artista visual Maxwell Alexandre (1990) para nos bairros de São Cristóvão e Rocinha, Rio de Janeiro. Propõe-se o debate sobre arquitetura, cidade e artes plásticas em diversas concepções, focalizando questões analíticas a respeito de perspectivas e desafios que envolvem projetos museográficos, relacionados a aspectos técnicos, formais e programáticos, envolvendo os objetos expostos, o espaço arquitetônico e a experiência de diferentes públicos. Ao relacionar temas envolvendo os lugares de exposição e discursos expográficos, espera-se contribuir para construção de alternativas no campo, de novas experiências entre público e obra.

#### Palavras-chave

arquitetura de museus; artes visuais; Maxwell Alexandre; agenciamentos expográficos; espaços expositivos.

#### Abstract

This essay is a theoretical exposition on museum architecture based on a case study: the pavilion created by visual artist Maxwell Alexandre (1990) and placed in the Rio de Janeiro neighborhoods of São Cristóvão and Rocinha. The debate on architecture, city, and visual arts in various conceptions is proposed, with a focus on analytical questions regarding perspectives and challenges that involve museum projects related to technical, formal, and programmatic aspects, involving the objects on display, the architectural space, and the experience of various audiences. It is intended that by connecting themes involving exhibition spaces and expographic utterances, it would contribute to the development of alternatives in the sector, of new interactions between the public and work.

#### Keywords

museum architecture; visual arts; Maxwell Alexandre; expographic utterances; exhibition spaces.

#### Introdução

Passadas as duas primeiras décadas do século XXI, assiste-se no Brasil uma expansão dos museus em número e diversidade temática. Sobre a produção arquitetônica dos espaços museais, o cenário atual se mostra bastante contrastado com o de vinte anos atrás. Na virada para este século, experimentamos um crescente interesse pela cultura, mas de um ponto de vista econômico, em que a palavra foi convertida em mola mestra dos projetos de transformação urbana (Arantes, 1998). A competição pelo financiamento entre cidades norteou o planejamento urbano de caráter gerencial no cenário global nos anos 1990. Grandes museus faziam parte da construção de uma identidade estrategicamente calculada “com os meios altamente persuasivos da cultura arquitetônica da

<sup>1</sup> Carlos Henrique Magalhães de Lima é arquiteto e urbanista, doutor em urbanismo pela UFRJ e professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB.

Explorando Fronteiras:

reimaginando a Arquitetura do Museu através do Pavilhão Maxwell Alexandre no Rio de Janeiro

imagem.” (Arantes, 2013:61). Os projetos de intervenção no Rio de Janeiro podem ser considerados síntese desse tipo de articulação. Entre a proposta de Jean Nouvel para o Guggenheim Rio (2001) e o edifício do Museu do Amanhã (2015) projetado pelo escritório de Santiago Calatrava, o que se vê é tentativa de atribuir uma identidade artística e cosmopolita para a capital fluminense, situando-a em um circuito urbano marcado por produtividade e competitividade.

Esses grandes museus continuam atraindo investimentos consideráveis, mas já dividem a cena com outras iniciativas. Surgem projetos de museus de menor escala, geridos por instituições muito variadas quanto à forma de organização e objetivos. O Museu da Maré, no Rio de Janeiro, inaugurado em 2006, criado por um grupo de jovens moradores do conjunto de favelas da Maré, é exemplo de uma experiência museal voltada para a inclusão cultural e social das populações marginalizadas no espaço urbano. O Museu da Maré ocupa o prédio de uma antiga fábrica de transportes marítimos, a Cia Libra de Navegação e está situado próximo ao entroncamento crucial para a metrópole fluminense, o da Avenida Brasil com as linhas Amarela e Vermelha. Por isso, nos informa sobre três deslocamentos no que diz respeito aos edifícios museais: a respeito do programa; quanto à área temática; e localização territorial. Há experiências semelhantes em museus comunitários, espaços em que a preservação e visibilização de acervos permanentes ou exposições temporárias estão vinculadas a atividades educacionais e de pesquisa. É o caso do Acervo da Laje (2011), um espaço de memória artística, cultural e de pesquisa sobre o subúrbio Ferroviário de Salvador.

Consideramos que estes deslocamentos – no espaço físico e nas práticas sociais – nos remetem a movimentações conceituais recentes realizadas no campo da museologia. As crescentes fricções disciplinares tiram museu e as coleções de museu do centro de interesse daqueles que reivindicavam o título de museólogos, configurando a museologia contemporânea como “ato social de construção de valores e transformação de realidades por meio da comunicação museológica, como o seu principal objeto de investigação” (Brulon, 2018: 191). Para Brulon (2018: 189), “musealizar é mudar algo de lugar; às vezes no sentido físico, mas sempre no sentido simbólico. É recolocar, ou dispor para revalorizar.” Tal noção possibilitou “uma abertura sem precedentes de seu campo de pesquisa empírica e experimental” (ibid.:190). Isso nos leva a indagar sobre a consideração de experiências diversificadas na prática arquitetônica relacionada à concepção de edifícios museais. A arquitetura é tema incontornável para a discussão museográfica e museológica, não apenas seu aspecto técnico e material, mas no que informa sobre relações institucionais, contextos políticos e econômicos.

Partindo dessas considerações, este artigo é uma análise das relações entre arquitetura e museologia a partir do Pavilhão Maxwell Alexandre, que tem o nome de seu idealizador, pintor brasileiro nascido no Rio de Janeiro em 1990. Trata-se de uma reflexão cujo principal objetivo é apresentar temas críticos sobre a arquitetura de museus, considerando o espaço social das cidades brasileiras, caracterizadas pela grande heterogeneidade social e por adversidades sentidas sobretudo pela população negra e periférica. O Pavilhão Maxwell Alexandre é uma exibição temporária realizada em um edifício existente, um lugar ativado pela forte relação entre os visitantes, as obras e o espaço construído. Para além das questões técnicas – controle de umidade e temperatura, guarda e organização de acervo, custos gerenciais e outros – a proposta de Maxwell Alexandre nos oferece um horizonte prospectivo destinado a entender como

e porque são atribuídos valores a objetos em um espaço de museu, além de sugerir estratégias para exibição de arte em contextos periféricos, onde são projetados estigmas e estereótipos raciais que o autor problematiza, como veremos. As preocupações do artista não se limitam aos atos de formalização da obra, tampouco aos aspectos circunscritos ao trabalho de galeristas. Seu intuito parece ligado à expansão de fronteiras, à emancipação como movimento que pode ser operado no campo da pintura a partir da inter-relação com diferentes manifestações artísticas. Daí sua importância para a formação e constante debate no âmbito acadêmico, social e profissional da arquitetura e museologia.

Metodologicamente, as análises foram desenvolvidas por meio de pesquisa bibliográfica e confrontação de referenciais teóricos, associadas à leitura das obras em seus contextos. O trabalho está organizado em três partes. Na primeira, vamos explorar o sentido de continuidade espacial e o nublamento (Wisnik, 2018) que assinalam parte da produção arquitetônica no presente, e sobre sua influência no campo interseccionado entre artes e arquitetura (Foster, 2013) – incluindo a produção do espaço museográfico. Em seguida, tratamos de museus projetados para abrigar obras de artistas com o propósito de discutir relações entre obras de arte e dispositivos expográficos, termos que assinalam a produção arquitetônica de museus de artes visuais atualmente. Finalizamos apresentando e discorrendo sobre o Pavilhão do Artista Maxwell Alexandre nos bairros de São Cristóvão e Rocinha, Rio de Janeiro, cujos propósitos e aspirações possuem forte correspondência com o terreno da arquitetura. Com isso, espera-se contribuir com discussões envolvidas na concepção e gestão da arquitetura de museus de artes visuais, no contexto brasileiro, marcado por significativas dificuldades, mas também influenciados por práticas que podem inspirar novos arranjos entre atores, recursos materiais e conceitos.

### **Arquitetura de museus: fronteiras no complexo arte-arquitetura**

As relações entre arte e arquitetura contemporânea produziram um campo relacional de influência mútua. A arquitetura de museus constitui um campo dinâmico de ação que não se restringe ao domínio visual, mas evoca conceitos e temas que influenciam diretamente na concepção de espaços expográficos e narrativas visuais. Por isso, trata-se de um programa onde podem ser experimentados conceitos. A arquitetura museal e os espaços expositivos formam um campo de atuação compartilhado, marcado pela multidisciplinaridade. Davallon (1999:141) afirma que as exposições têm menos o propósito de transmitir um efeito do que “instaurar um espaço de interação [...] entre uma instância produtora e uma receptora por meio do ato de dar forma à informação [...]”, seguindo propósitos específicos para afetar visitantes. As exposições são fundamentais, portanto, para pensar o espaço do museu, pois constituem um modo de pensar o que é exposto, mas que também é instaurado pela presença do sujeito. Estas relações entre museu e exposição passaram por mudanças consideráveis em tempos recentes, e parece haver correspondências nos princípios museológicos e no design expográfico.

A arquitetura de museus no século XX é herdeira de mudanças programáticas ocorridas em meados do século anterior. O modelo construído pelo alemão Karl Friedrich Schinkel para o *Altes Museum* em Berlim (1822-23) fixou uma base tipológica propícia para acomodar obras de arte, influenciando escolhas programáticas e agenciamento de ambientes desde então. Além disso, Schinkel, como soube “tomar boa nota da cidade circundante e dar pleno cará-

Explorando Fronteiras:

reimaginando a Arquitetura do Museu através do Pavilhão Maxwell Alexandre no Rio de Janeiro

ter” a uma um trecho urbano de Berlim como recinto das artes (Zein, 1991:30). Esta fórmula foi rechaçada pela produção vanguardista do séc. XX, caracterizada pela caixa aberta e adaptável a qualquer conteúdo. É o caso da Nova Galeria de Arte Nacional (1968), também em Berlim, projetada por Mies Van der Rohe – edifício antitético da antiga galeria nacional de Schinkel – um espaço transparente com vão livre e sem intervenções, um grande ambiente neutro para valorizar a presença do objeto artístico (Zein, 1991: 31). Apesar da multiplicidade de programas de necessidades e das muitas variações de repertório tipológicos, os museus guardam características comuns como espaço, iluminação, disposição de objetos, relação entre público e obra. “Na realidade, em um museu ou exposição, a dialética em relação aos objetos é realizada em três níveis: a peça a ser exposta, o suporte e o espaço.” (Montaner, 1991: 40). Isso nos permite identificar congêneres, propor categorias de análise e tendências de mudanças ocorridas nestes espaços.

No museu ocidental clássico, estes elementos (peças, suporte, espaços) surgiram de forma ordenada, e o suporte considerado como elemento neutro e convencional na composição. O tratamento singular para dispositivos e vitrines, surge na tradição museográfica italiana dos anos 1950 e 1960, colocados em um nível intermediário entre a arquitetura do edifício e a particularidade de cada peça (Montaner, 1991). Com isso, afirma-se o espaço museal como lugar onde os objetos devem ser expostos a partir de uma ordenação narrativa que facilite a compreensão por parte do público. As explicações textuais funcionam como elementos que devem mediar obras, elementos gráficos e suportes, tornando o discurso expositivo claro e congruente. Além do projeto expográfico, um museu deve integrar todos os níveis de uso e comodidade, desde serviços, lojas, escritórios de informação, passando por espaços de reserva, ateliê, locais para pesquisa e manutenção, além dos pontos de encontro. Nesse sentido, os museus se convertem em complexos culturais que devem responder adequadamente a uma dupla relação: entre o edifício e as características do lugar; entre o discurso e as qualidades dos objetos (Montaner, 1991: 41).

As últimas décadas do século XX são marcadas pela aproximação realizada por diversos artistas entre o espaço arquitetônico e obras de arte. Este envolvimento é marcado por aspectos conceituais e princípios de elaboração, não somente analogias formais. Para Foster, essa aproximação forma um complexo significativo no campo da produção de imagens (*image-making*) e na configuração dos lugares (*space-shaping*). Esse envolvimento alterou não apenas a relação entre arte e arquitetura, mas a própria maneira de produzir arte, a atmosfera em si do espaço edificado (Foster, 2013). Para caracterizar este encontro/relação, Foster (2013) utiliza o termo “complexo arte-arquitetura”, atribuindo-o três acepções principais. A primeira para se referir aos muitos conjuntos onde a arte e a arquitetura estão justapostas e/ou combinadas, ora com a arte no (que outrora foi considerado) o espaço da arquitetura, ora com a arquitetura no (o que outrora foi considerado) o lugar da arte. O termo “complexo” aparece também associado como a subsunção capitalista da dimensão cultural pelo campo econômico, o muitas vezes leva ao aproveitamento de tais combinações arte-arquitetura como pontos de atração e/ou locais de exibição. Por último, “complexo” é empregado quase como o diagnóstico de um bloqueio ou de uma síndrome – algo que é difícil de identificar como tal, e muito menos de ultrapassar, precisamente porque parece tão intrínseco, tão natural, às operações culturais atuais (Foster, 2013).

Partindo das considerações de Foster, sugerimos que os edifícios são afetados significativamente nesse contexto, pois as fronteiras entre sua dimensão funcional e seu aspecto imagético são borradas. A relação entre o espaço museal e os aparatos empregados por artistas para a exibição das obras tendem a se tornar imersivas, produzidas com o intuito de sensibilizar os sentidos além da visão. No entanto, esta imageabilidade pode esbarrar na expressividade de alguns projetos, tão performativos ou escultóricos que os artistas podem se sentir colaboradores em um espaço consolidado (Foster, 2013). Estas transformações afetam o campo da produção artística e arquitetônica trazem novos temas e preocupações de projeto. Com a difusão e avanço das diversas tecnologias de imagem, produzem transformações imersivas em que corpo, imagem e espaço às vezes parecem existir em um contínuo (Foster, 2013: 212). Foster (2013) propõe como exemplos representativos de obras fronteiriças a instalação *The Messenger* (1996) de Bill Viola, “cujas instalações de imagem operam para converter o vídeo em um meio de elevação”; e os trabalhos de Olafur Eliasson, cujos ambientes imersivos pretendem representar os mundos natural e tecnológico, desfazendo noções sobre o ambiente construído e aquele percebido. Essas experiências fenomenológicas são mediadas pelos dispositivos expográficos e a participação do visitante. Nesses trabalhos, os binários que estruturam o nosso discurso sobre a arte desde o minimalismo – do ilusionista e literal Judd, ou do absortivo e teatral em Michael Fried –, ou mesmo do aspecto participativo e espetacular das críticas subsequentes parecem ser desfeitos (Foster, 2013).

Para Wisnik (2018), o nublamento é uma das características mais marcantes da arquitetura contemporânea. Edifícios de contorno indefinido, espaços etéreos formados por malhas metálicas, ambiguidades proporcionadas por efeitos de luz. Assim como o espaço virtual é formado por novos padrões de coexistência construídos por algoritmos, onde tudo pode coexistir por acúmulo, “sem hierarquias claras, e através de elos associativos que nos levam, muitas vezes, à dispersão” (Wisnik, 2018: 7), a vida em metrópoles contemporâneas é assinalada por um acúmulo que muitas vezes parece embaralhar nossa percepção. No lugar da arquitetura de pura transparência proporcionadas por transformações técnicas do aço e vidro e perseguida pelas vanguardas do século XX, surgem edifícios que proporcionam embaralhamento entre visualidade e materialidade. Retomando os argumentos de Foster (2018), pode-se dizer que os termos embaralhamento e nublamento formam um arranjo complexo surgido no cenário mundial ao menos desde a década de 1990, influenciando no espaço de produção das artes e da arquitetura – muito mais a partir de referências conceituais do que figurativas.

A arquiteta Kazuyo Sejima se destaca nesse cenário. Em muitas de suas obras encontramos efetivamente um “curto-circuito entre visualidade e espacialidade por intermédio das soluções espaciais, em que as profundidades rasas e ambíguas dos ambientes nos causam uma estranha sensação de vertigem [...]” (Wisnik, 2018: 11). Muitos edifícios de Sejima apresentam caráter espectral e “dissolvem as conhecidas hierarquias arquitetônicas, como as que existem entre estrutura e vedação, entre espaços de circulação e de estar, [...] entre materiais opacos e transparentes [...]” (idem). Esses princípios se mostram evidentes em programas como os museus, quando Sejima tem maior liberdade para a proposição, desde o programa de necessidades até o orçamento, de modo que os efeitos proporcionados por seus edifícios revelam razões criativas que não dizem respeito somente à sua lógica construtiva e de funcionamento. Para o New Museum, em Nova Iorque, projetado por Sejima e seu sócio Ryue Nishizawa, em

Explorando Fronteiras:

reimaginando a Arquitetura do Museu através do Pavilhão Maxwell Alexandre no Rio de Janeiro

2007 (juntos, eles formam o escritório SANAA, mas também mantêm carreiras independentes), a dupla explora a reciprocidade entre volumes e funções. O Edifício está organizado como uma sequência de galerias verticais acessadas por um sistema de circulação periférico. Os pavimentos são deslocados no sentido horizontal e sua unidade plástica é obtida por uma tela micro perfurada que delimita os panos de fachada.

Figura 1. New Museum, localizado em Nova Iorque, projeto do escritório SANAA.



Fonte: Fotografia Elaborada pelo autor, julho de 2014.

Outro campo de problemas da museografia atual, obras, suporte e espaço arquitetônico também podem estar relacionados tendo a interatividade como premissa, com ênfase em dispositivos, conceitos e problemas e não em acervos materiais. Lupo (2018) mostra que o próprio conceito de museologia se complexifica nesse contexto de vasta aplicabilidade de recursos interativos e ampliação dos temas de caráter museal. A não obrigatoriedade quanto à existência de acervo material é ao mesmo tempo um desafio a ser enfrentado pelas instituições e uma real possibilidade de desenvolvimento do discurso institucional (Lupo, 2018: 31). Com isso, a arquitetura associada a esses espaços vem sendo elaborada por caminhos heterogêneos, envolvendo propostas de formação do objeto museológico a partir de diferentes premissas como a possibilidade de integrar múltiplos modos de conexão e transmissão de informações. O Museu do Amanhã é um caso referencial no Brasil, idealizado pela Fundação Roberto Marinho para tratar de questões relacionadas ao meio ambiente e sustentabilidade. O conceito expográfico foi desenvolvido em torno de cinco áreas: Cosmos, Terra, Antropoceno, Amanhãs e Nós. É um edifício caracterizado por forte relação entre o tema gerador do museu e as escolhas arquitetônicas, em conjunto com o projeto museográfico, de forte carga interativa a partir de “um espaço de debates e reflexão que conscientizassem os visitantes sobre os impactos das transformações técnicas na atualidade e como afetam as políticas e decisões para o futuro (Lupo, 2018: 82).

No entanto, a seara de museus sem acervo parece pouco explorada para os museus de artes visuais, dedicados sobretudo às obras e suas relações com o espaço construído. A esse respeito – que nos interessa particularmente para o caso referencial aqui abordado –, a abordagem museográfica assume formas variadas, entre a aproximação ou contrastes na relação espaço/objeto. No contexto brasileiro, o Museu Iberê Camargo em Porto Alegre, projetado por Álvaro Siza Vieira (2008), é um exemplo expressivo dessa linhagem. O museu está implantado na Costa de uma antiga pedreira, margeando o lago Guaíba. Sua fisionomia é como a de um objeto lapidado a partir de um corpo monolítico brando. No lugar de uma relação aberta sem mediação com o entorno, o arquiteto opta por criar passagens e transições por meio de rampas com aberturas irregulares, oferecendo ao visitante um espaço de transição sutil entre os níveis de galeria. Na descrição de Frampton, o itinerário no interior do museu oscila “entre as rampas tortuosas externas e as rampas internas, olhando o átrio do alto, à medida que o sujeito sobe pelo labirinto do espaço; o jogo do agora você vê, agora não” (Frampton, 2008: 95). Esta “imaginação barroca, pós-moderna de Siza” não possui analogia cromática ou pictórica com a obra do pintor Iberê Camargo, sobretudo a partir dos anos 1960 quando, limitado a pintar somente em seu ateliê, adota tons escuros, azulados e violetas. A proposta de Siza parece ser antes a de criar planos sóbrios e depurados diante da ruidosa condição do mundo atual.

Em síntese, os exemplos abordados nos sugerem haver estreita relação entre a produção arquitetônica e das artes visuais, manifesta sobretudo em continuidades conceituais, mas também presente na estruturação do espaço expositivo. É sobre este tema, a relação entre espaço e exposição, e a importância que a arquitetura possui para interpretação e significação da exposição que trataremos a seguir. A breve caracterização e análise do Pavilhão Maxwell Alexandre, nos ajuda a pensar temas relevantes sobre a interatividade entre público e obras de arte, a possibilidade de pensar espaços expositivos em menor escala, propostos por iniciativas individuais ou de pequenos coletivos. São soluções alternativas diante da realidade brasileira em que, o aumento significativo no número de museus em décadas recentes (Giroto, 2019), não corresponde necessariamente a diversidade de localização no espaço da cidade tampouco de público visitante.

### **Pavilhão Maxwell Alexandre: arte-arquitetura.**

Em abril de 2023, o pintor Maxwell Alexandre (1990) abriu as portas do Pavilhão que leva seu nome, localizado na rua Figueira de Melo, em São Cristóvão, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro. A rua corre sob o Elevado Engenheiro Rufino Pizarro e concentra grande número de oficinas mecânicas, lojas de autopeças e de materiais de construção. Maxwell pensou no pavilhão como um lugar onde pudesse mostrar seu trabalho fora do circuito reconhecido da arte contemporânea. A exposição inaugural, “Novo Poder: passabilidade”, tematiza as relações entre moda e arte, concebidas na cultura ocidental como forte característica de distinção social, por um lado; por outro, como manifestação de poder e prestígio. Maxwell explora a presença de pessoas negras nos “templos consagrados da arte contemporânea” (Pavilhão, 2023). A caminhada segura e tranquila pelo cubo branco. Este é o conceito de passabilidade nos termos de Maxwell Alexandre (Pavilhão, 2023). O Pavilhão funcionou durante 3 meses e levou 6 mil pessoas para visita.

Figura 2. Fachada e interior do 1º Pavilhão Maxwell Alexandre, em São Cristóvão, Rio de Janeiro.



Fonte: fotografia Elaborada pelo autor, maio de 2023.

Maxwell Alexandre tem uma produção muito prolífica, focada na pintura. Consciente da impossibilidade de exibir em uma galeria ou museu suas obras e ideias, opta por criar um lugar transitório em um galpão localizado fora do circuito de galerias e museus. As agendas e premissas da maioria espaços de exibição pressupõem obras acabadas, não em processo, sobretudo se consideramos aquelas com cunho comercial, privadas, sem patrocínio ou incentivo públicos. No Pavilhão Maxwell Alexandre pode haver trabalhos inacabados, configurando um lugar de tensão e risco, aberto, portanto, a indagações que de outro modo não poderiam acontecer. O espaço expográfico do primeiro pavilhão consiste em papéis pardos pendurados em cabos, distribuídos de forma descontraída em todo o pavilhão. Do ponto de vista expográfico, o artista e sua equipe conceberam um trajeto sem divisão, um espaço permeável em que a hierarquia do percurso é desfeita em benefício das variadas possibilidades de leitura que se pode ter de suas obras. A concepção e montagem da exposição se dá longitudinalmente no espaço vazio do pavilhão. Os painéis pendurados no vão livre do espaço retratam pessoas negras de diferentes idades, corpos e maneiras de vestir. As pinturas chegaram ainda molhadas no Pavilhão, atitude que, segundo o texto descritivo da exposição, seria questionada em um espaço tradicional de venda de arte. Para Maxwell, a obra de arte não deve ser sempre extensão do patrimônio e poder das galerias, mas também forma de pesquisa, por isso seu desenvolvimento precisa ser entendido como patrimônio coletivo da sociedade. Em uma entrevista de 2020, Maxwell discorrer da seguinte forma ao ser indagado sobre tamanho e formato das suas obras:

(...) Todo esse potencial, porém, teria se perdido se eu tivesse escutado uma série de agentes ali no início, quando mostrei o primeiro grande painel pintado com tinta de parede e graxa sobre papel pardo, o que deu origem a diversos questionamentos voltados para uma lógica de mercado. Ouvi coisas como: 'não faça isso porque é um grande problema conservar essas pinturas' ou 'vai ser muito difícil vender, trabalhe com formatos menores e vamos conseguir vender tudo'. A preocupação com a conservação e vulnerabilidade da obra foi um grande obstáculo no início de minha carreira (LUX, 2020).

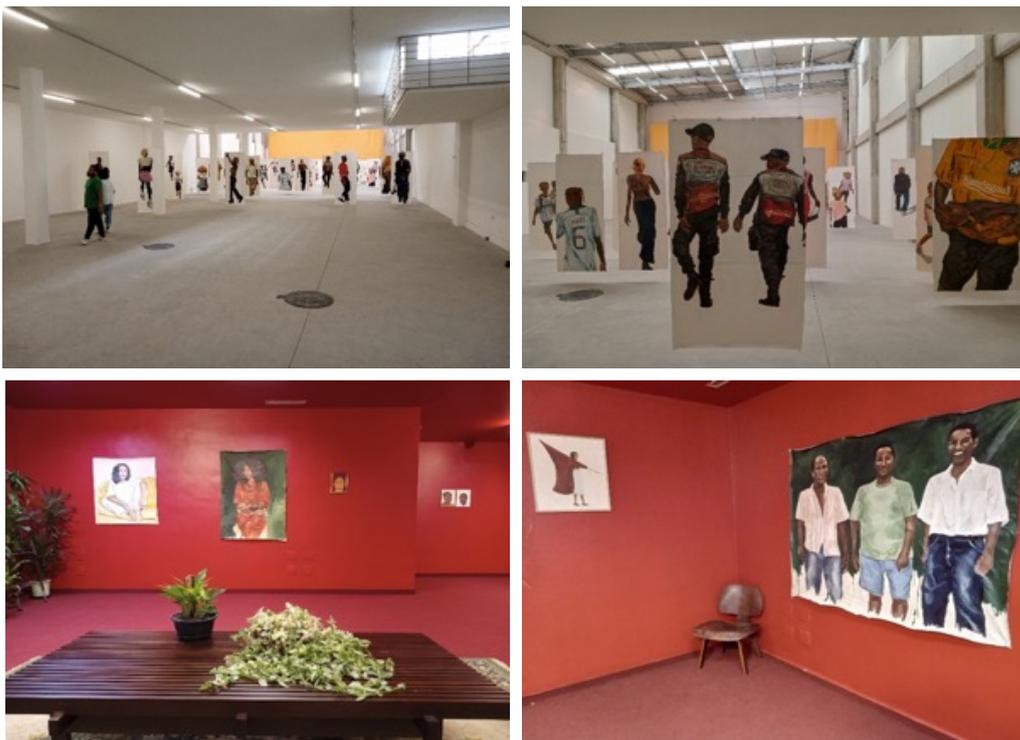
Maxwell pinta suas telas e papéis com materiais não convencionais da arte como tinta látex de parede, polidor de sapatos e relaxante de cabelo, o henê. O artista relata que desde o início de sua carreira profissional em 2018, recebe constantes demandas por pinturas a óleo, de preferência em tela. Os materiais com os quais aprendeu a pintar eram aqueles que conseguia ter acesso

no início de sua carreira. A tinta óleo só apareceu quando o artista, mais tarde, teve melhor retorno financeiro devido ao reconhecimento de seu trabalho. No entanto, o aspecto rudimentar de sua produção permaneceu na relação entre tinta e suporte. Esses materiais ajudam a tensionar questões do colecionismo e o caráter patrimonial assumido por museus, já que, assim como os Pavilhões, não se sabe ao certo quanto tempo as pinturas elaboradas para a exposição passabilidade vão durar.

Françoise Vergés, pensadora e ativista, enfatiza o caráter colonialista do museu ocidental, instituição cuja forma atual nasce no século XVIII, quando a plantation escravista “era o centro de uma economia globalizada”, alterando desde preferências alimentares aos hábitos sociais e modos de viver. Por isso, suas relações estão permeadas por relações de poder e assimetria. Vergés propõe a possibilidade de imaginar um pós-museu, descolonizando as práticas atuais. Para a autora,

Um exercício decolonial é imaginar formas diferentes de exposição e representação, é fazer exercícios de especulação fictícia. Não se permitir esse exercício é admitir que o mundo é imutável. Criar utopias emancipatórias dentro da tradição daquelas que os/as dominados/as alimentaram desde sempre permite agir e tornar possível o que todos acreditam impossível.” (Vergés, 2023:79).

Figura 3. Montagem das exposições de Maxwell Alexandre (térreo) e Mariana Honório (piso superior), no 1º Pavilhão Maxwell Alexandre em São Cristóvão, Rio de Janeiro.



Fonte: fotografia Elaborada pelo autor, maio de 2023.

Vergés cita ainda o movimento “muito promissor, iniciado por comunidades subalternas e minorias, de criação de museus que preservam narrativas, objetos, sons, imagens, memórias e histórias” afirmando vidas negras e racializadas “[...] que transmitem sonhos e lutas; que protegem arquivos, objetos e documentos contra o apagamento, a destruição e o roubo.” A raça é tema central na obra de Maxwell Alexandre e contribui para explicar suas escolhas. Maxwell

Explorando Fronteiras:

reimaginando a Arquitetura do Museu através do Pavilhão Maxwell Alexandre no Rio de Janeiro

coordena uma equipe com cerca de 20 pessoas, responsáveis por colaborar com a elaboração de ideias, textos e conceitos. Além da mostra “Passabilidade”, o primeiro Pavilhão, Maxwell convidou uma de suas assistentes, a pintora Mariana Honório, uma jovem negra, para fazer sua primeira exposição individual no andar superior do Pavilhão. Assim, abre espaço para acolher um conjunto de obras da artista com forte vinculação aos temas que procura desenvolver, em uma exposição cujo cuidado curatorial foi fortemente construído na tessitura entre suportes e espaço.

O segundo Pavilhão do artista foi inaugurado em julho de 2023 na favela da Rocinha, onde Maxwell nasceu e foi criado e tem forte temática racial. A nova série ficcionaliza sobre um grupo de estudantes uniformizados de escola pública, que trabalham como entregadores de alimentos, destino prematuro de muitos que enfrentam um mercado de trabalho tão desigual quanto desregulado. A exposição que ocupa o Pavilhão, “Entrega: one planet. one health”, foi inaugurada um mês antes em Paris, o *Cahiers d’Art*, uma renomada instituição de arte e editora de livros. Na instituição francesa, o artista expôs óleos sobre tela, na Rocinha, utilizando portas sobre as quais realizou técnica mista, com colagens e materiais não convencionais. O Pavilhão 2 fica localizado na Via Ápia, um espaço muito movimentado da Rocinha, na transição entre morro e asfalto, por isso com a forte presença de comércio. O Pavilhão 2 é a primeira galeria de arte contemporânea da favela, com entrada gratuita.

Os Pavilhões funcionam como elementos desestabilizadores dos tipos de formato que se espera para a difusão e venda de uma obra. As pesquisas de Maxwell não caberiam na lógica que pressupõe um enredo voltado para vendas em espaços de museus e galerias. Trata-se de um fator que extrapola o campo da arquitetura museal, mas não deixa de influenciá-lo. Como não imaginar que, mesmo em instituições públicas, os arranjos dos dispositivos não seguem lógicas que não estão restritas somente à concepção plástica e narrativa da exposição? Segundo Carvalho (2012) as exposições são fenômeno cultural que pode ser concebido como exercício de poder e exercer influência sobre o público e de moldar a percepção das pessoas sobre a arte e a cultura. A exposição desempenha um papel central no campo das artes visuais, podendo assumir variados formatos e enquadramentos. Estas escolhas afetam significativamente o modo de perceber e pensar a arte. A própria do campo historiográfico da arte, “[...] é devedora ou está intrinsecamente articulada ao que se apresenta através das exposições e das políticas que os museus e centros culturais adotam para a constituição e o manejo de seus acervos, especialmente no que concerne à produção modernista e contemporânea.” Desse modo, as exposições não se limitam às suas circunstâncias espaço-temporais, mas influenciam modos de pensar e fazer arte e arquitetura.

Propomos que o projeto de reorientação programática e dos objetivos do museu aludidos por Vergés passa pela possibilidade de constituir novos valores referenciais, também por meio da arquitetura. O Pavilhão Maxwell Alexandre não é um museu. No entanto, ainda que se trate de um empreendimento pontual, este projeto-ação abre horizontes e perspectivas para a prática da arquitetura no que diz respeito à possibilidade de dar novas funções para espaços, reinserir edifícios em um circuito de atividades produtivas e culturais, formas organizativas de gestão dos espaços museais. É um trabalho de imaginação urgente (Vergés, 2023) que se mostra tão pragmático quanto emancipatório, um projeto expográfico que desestabiliza noções sobre a articulação entre obra,

suporte e seus valores no circuito das artes visuais. Ulpiano Meneses (2012) crítica os valores dos objetos em si, como se tivesse valores que não estão sujeitos às mudanças de percepção da sociedade, de suas condições culturais, históricas e políticas.

Uma obra de arte pode ter valores formais (relacionados aos componentes da percepção) e afetivos, e esta operação é realizada por meio de ressignificação proporcionada por mudança contextual (Brulon, 2018). Nesta separação, as obras podem ser apropriadas a partir de diferentes abordagens museológicas: um quadro em um museu de antropologia terá valores e percepções cognitivas diferentes daqueles que teria em um museu de arte. Sem suprimir valores considerados fundamentais para sua obra, Maxwell propõe um deslocamento sobre concepções arquitetônicas de espaços museais, que hoje passam por mudanças que procuram identificar particularidades locais e melhor o engajamento que as instituições podem desenvolver com a sociedade. No lugar de projetos inovadores, a possibilidade de servir como suporte para diferentes expressões artísticas por meio de espaços flexíveis e adaptáveis, localizados em locais com pouca ou nenhuma presença de galerias de arte e museus, imaginando os temas raciais por meio de formas inventivas potencialmente capazes de nos fazer alterar a percepção dos problemas e imaginar novos mundos. Espaços dinâmicos e imersivos herdados das ideias que nortearam a produção arquitetônica desde meados do século XX, quando os museus, segundo Vergé, ampliam significativamente o alcance público.

## Conclusões

O Pavilhão de Maxwell Alexandre permite traçar paralelos que consideramos interessantes em relação à produção arquitetônica. O campo das artes é marcado por obstáculos relacionados a sua difusão e permeabilidade no campo popular, sobretudo considerando a pintura, devido às dificuldades de acesso apresentadas na seção anterior. A obra de Maxwell Alexandre indica como o processo artístico é comprimido entre tradições, questões pictóricas e limitações materiais, resultados de séculos de desigualdade que prejudicam o acesso e produção de populações negras. As balizas de restrição e limite foram enfrentadas por Maxwell de forma inventiva, configurando a dimensão prática de forma a contornar as determinações exteriores, abrindo com isso um campo de possibilidades para explorar as formas inventivas e transformadoras de produzir arte e arquitetura.

## Referências

Artists to watch in 2021: Maxwell Alexandre. [Entrevista concedida a]. *LUX Responsible Culture*, Zurique, 2020. Disponível em: <https://www.lux-mag.com/artists-to-watch-2021-maxwell-alexandre/>.

ARANTES, Otilia. Uma estratégia fatal. A cultura das novas gestões urbanas. In ARANTES, O.; VAINER, C.; MARICATO, Ermínia. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis, Vozes, 2013.

ARANTES, Otilia. *Urbanismo em fim de linha e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica*. São Paulo: EdUSP, 2015.

Explorando Fronteiras:

reimaginando a Arquitetura do Museu através do Pavilhão Maxwell Alexandre no Rio de Janeiro

BRULON, Bruno. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. *Museologia e Patrimônio*. v. 11, n. 2, 2018, pp.189-210.

CARVALHO, A. M. A. de. A exposição como dispositivo na Arte Contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico. *Museologia & Interdisciplinaridade*, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 47, 2012. DOI: 10.26512/museologia.v1i2.12654. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/12654>. Acesso em: 29 nov. 2023.

DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'œuvre*. Stratégies de communication et médiation symbolique. Paris: L'Hartmann, 1999.

FOSTER, H. *The Art-Architecture Complex*. Londres:Verso, 2013.

GIROTO, Ivo. Arquitetura de museus no Brasil contemporâneo: diálogos entre tempos e lugares. *Museum architecture in contemporary Brazil: dialogues between times and places*. MIDAS. MUSEUS E ESTUDOS INTERDISCIPLINARES, p. 1-20, 2019.

LUPO, Bianca M. *O museu como espaço de interação: arquitetura, museografia e museologia a partir dos casos do Museu do Futebol e do Museu do Amanhã*. Dissertação de mestrado. FAU-USP, 2018.

MONTANER, J.M. Museu Contemporâneo, lugar de discurso. *Projeto* (Porto Alegre), São Paulo, SP, n.144, p. 34-41, 1991

VERGÉS, Françoise. *Decolonizar o museu*. Programa de Desordem absoluta. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do Nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

ZEIN, R.V.. Duas décadas de arquitetura para museus. *Projeto* (Porto Alegre), São Paulo, SP, n.144, p. 30-33, 1991

Recebido em novembro de 2023.

Aprovado em março de 2024.