



folhear

felipe **barbosa** e rosana **ricalde**

folhear

felipe **barbosa** e rosana **ricalde**

Dados Internacionais para Catalogação na Publicação (CIP)

BARBOSA, Felipe

Folhear / Felipe Barbosa, Rosana Ricalde ; Ronaldo
Barbosa (curadoria) ; Julia Debasse (tradução). — 1. ed. —
Vitória, ES : Museu Vale, 2024, 224 pp.:

Edição bilíngue: português/inglês.
ISBN 978-85-60008-33-9

1. Arte contemporânea - Brasil 2. Arte -
Exposições - Catálogos 3. Escultura 4. Mata Atlântica (Brasil) -
Preservação I. Ricalde, Rosana.
II. Barbosa, Ronaldo. III. Debasse, Julia.
IV. Título.

24-217752
CDD-700.74



Lei de
Incentivo
à Cultura
Lei Rouanet



Museu
Vale



INSTITUTO
CULTURAL
VALE

Parceria

Reserva
Natural
Vale

Parque
Botânico
Vale

Produção



Auto
matí
ca

Patrocínio



VALE

Realização

MINISTÉRIO DA
CULTURA



GOVERNO FEDERAL

BRASIL

UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

Ministério da Cultura, Instituto Cultural Vale e Museu Vale apresentam
Ministry of Culture, Vale Cultural Institute and Vale Museum present

folhear

felipe **barbosa** e rosana **ricalde**

curadoria **ronaldo barbosa**
curatorship

Vitória, ES
2024

Museu
Vale





sumário

- 7** arte e natureza uma poética do transitório
Instituto Cultural Vale
- 10** folheando a natureza
Ronaldo Barbosa
- 13** caderno de estudos
- 41** construção
- 67** reserva natural vale
parque botânico vale
- 106** educativo
- 107 fauna feita de flora
Janaina Melo
- 112** programa aprendiz
- 119** cronologia
- 120 a obra na rua: exercício expandido de expressão
Nelson Ricardo Martins
- 183** english version



arte e natureza uma poética do transitório

Instituto Cultural Vale

Transformar, movimentar, observar são verbos que dão impulso para tratar da vida. No encontro poético e material da arte contemporânea com a diversidade dos ecossistemas, pode ser percebida a beleza mutável dos diferentes mundos que estão em nosso entorno. É a partir do deslocamento do olhar curioso para a impermanência mágica das coisas que nasce Folhear. Realizada pelo Museu Vale, em seu momento Extramuros, a exposição abre no Espírito Santo em parceria com a Reserva Natural Vale e o Parque Botânico Vale, espaços que recebem as obras.

O casal de artistas Felipe Barbosa e Rosana Ricalde, com curadoria de Ronaldo Barbosa, desafia-se a utilizar materiais orgânicos, oriundos da flora desses dois importantes espaços de preservação da Mata Atlântica, para estruturar a criação de um imenso ser fantástico da imaginação, na figura de grandes esculturas. Um ser que convive com o tempo e a natureza, quase como se fossem um só, experimentando de forma visceral as transformações que constituem a vida.

A mostra busca contribuir para a conscientização e valorização do meio ambiente através da arte contemporânea, da arte-educação e da educação ambiental. A conexão entre os espaços pode ser pensada de diferentes formas, simbólicas ou concretas, unindo distâncias. Nessa jornada, somos guiados pelas raízes que nos ensinam a importância da preservação, da harmonia e das infinitas possibilidades de conexões.

Para além das obras, o programa educativo do Museu Vale conta com a presença da arte-educadora Janaina Melo na formação para professores de escolas da Grande Vitória, no intuito de estender a perspectiva da arte para a sala de aula. Janaina traz para a formação a experiência no desenvolvimento dos programas educativos e culturais

do Museu de Arte da Pampulha (Belo Horizonte); Instituto Inhotim (Brumadinho); Museu de Arte do Rio - MAR, onde foi responsável pela gestão da Escola do Olhar; e Fundação Municipal de Belo Horizonte, onde atualmente é Diretora de Museus.

Juntamente com as exposições, em seu momento extramuros o Museu Vale segue sua atuação educativa e cultural por meio de diferentes parcerias, em escolas públicas, praças, espaços culturais, além de uma programação diversa e gratuita no Parque Botânico e na Reserva, ao longo do ano.

São ações que se conectam à atuação do Instituto Cultural Vale, que desde 2020 já realizou, articulou ou patrocinou mais de 800 iniciativas culturais no Brasil. No Espírito Santo, o Instituto também abraça a cultura em toda a sua diversidade: do Programa Vale Música, que oferece formação musical a crianças e jovens, à Festa da Penha, passando por festivais de cinema, música, dança, formação audiovisual, entre outras dezenas de ações.

As iniciativas são plurais com um propósito singular: criar oportunidade de transformação da vida por meio da cultura. Assim, esperamos que, ao vivenciar a exposição aberta para visitação de junho a setembro de 2024, cada visitante possa também imergir no mundo fantástico da arte, natureza e da imaginação.





folheando a natureza

Ronaldo Barbosa
curadoria

Felipe Barbosa e Rosana Ricalde são um casal de artistas cariocas que fazem projetos em dupla desde o ano 2000, quando foram contemplados com o Prêmio de Interferências Urbanas por seu projeto *Muro de Sabão* em Santa Teresa no Rio de Janeiro. Desde então experimentam juntos suas ideias, para além de suas carreiras individuais, nas áreas de arte pública e urbana, como no trabalho *Hospitalidade*, que questiona as noções de pertencimento e constituição de identidades de sociedades formadas em meio a relações antagônicas. Trabalho este realizado para o projeto *InSite_05* (2003-2005) na fronteira entre Tijuana, no México, e San Diego, nos EUA.

Desde a faculdade, onde se conheceram, construíram suas carreiras solo com bastante êxito, participando de bienais, mostras coletivas e individuais no Brasil e no exterior. Formaram-se na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, ela terminando o curso de gravura em 1996 e ele o de pintura em 2002.

Desde 2019 vivem e trabalham em Coimbra, Portugal, entretanto continuam com o ateliê de Rio das Ostras (RJ) ativo.

A exposição *Jardins Móveis* foi apresentada no Museu Vale, Vila Velha (ES), em 2017. Originalmente concebida em 2007 na Cidade de México, ressignificava materiais encontrados no espaço urbano como matéria-prima de sua arte, fazendo os infláveis vendidos nos camelôs e cuidadosamente agrupados se tornarem esculturas de grande formato, levando os espectadores à fantasia e ao simbólico.

Jardins Móveis tem como inspiração, a topiaria, do latim *topiarus*, a arte de adornar jardins. Técnica antiga de poda de árvores e arbustos que lhes dá formas geométricas, figurativas ou abstratas, encontradas em parques ingleses, italianos e especialmente nos franceses.

A ideia da arte em outro contexto e espaço traz uma reflexão sobre o *site specific* (“lugar específico”) na área urbana, onde o artista apresenta o seu trabalho dialogando com o território e seus arredores. Tal vertente da arte contemporânea habitualmente é realizada em ambientes fechados, mas *Jardins Móveis* andou por outras praças, como o Museu Olímpico de Lausanne, Suíça, em 2016, o Memorial Minas Gerais Vale, Belo Horizonte (MG), em 2018, e o SESC Verão 2004, na Praia dos Cavaleiros em Macaé (RJ).

Neste momento a dupla Barbosa & Ricalde apresenta um novo e elaborado trabalho para o Museu Vale no seu projeto Extramuros, levando-o simultaneamente para o Parque Botânico Vale, em Vitória (ES), e para a Reserva Natural Vale, em Linhares (ES), uma das áreas de conservação mais bem protegidas da América do Sul.

Através de visitas ao Parque e à Reserva, pesquisa nos laboratórios, acervos e biblioteca, os artistas apresentam a nova exposição em grande formato escultórico. Produzida por serralheiros, engenheiros e técnicos especializados, a obra surge de dentro da mata numa estrutura de ferro e arame numa malha calculada e projetada, coberta por centenas de folhas e gravetos. FOLHEAR, prover de folhas, “as chuvas folhearam a natureza”, entra no universo simbólico e da imaginação. A cauda de um grande animal aparece vigorosa, vestida por uma folhagem que ali estava e que foi manual e cuidadosamente colocada num processo de escolha intuitivo, em que o fazer artístico se sobrepõe à técnica construtiva. Denominada por Barbosa & Ricalde como “pele vegetal”, este “ser” cuja falta de origem e denominação se mostra nos traz uma imensa surpresa.

Ao mesmo tempo, passa a fazer parte da paisagem como se pertencesse àquele lugar. O tempo está presente de maneira subjetiva e

Neste momento a dupla Barbosa & Ricalde apresenta um novo e elaborado trabalho para o Museu Vale no seu projeto Extramuros, levando-o simultaneamente para o Parque Botânico Vale, em Vitória (ES), e para a Reserva Natural Vale, em Linhares (ES), uma das áreas de conservação mais bem protegidas da América do Sul.

materializado na folhagem que foi utilizada e ressignificada. Os artistas dão vida com forma e textura a um novo elemento na paisagem com vida própria, na pele de um grande e misterioso animal.

Arte efêmera e orgânica que se mimetiza com o meio e se transforma com o tempo. Criação em harmonia com a natureza e sua força. Matérias-primas escolhidas pelo olhar atento e singular da dupla, fazendo com que suas criações ao ar livre sejam celebradas com surpresa e curiosidade, trazendo sempre um novo olhar para os elementos do cotidiano. A arte agindo de maneira lúdica e poética, cheia de significados, fazendo-nos refletir sobre o respeito que devemos ter com a natureza e a sua preservação, instigando o espectador a criar sua fantasia e interpretação e possibilitando uma interessante experiência estética.



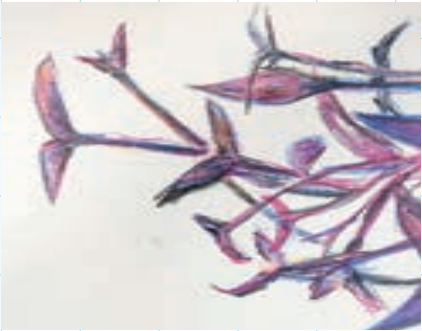


caderno de estudos



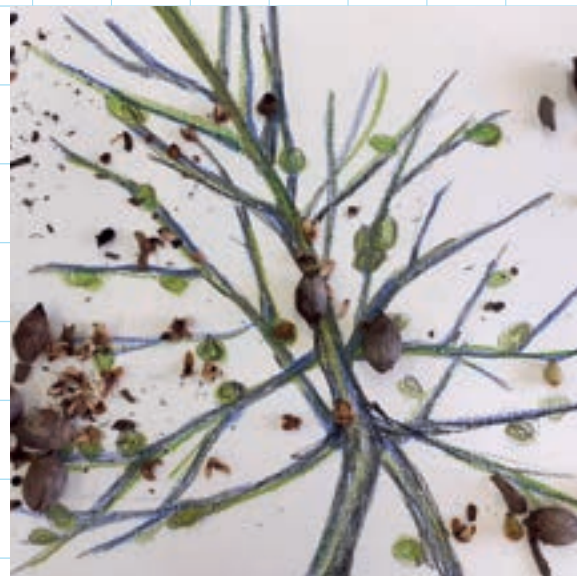


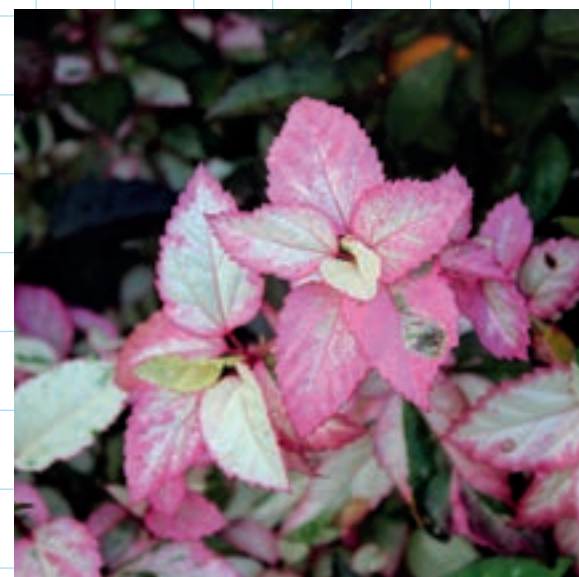
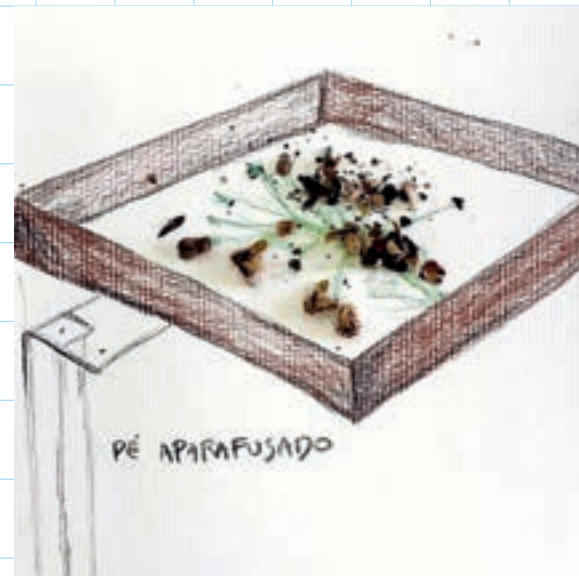


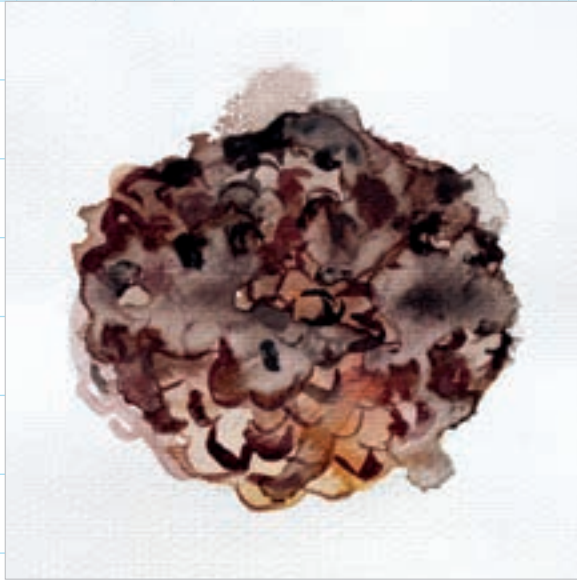


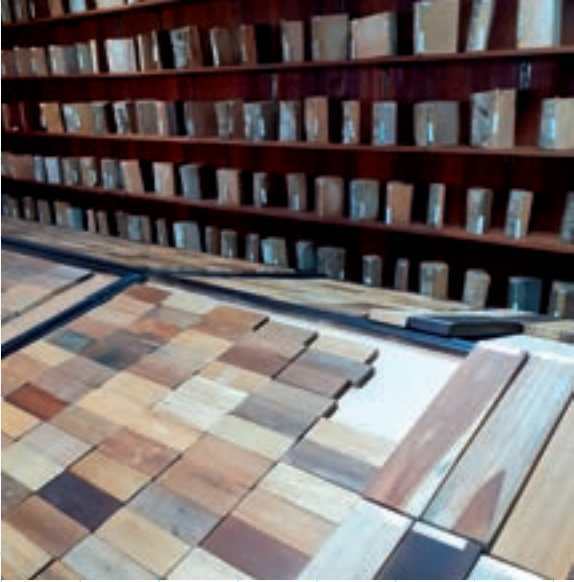


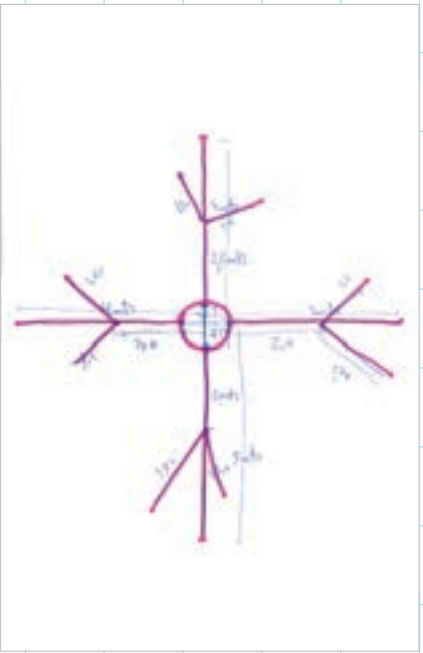
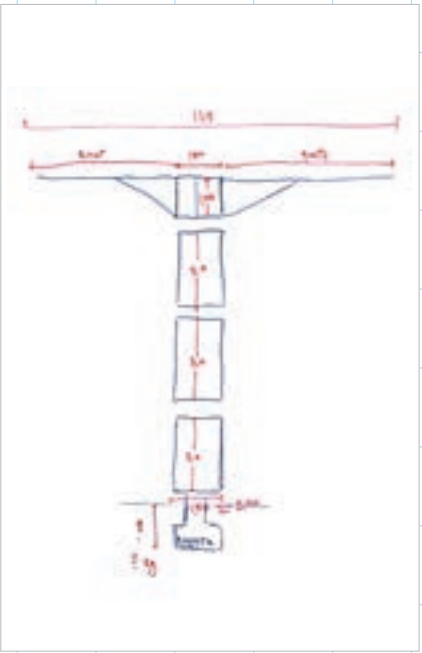
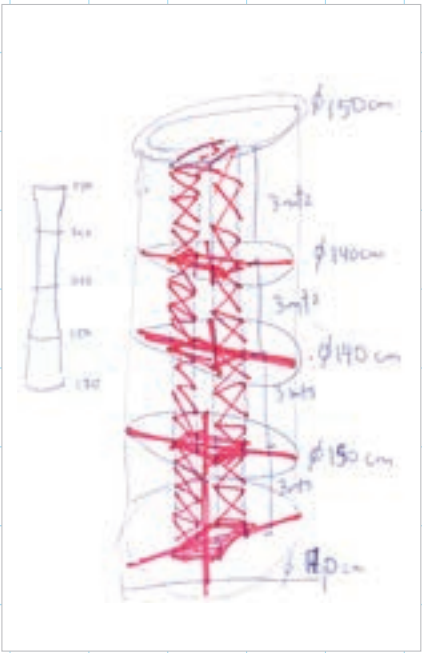
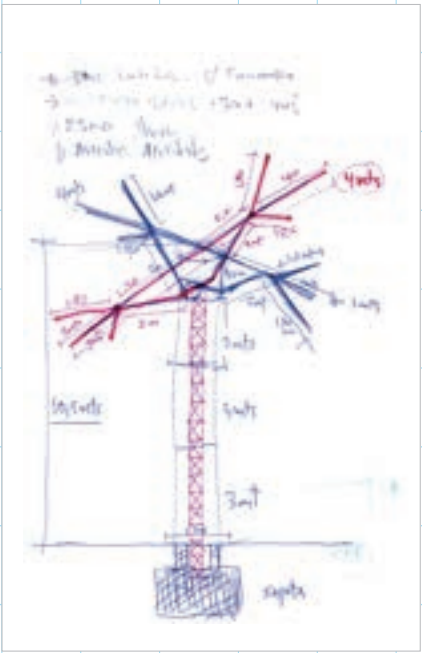


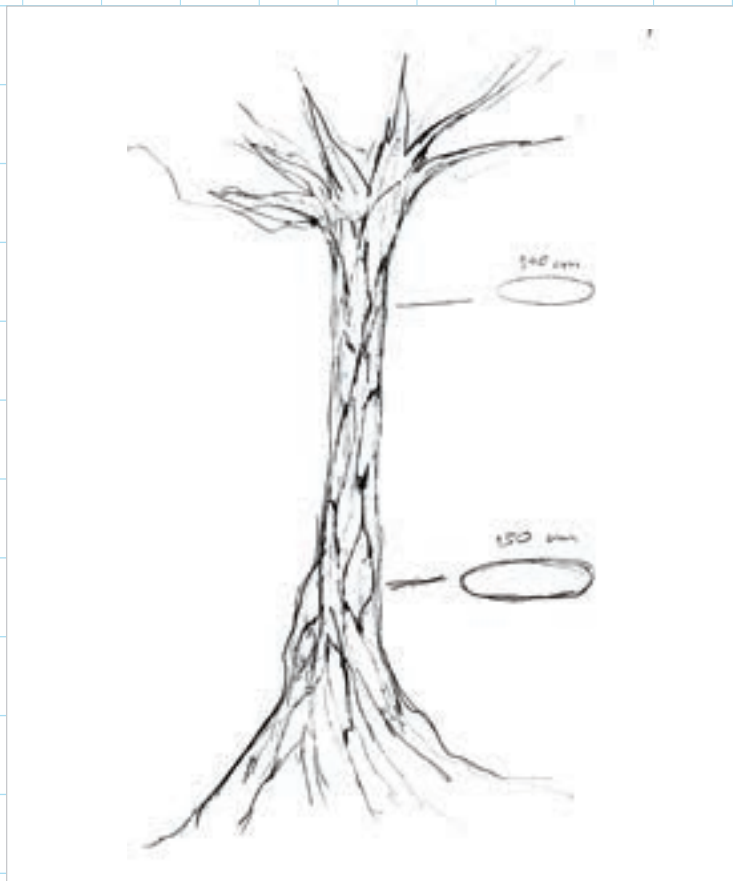
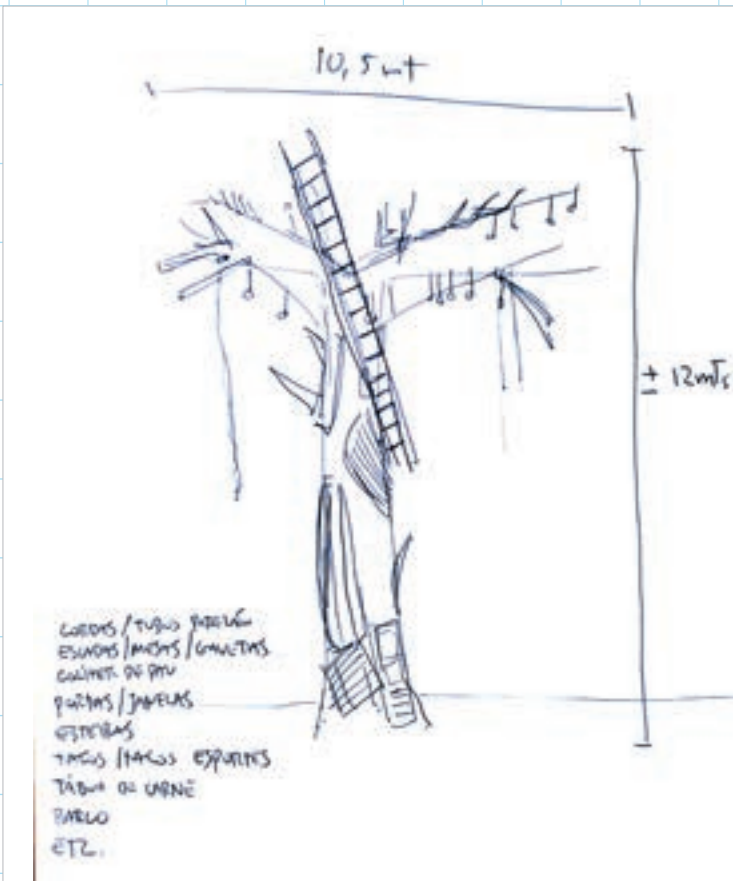




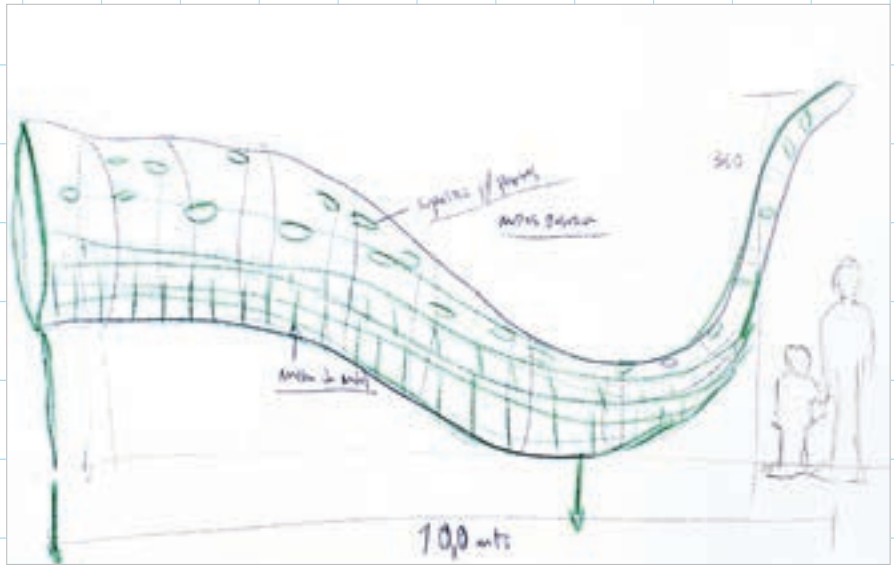
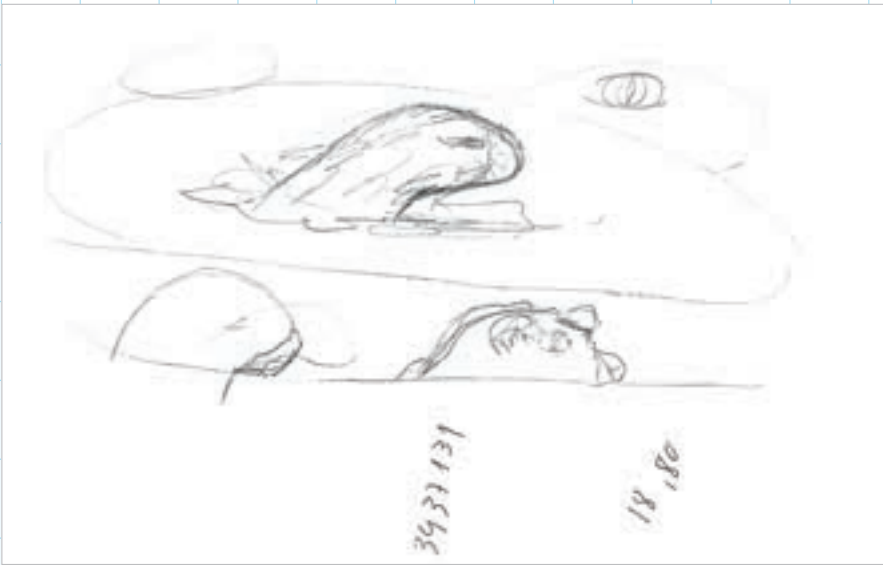


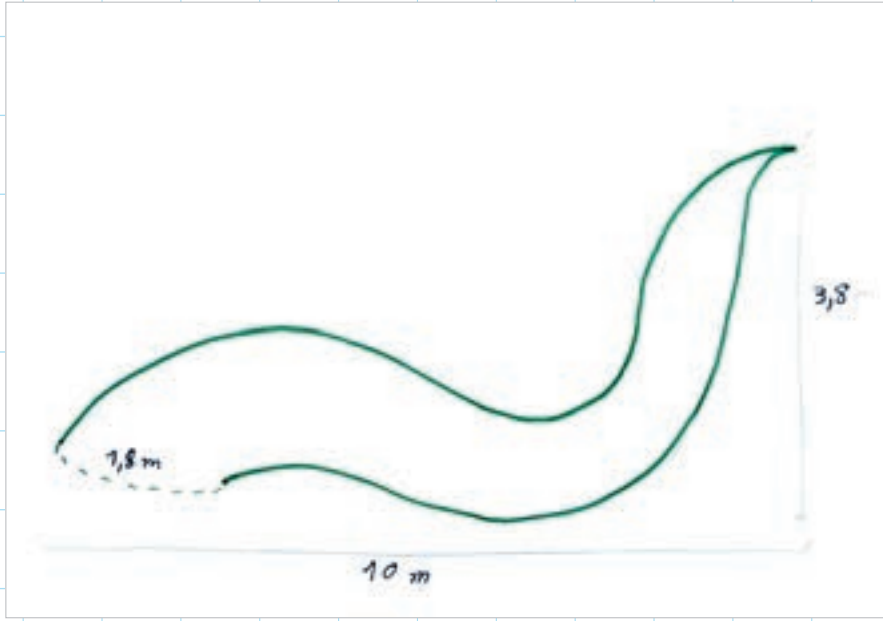
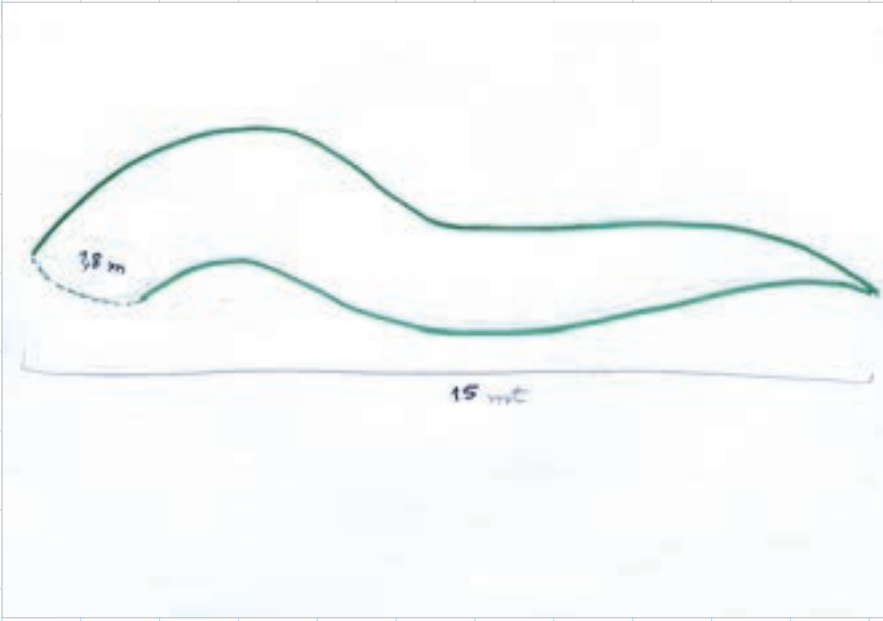


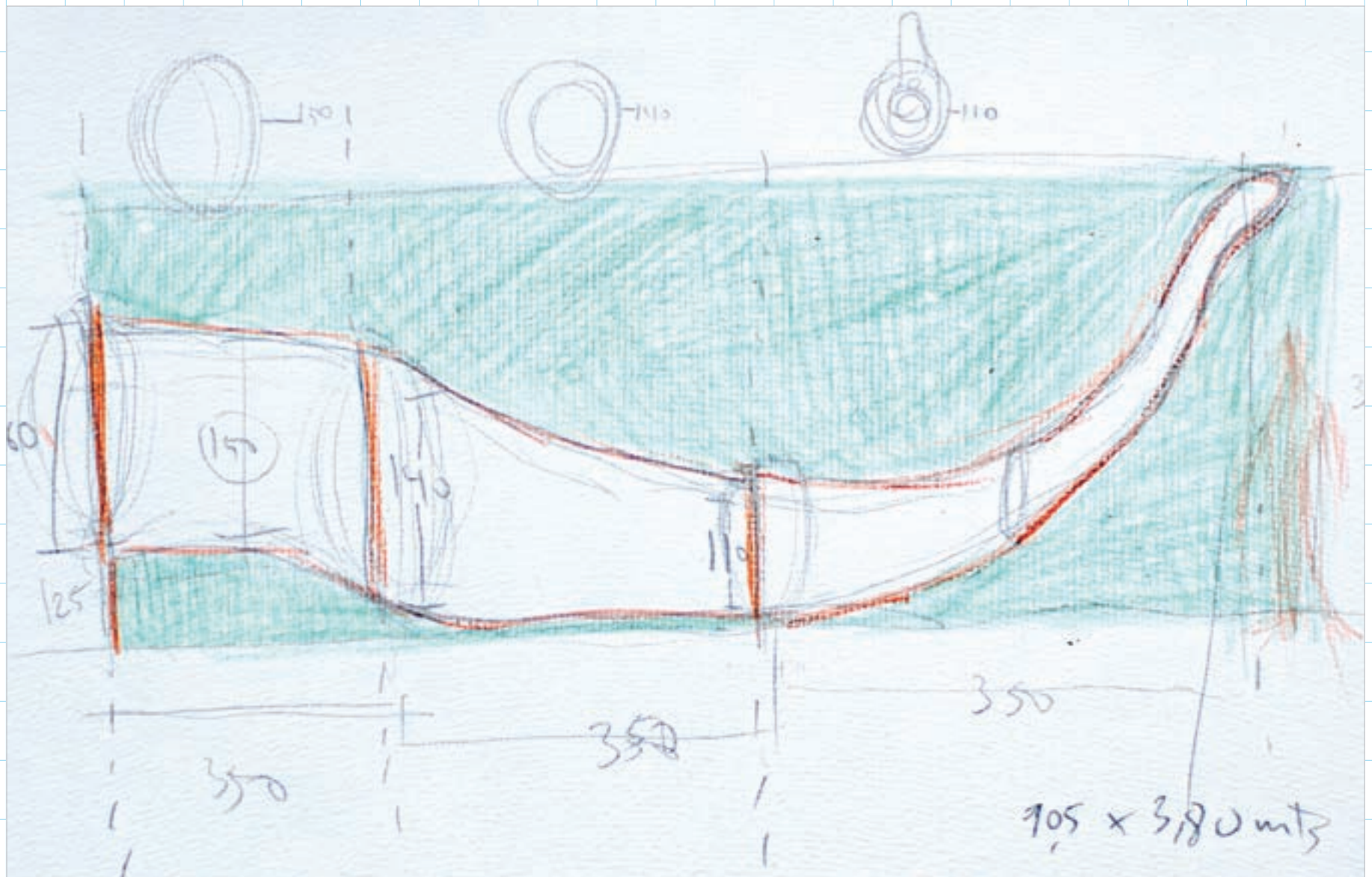


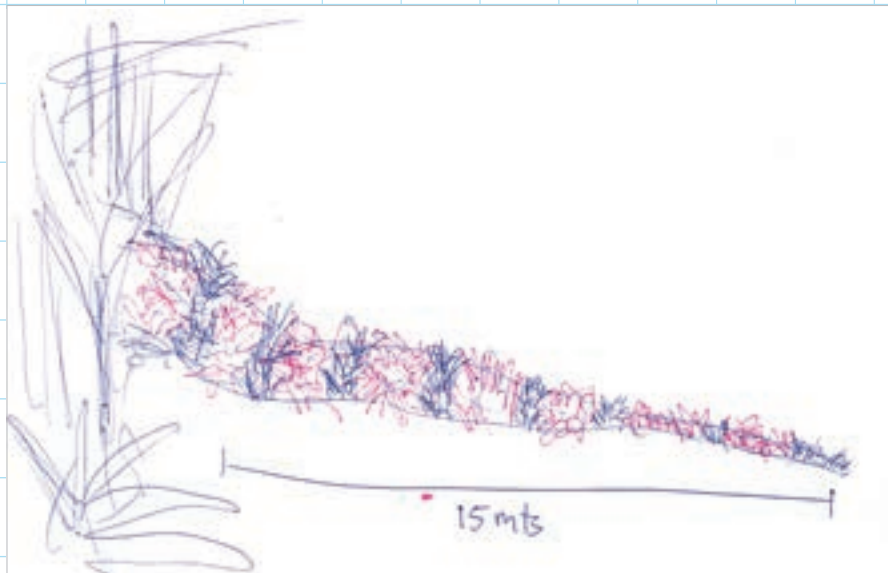


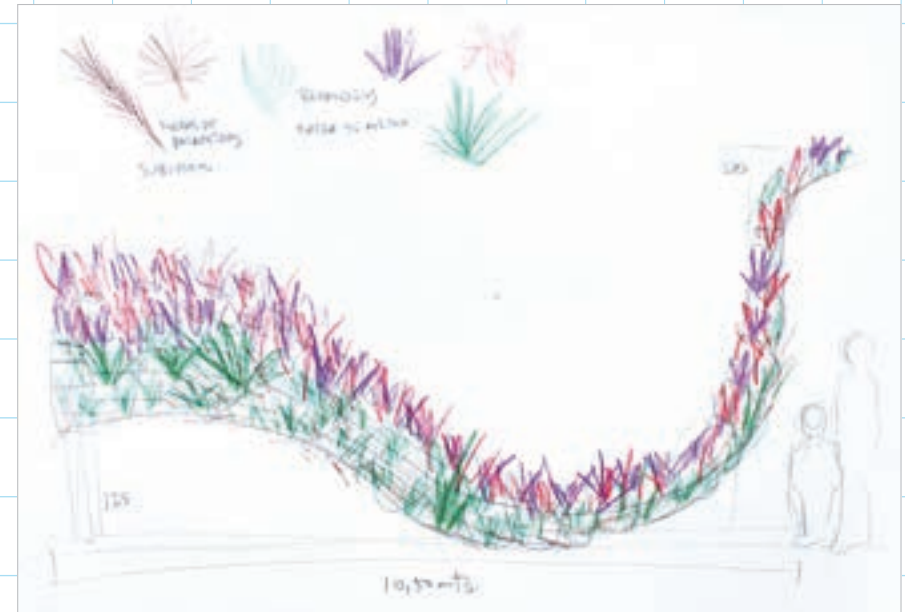








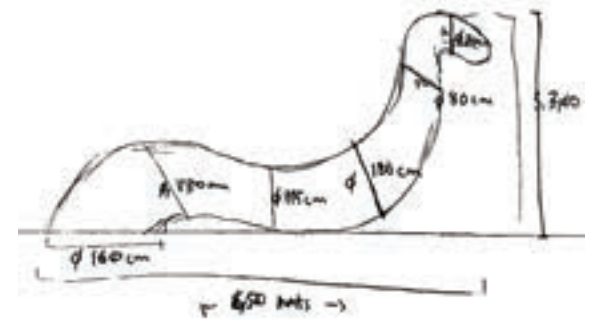
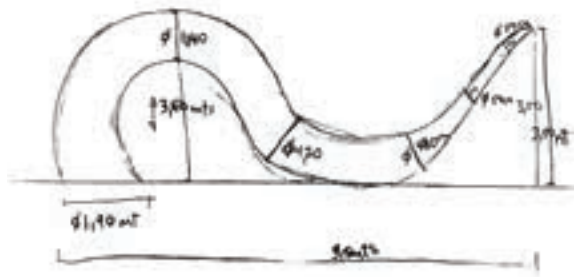
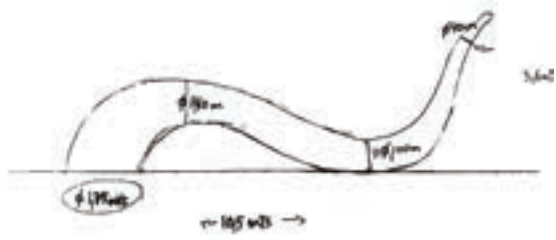








Estimación de nivel (Cables elevados)
 Elevación por vía de circulación.









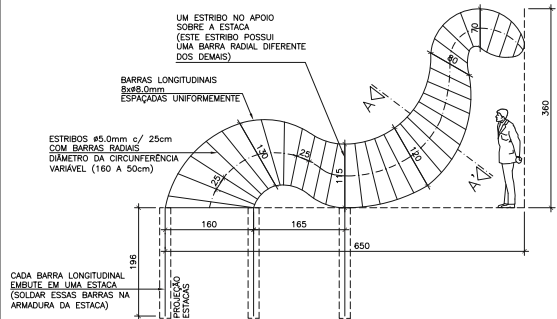






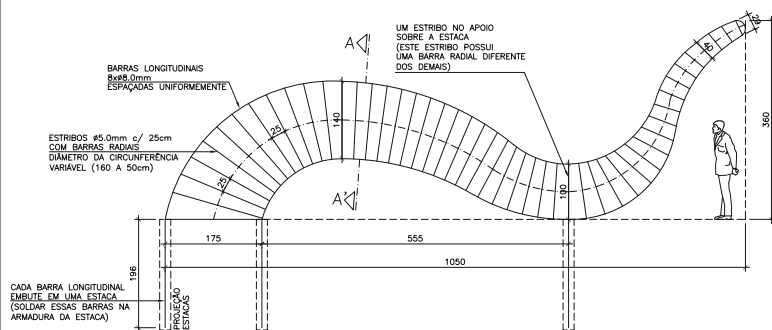


construção



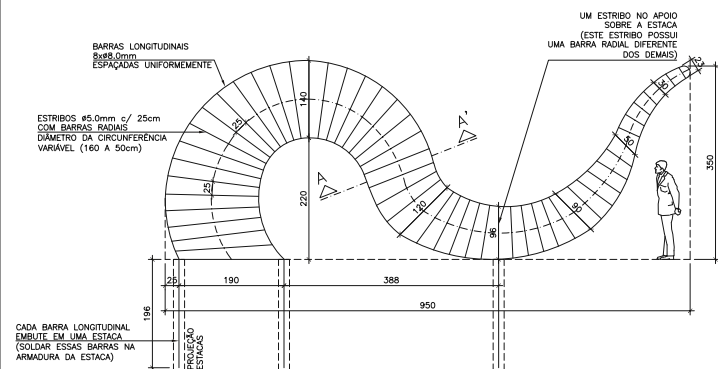
ARMADURA LONGITUDINAL-CABEÇA

ESC. 1/50



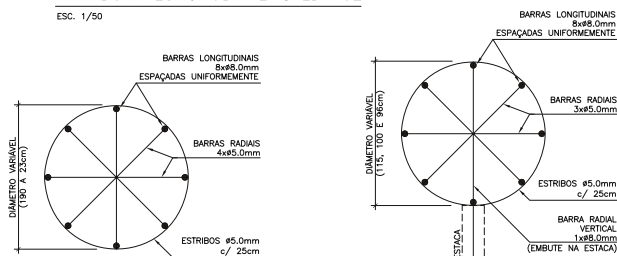
ARMADURA LONGITUDINAL-CALDA 01

ESC. 1/50



ARMADURA LONGITUDINAL-CALDA 02

ESC. 1/50

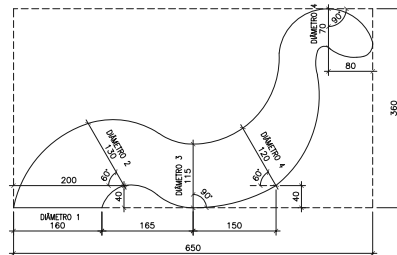


CORTE A-A' IGUAL PARA AS TRÊS PARTES

ESC. 1/25

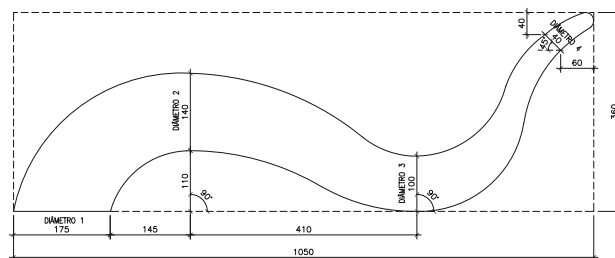
ESTRIBO SOBRE APOIO DA ESTACA ISOLADA (3 PÇS)

ESC. 1/25



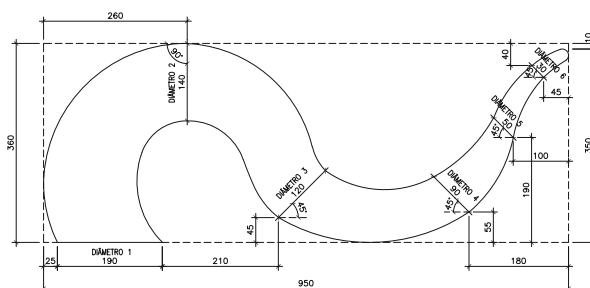
LOCAÇÃO DOS DIÂMETROS ESBOÇADOS PELO ARTISTA-CABEÇA

ESC. 1/50



LOCAÇÃO DOS DIÂMETROS ESBOÇADOS PELO ARTISTA-CALDA 01

ESC. 1/50



LOCAÇÃO DOS DIÂMETROS ESBOÇADOS PELO ARTISTA-CALDA 02

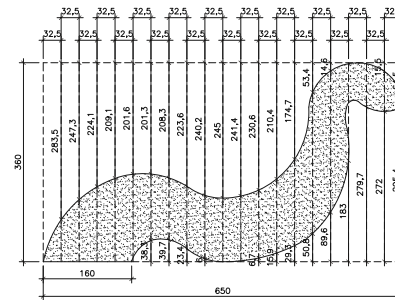
ESC. 1/50

QUANTITATIVO DE BARRAS DE AÇO (CABEÇA E CALDAS)

BARRA	CABEÇA	CALDA 01	CALDA 02
#5,0mm	340m(52kg)	480m(74kg)	514m(80kg)
#8,0mm	75m(30kg)	108m(42kg)	117m(46kg)
TOTAL(kg)	82kg	116kg	126kg

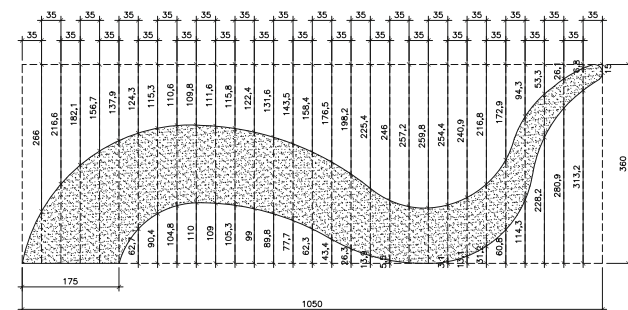
NOTAS

- MEDIDAS EM CENTIMETROS;
- PARA A ESTRUTURA APARENTE DA CABEÇA E CALDAS, FORAM CONSIDERADAS BARRAS LISAS MACIÇAS;
- PARA ARMAÇÃO DAS ESTACAS DE CONCRETO, FORAM CONSIDERADOS VERGALHÕES COMUNS PARA OBRA AÇO CASO E CASO;
- SOLDAR AS BARRAS COM ELETRODO REVESTIDO 6013;
- NA EMENDAS DAS BARRAS CONSIDERAR SOLDA DE TOPO;
- CONSIDERAR PINTURA COM FUNDO PROTETOR (ZARCÃO);
- A ESTRUTURA DA CABEÇA E DAS CALDAS, SERÁ REVESTIDA COM TELA GALVANIZADA DE VIVERO, MALHA 2"x2". PARA QUE POSTERIORMENTE OS ARTISTAS FAÇAM A FIXAÇÃO DE ELEMENTOS DE VEGETAÇÃO (FOLHAS) EM TODA SUPERFÍCIE DAS PEÇAS.



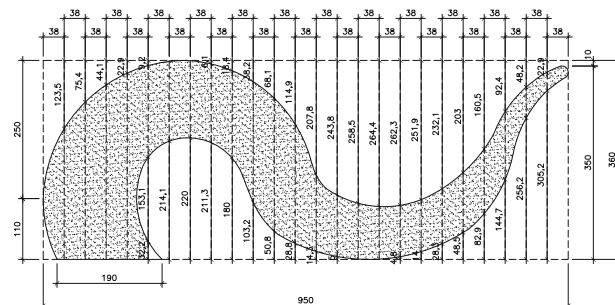
VISTA LATERAL-CABEÇA

ESC. 1/50



VISTA LATERAL-CALDA 01

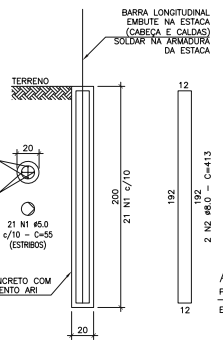
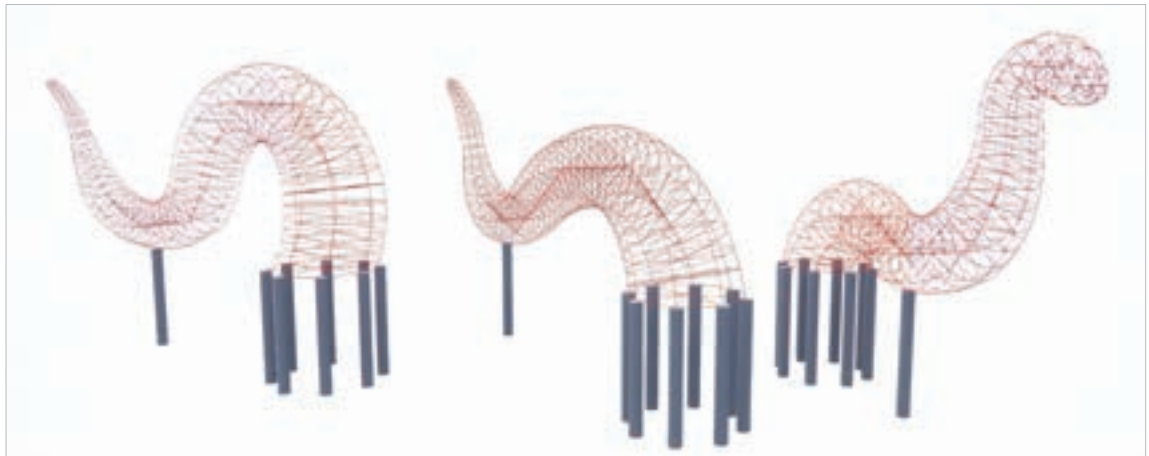
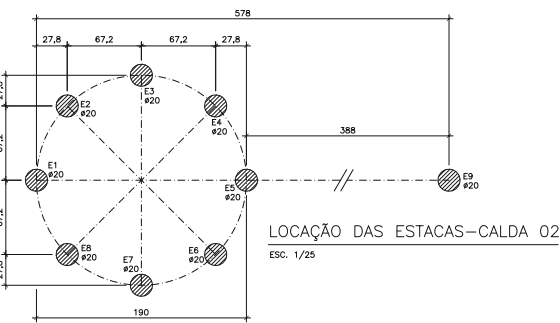
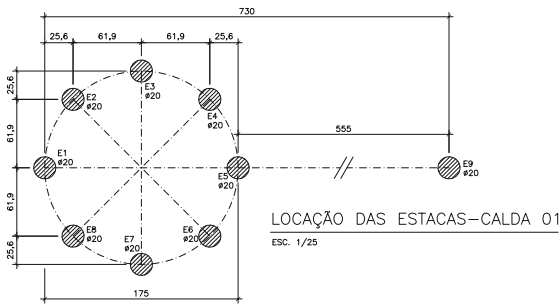
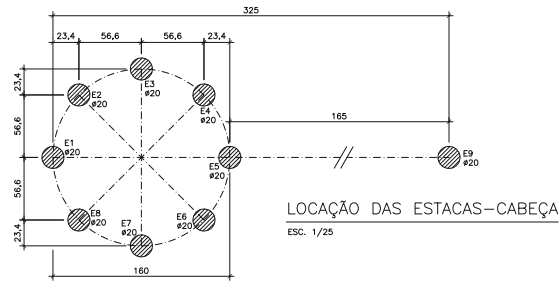
ESC. 1/50



VISTA LATERAL-CALDA 02

ESC. 1/50

REV.	T.E.	TIPO DE EMISSÃO	DESCRIÇÃO	REVISÕES
01	E	REVISÃO DE ESTRUTURA E ACRÉSCIMO DA FUNDAÇÃO	MAA	FGC
00	B	EMISSÃO INICIAL DO PROJETO	MAA	FGC
REV. T.E.			DESCRIÇÃO	PROJ. DES. V.



QUANTITATIVO DE BARRAS DE AÇO (27 ESTACAS)

AÇO	POS.	DIAM. (mm)	QUANT.	C. UNIT. (cm)	C. TOTAL (cm)
CA60	N1	5.0	567	5.5	31185
CA50	N2	8.0	54	41.3	22302

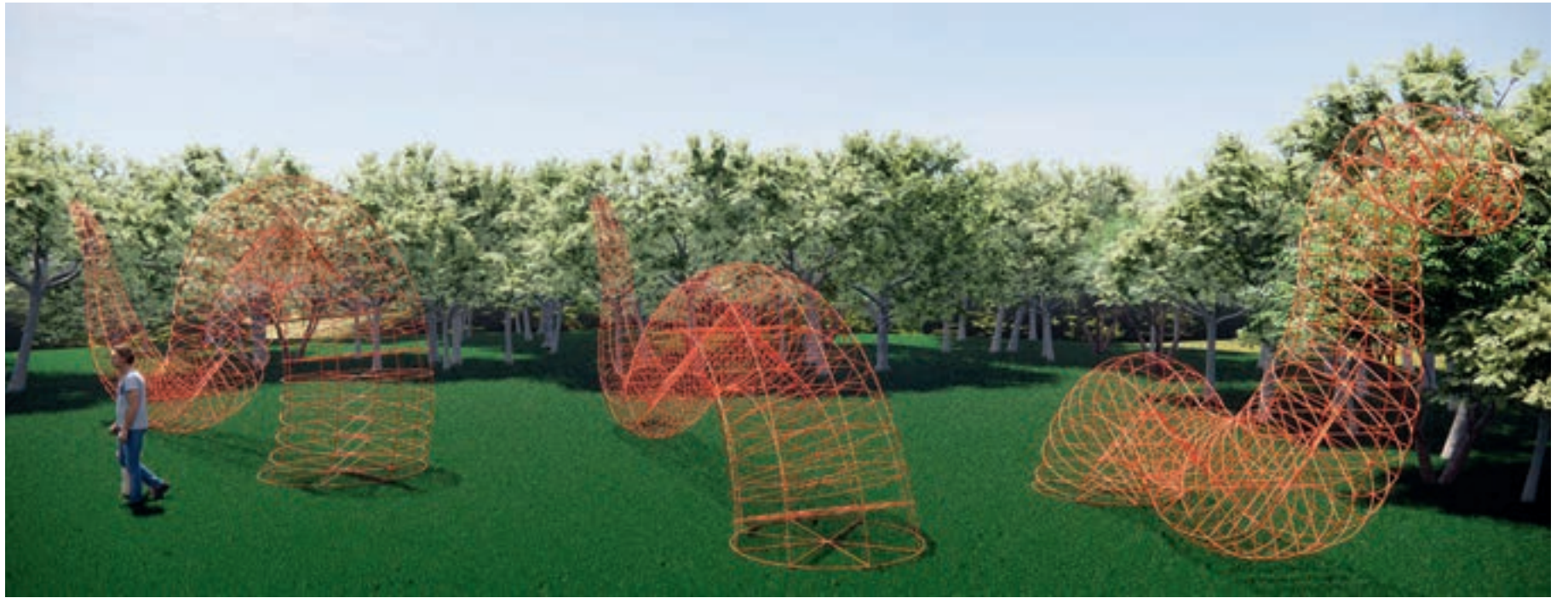
RESUMO DO AÇO (27 ESTACAS)

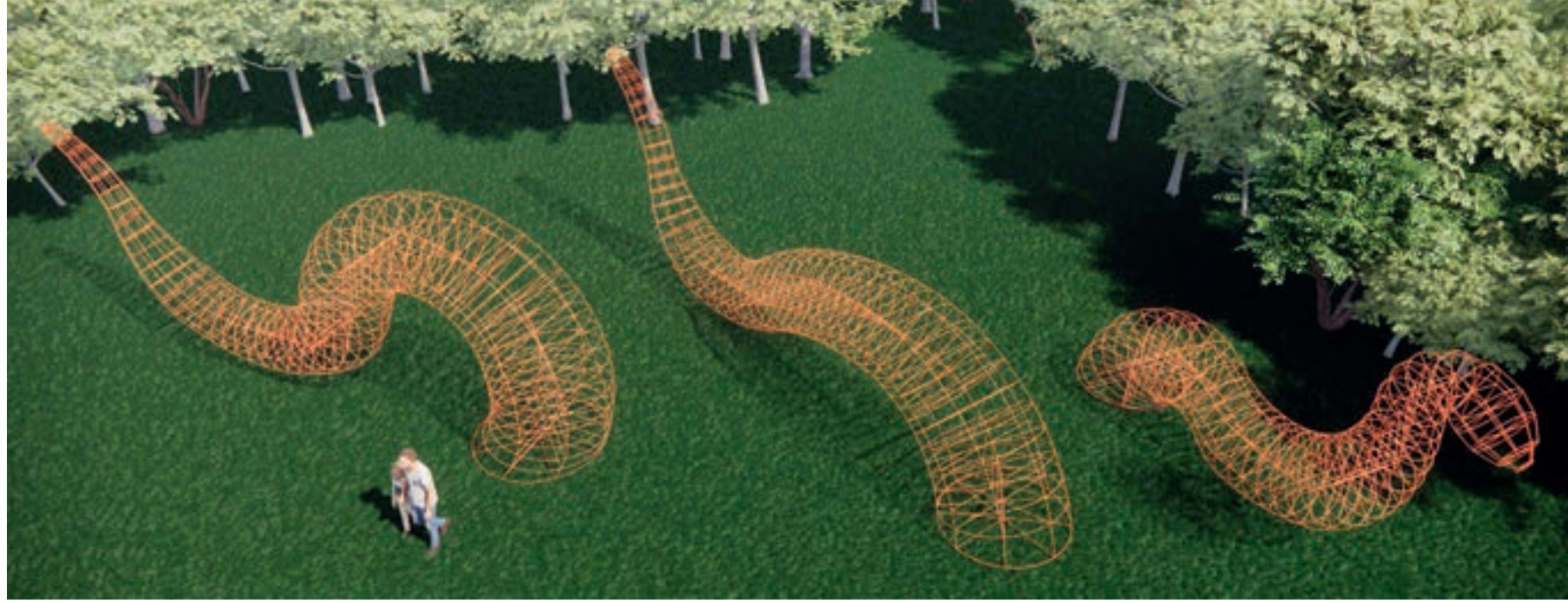
AÇO	DIAM. (mm)	C. TOTAL (cm)	PESO (kg)	PESO+10% (kg)
CA60	5.0	311.9	48.1	5.3
CA50	8.0	223.1	88	97

VOLUME DE CONCRETO P/ UMA ESTACA: 0,07m³
VOLUME DE CONCRETO TOTAL: 1,89m³

ARMAÇÃO ESTACAS
PROJETO TIPO - 27 UNIDADES IGUAIS
ESC. 1/25

				CLASSIFICAÇÃO
PROJETO: ESTRUTURA METÁLICA PARA EXPOSIÇÃO CULTURAL FELIPE BARBOSA E ROSANA RICARDE			Nº DO PROJETO	PRANCHA 01/01
ÁREA: RESERVA NATURAL DE LINHARES (CABEÇA DO DINOSSAURO) PARQUE BOTÂNICO DA VALE EM CAMBURI (DUAS CALDAS)				
TÍTULO: DESENHOS COM ARMADURAS E DIMENSÕES DAS PEÇAS, INCLUSIVE FUNDAÇÃO				
MAA MAA MAA 25/03/24 MAA MAA MAA 19/03/24	AUTOR: MARCOS ANTÔNIO ASCHAUER ALVES CAU: A13584-4		DESENHO: FELIPE GERÔNIMO COCO CREA/ES: 26922/D	
(G) CONFORME CONSTRUÍDO (H) CANCELADO	ESCALA INDICADA	Nº CONTRATADA	Nº VALE	REVISÃO 01
















































A close-up photograph of a stack of numerous thin, wavy metal sheets. The sheets are arranged in a regular, overlapping pattern, creating a rhythmic, undulating texture. The color of the metal is a mix of brown, tan, and grey, suggesting it is aged or weathered. The lighting is even, highlighting the metallic sheen and the slight curves of each sheet.

reserva natural vale
parque botânico vale





















































folhear

UMA PALMEIRA

As palmeiras são plantas muito antigas e existem em quase todos os continentes. Elas são conhecidas por sua resistência e capacidade de sobreviver em ambientes áridos. No Brasil, existem cerca de 100 espécies de palmeiras, sendo a maioria delas nativas. Algumas das espécies mais conhecidas são o buri, o buriti e o jacarandá. As palmeiras são muito utilizadas na construção civil, especialmente para a fabricação de telhados e cercas. Além disso, elas também são muito utilizadas na culinária e na medicina tradicional.

folhear.com.br















folhear
FOLHAR - FOLHAR - FOLHAR













educativo

fauna feita de flora

Janaina Melo
Arte-educadora

*Pergunto coisas ao buriti; e o que ele responde é:
a coragem minha. Buriti quer todo o azul, e não se aparta
de sua água — carece de espelho. Mestre não é quem
sempre ensina, mas quem de repente aprende.*

*João Guimarães Rosa
(Grande Sertão Veredas, 1986, p. 270-271)*

Os trabalhos públicos de Felipe Barbosa e Rosana Ricalde sempre nascem de uma adesão ao lugar que se propõem ocupar: é assim desde as intervenções iniciais que criaram nas décadas de abertura dos anos 2000, quando, por exemplo, usavam a faixa de um cruzamento, em pleno horário de movimento, para, durante as interrupções do tráfego cadenciadas pelo sinal de trânsito, completarem o jogo da velha que disputavam no tabuleiro oferecido pelo quadriculado da pintura sobre o asfalto. Com a improvável e inusitada plateia de motoristas parados e curiosos atentos àquela brincadeira de infância e possibilidade de outros usos operada pelos artistas.

Em outros momentos, o entendimento desses lugares convocava respostas que iam do sentimento solidário e crítico até aquele de uma partilha da atmosfera lúdica ocasionalmente possível na selva urbana: a primeira situação era testemunhada pela proposta realizada no projeto inSite, na fronteira que separa México e Estados Unidos, divisa entre Tijuana e San Diego. Em colaboração com os moradores cujos parentes moravam dos dois lados da divisa e a partir da observação atenta do mercado da fronteira, com suas pulseiras artesanais que traziam nomes próprios, a dupla de artistas recobriu a passarela de ligação entre as cidades com os nomes pintados de pessoas amadas

e porventura inacessíveis (além dos de outras que talvez só quisessem deixar a sua marca), unindo-os por esta quase carta/lembrança que os trazia para perto de novo e que produzia um retrato da fronteira, dos moradores, de nações, dramas, amores e sonhos.

O segundo exemplo traça o caminho oposto: a fronteira é o território limite e também das possibilidades de troca, hibridação, relação e encontro. Nesse caso, temos o provisório “parque de esculturas” criado pelos dois na Praça da Liberdade, em Belo Horizonte (MG), com o trabalho Jardins Móveis em 2017. Outrora sede do poder político do Estado, reunindo em suas bordas as repartições, o palácio do governo e concluindo uma perspectiva monumental de quem chega vindo do centro, a Praça da Liberdade guarda todas as características de um espaço impositivo; porém, inclusive pelo desenrolar da história da cidade, ela se tornou um ponto de sociabilidade para seus habitantes: para lá vão famílias de diferentes cantos no fim de semana; estudantes, grupos de dançarinos e artistas de rua; turistas, pessoas em situação de rua; aposentados, atletas amadores, casais de noivos que preparam seu álbum de casamento. Ali a dupla de artistas instalou um minizoo de animais construídos com as conhecidas boias infláveis infantis, com suas características formas de bichos estilizados. Tal escolha evidenciava sua razão de ser: o trabalho se misturava à atmosfera de balões similares vendidos por ambulantes, pela “paleta” formada por cores chamativas de nuvens de algodão-doce e sorvetes em casquinha que colorem o mosaico do passeio.

Diferente de uma estátua, de um busto de personalidades políticas, em sua maioria homens brancos, a proposta de Barbosa e Ricalde se infiltrava no ritmo e sociabilidade da Praça, na curiosidade de quem



pula na cama elástica ou na piscina de bolinhas (e de quem vigia os que estão fazendo isso), do transeunte e do passageiro de ônibus que topam com algo que lhes é familiar, mas que ao mesmo tempo lhes chama a atenção porque não estava ali antes — como se espera, no dia a dia de uma atração especial.

A proposta atual para a Reserva Natural Vale, em Linhares (ES), e Parque Botânico Vale, em Vitória (ES), aborda essa mesma relação com o lugar, porém sob um novo prisma: entendendo adentrar uma imensa área florestal de mata atlântica protegida e um parque aberto ao público para inúmeras atividades, o projeto se instala em um bioma no qual convivem espécies locais, programas de pesquisa, educação e preservação ambiental, além de fortuita experiência de lazer, que ali o frequenta com propósito recreativo, educativo, cultural, científico e ecológico.

Essas diferentes experiências, usos e vivências precisam ser consideradas em um espaço de tantas partilhas. Nesse sentido podemos considerar as esculturas criadas pela dupla mediante circunstâncias especiais. Criando formas parcialmente visíveis de seres imaginários, recobertos por folhas de palmeira, as obras convidam a um universo de fabulações. A palmeira, espécie botânica que existe em abundância nesta faixa do globo terrestre abaixo da linha do Equador — América do Sul, África, sul da Ásia e Oceania —, dá forma a todo um imaginário e tipificação tropical. Reverenciada pelo naturalista alemão Alexander Von Humboldt como uma “árvore da vida” em função de sua versatilidade de usos e funções, a palmeira é alimento, habitação e referência de localização. Sua ampla distribuição geográfica tanto no litoral quanto no continente a implica no modo de viver dos trópicos, tendo uso ritual e simbólico marcante em comunidades tradicionais como as dos indígenas, ribeirinhos, sertanejos e quilombolas. A planta também é reverenciada na poesia, música, literatura - vale pensar no Buriti do escritor mineiro João Guimarães Rosa - e dá nome a ruas, produtos e lugares.







Durante meses, com o auxílio das equipes da Reserva, os artistas coletaram folhas das inúmeras espécies ali presentes e criaram uma estrutura em metal que parece emergir da terra como um ser imaginário de grande escala que foi coberto com as folhas das palmeiras. Pensada a partir de questões como o respeito aos habitats e seus biomas, a obra nos convida a criar sociabilidades lúdicas e críticas que movem também nossa relação com a natureza. O imaginário despertado pela instalação igualmente cria uma proximidade com a fabulação infantil, é um convite a descobrir nessas formas cobertas com folhas de palmeiras seres extraordinários - pescoços ou tentáculos - que habitam as terras, os mares e as matas. A obra convida ainda a uma releitura da questão contemporânea do site específico, vinda da Land Art, e à releitura do próprio ofício de várias pessoas que ali visitam ou trabalham, como jardineiros, cuidadores, pesquisadores e outros profissionais que diariamente convivem e zelam pela preservação desse extraordinário bioma, cuidando da vegetação, plantio e rega. Tais pessoas perceberão nessa curiosa fauna feita de flora não só esculturas que seguem o ritmo da natureza com seus ciclos de recomposição e adaptação, mas igualmente esse “dar forma” – forma de escultura, forma de um bicho imaginário – com o qual elas lidam na preservação das espécies vegetais.



Encontro potente entre Jardim Botânico, Parque Ecológico, Parque de Diversões, Praça, natureza e cidade, a instalação de Felipe Barbosa e Rosana Ricalde convida o/a visitante a dialogar com questões caras a seus trabalhos, como o atravessamento pela natureza e a possibilidade de fabular, o acolhimento e o pertencimento, a forma nascida como montagem, a relação com o espaço, a arte como situação e deflagração de encontros.



A close-up photograph of a fan palm leaf, showing the intricate radial pattern of its ribs. The ribs are a vibrant green color, with some showing a lighter, yellowish-green hue. The leaf is fan-shaped, with the ribs radiating from a central point on the right side of the frame. The texture of the leaf is smooth and slightly glossy. In the bottom left corner, there is a green rectangular box containing the text "programa aprendiz" in white lowercase letters.

programa aprendiz

programa aprendiz museu vale 2024

O Programa Aprendiz, ação educativa mais longeva do Museu Vale, criada em 2005, se estabelece como um curso de produção e montagem de exposições voltado para a formação teórico-prática de jovens da região da Grande Vitória, no Espírito Santo.

Durante o curso, os participantes passam por uma ampla formação teórica com profissionais reconhecidos da área, visitas técnicas e imersão na montagem das mostras.

Sempre alinhado às exposições do museu, para *Folhear*, do casal de artistas Felipe Barbosa e Rosana Ricalde, com curadoria de Ronaldo Barbosa, o programa abordou diferentes disciplinas e perspectivas relacionadas à arte, cultura, sustentabilidade e meio ambiente.

Os conteúdos foram ministrados por facilitadores de áreas diversas. Nicolas Soares, artista e diretor do MAES — Museu de Arte do Espírito Santo, apresentou conteúdos acerca da temática *Arte, Espaço e Museu*; Lucas Pignaton, advogado e pesquisador na área de Direito à Cidade e Acesso à Cultura, trouxe reflexões sobre *Ocupar o espaço urbano com arte e cultura*; a disciplina de *Curadoria e Arte* ficou com Clara Pignaton, arquiteta, artista e proponente de projetos culturais coletivos; Elsimar Rosindo Torres, artista e professor, em parceria com o SENAC-ES, fez uma troca sobre *Preparação de espaços expositivos*; e, por fim, a arte-educadora e pesquisadora Karenn Amorim, que coordenou a edição 2024 do programa, conversou com os aprendizes sobre o tema *Exposições e educação: espaços, mediação e públicos*.

Além das aulas teóricas, os participantes visitaram a Reserva Natural Vale, em Linhares, explorando as trilhas, o jardim sensorial, e o Palmeito, coleção viva de palmeiras que existe no local. Essas experiências, somadas à ambientação no Parque Botânico Vale, proporcionaram

uma compreensão mais ampla acerca da preservação da natureza, ampliando o repertório sobre pesquisa científica e biodiversidade.

Encerrando o curso, os jovens participaram de rodas de conversas com o curador da exposição, Ronaldo Barbosa e com o artista Felipe Barbosa, que trouxeram reflexões sobre arte contemporânea, enriquecendo a compreensão artística dos aprendizes.

Capacitando mais de 150 pessoas desde a sua criação, o Programa Aprendiz Museu Vale, além de toda a formação, oferece aos participantes uma bolsa, auxílio transporte, alimentação e o certificado com chancela da parceria com o SENAC-ES, comprometendo-se com a democratização do acesso à cultura e ao conhecimento.





Capacitando mais de 150 pessoas desde a sua criação, o Programa Aprendiz Museu Vale, além de toda a formação, oferece aos participantes uma bolsa, auxílio transporte, alimentação e o certificado com chancela da parceria com o SENAC-ES, comprometendo-se com a democratização do acesso à cultura e ao conhecimento.









cronologia

a obra na rua: exercício expandido de expressão

Nelson Ricardo Martins

A presente cronologia busca não reduzir a trajetória da dupla Barbosa & Ricalde a uma sucessão monótona de eventos, incorporando, além das necessárias descrições sobre as ações realizadas, textos críticos, fragmentos envolvendo depoimentos dos próprios artistas e muitas imagens. Sem sentido seria trilhar o caminho pouco turbulento da simples narrativa, uma vez que se trata de repertório transversal, permeado por questões complexas, tendo o urbano como suporte privilegiado.

É, portanto, na cidade, fora das estruturas arquiteturais bem-comportadas, onde se trava um jogo tenso com o caos, embate poético marcado por espasmos sonoros-visuais, na rigidez do concreto. A urbe se transfigura em campo experimental expandido, desenrolando situações atravessadas por temáticas sociopolíticas.

Em *Casa Enterrada* e *Muro de Sabão*, trabalhos realizados no bairro de Santa Teresa (RJ), paisagens distópicas subvertem a geometria do plausível:

No centro do Largo das Neves, uma residência inabitável emerge do asfalto. Paralisada, inacessível, parece observar, com ironia, os passantes abismados. Verdadeira até a metade, existe apenas na fantasia. Não se pode entrar ou sair, apenas desejar. Assim como o frango em *loop* na máquina elétrica da padaria ou o Nike que reina poderoso nos pés brancos dos meninos da burguesia.

Um muro sem função paira próximo ao abismo, na precariedade de sua breve existência. A estrutura insegura, feita de sabão, não protege contra bala perdida, mas, no local em que se encontra, substituindo um outro muro derrubado, interrompe a visão da comunidade da Coroa, com suas habitações precárias, população amontoada, verdadeira cacofonia visual.

Essas produções, por meio do insólito, desvelam duas das questões que mais preocupam os brasileiros mais pobres: falta de habitação e segurança. Revelam a vulnerabilidade do tecido social brasileiro, alicerçado em paradigmas extremos de desigualdade.

No centro de Belo Horizonte (MG), o muro transmuta-se em barreira feita de pães enquanto elemento metafórico de contenção. Lembra a fome, tragédia imposta à parcela significativa da população mundial, segregada por sistemas de repressão. A obra *Visibilidade* destaca a contradição entre abundância e carência, confrontando realidades brutais de exclusão.

Realizada na fronteira EUA-México, *Hospitalidad* materializa-se através dos nomes próprios pintados no chão do lado mexicano, fazendo nascer outra pele, forjada pela intolerância. São pessoas impedidas de atravessarem para a América. Rejeitadas, tratadas como refugo, “pisoteadas”.

Madrid, trânsito infernal. Numa ilha de cimento, rodeados por bólidos poluentes, Barbosa & Ricalde jogam damas, indiferentes às reclamações dos motoristas. *Exatidão* acontece através de um simples jogo de salão, suscitando reflexões inerentes ao seu posicionamento naquele contexto. As vias se tornam, metaforicamente, tabuleiros e os condutores peças a serem “comidas”. A intervenção navega por alguns dos imbróglios comuns nas configurações das cidades contemporâneas, associados à violência no trânsito. A escolha de um jogo conhecido por exigir calma e ponderação funciona como um contraponto preciso.

Rua Ferreira Borges, principal via de Coimbra. Barbosa & Ricalde jogam *WAR* com os filhos, alheios aos transeuntes intrigados com a cena inusitada. A proposta cumpre a sua função ao suscitar trocas e

conversas sobre conflitos armados contemporâneos, como a guerra da Ucrânia e o massacre do povo palestino.

Diversas outras ações ocorreram de 2000 a 2024. Trabalhos efêmeros, entrelaçados à arquitetura, em conversa com parques, à mercê dos olhares. Desvinculados dos espaços estabelecidos, sacralizados. É o caso dos dinossauros elaborados com brinquedos infláveis, intitulados *Jardins Móveis*, que nascem em 2007 na Cidade do México, “marcham” em 2016 para Lausanne (Suíça), deslocando-se, enfim, para algumas regiões do Brasil, sendo vistos por dezenas de milhares de pessoas. Chegam em 2024 ao Espírito Santo em franco processo mutacional, com o abandono das entranhas lúdico-infantis e surgimento de uma nova carcaça com folhagens do Parque Botânico Vale e da Reserva Natural Vale.

Felipe Barbosa e Rosana Ricalde, ao mesmo tempo que são parceiros de trabalho, casaram-se muito jovens. Tiveram dois filhos e um atelier no bairro de Santa Teresa. Em 2008 transferem-se para Rio das Ostras, cerca de 170 km da capital carioca, e erguem o Studio Barbosa & Ricalde, um edifício de 800 m², incluindo espaço privado, oficina, marcenaria, serralheria, galeria, dentre outros. Em 2019 seguem para Portugal, momento em que Felipe passa a cursar um doutorado em arte contemporânea no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

Os dois possuem trajetórias individuais bem-sucedidas que seguem os ritos profissionais estabelecidos pelas artes visuais. Já realizaram dezenas de exposições no Brasil e no exterior, ganharam prêmios, tiveram livros publicados acerca de suas obras, pertenceram a galerias conceituadas, foram até, eles próprios, galeristas.

Aqui trataremos do entrelaçamento de dois corpos fusionados por uma cumplicidade que deságua humor fluido, inteligente, desconcertante. O interesse está nas interseções geradas a partir dos trabalhos executados pela dupla, pensados em múltiplas realidades espaciais-temporais, e também na vida em comum, no atelier compartilhado. Uma construção forjada a partir do encontro.

Chegam em 2024
ao Espírito Santo
em franco processo
mutacional, com
o abandono das
entranhas lúdico-
infantis e surgimento
de uma nova carcaça
com folhagens do
Parque Botânico Vale e
da Reserva Natural Vale.

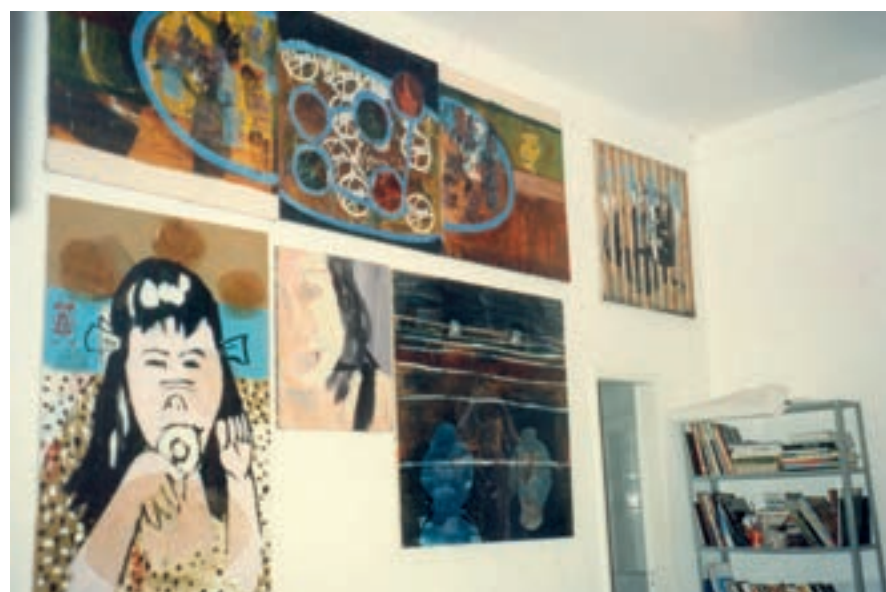
trechos da entrevista a Luciano Vinhosa publicada no catálogo jardins móveis, museu vale, 2017

Felipe Barbosa — Quando pensamos um trabalho para o espaço público quase sempre ele está inserido em algum projeto e em um determinado lugar. Em geral, a obra idealizada é uma resposta a esse diálogo, acrescido de dois pontos de vistas diferentes. Na produção do ateliê, digamos assim, as obras são fruto de um contínuo de pesquisas, experiências, referências poéticas etc., ficando essa produção mais focada no universo de cada um (...) O que determina mesmo o resultado do projeto é o intenso diálogo que travamos durante a elaboração das ideias e a pesquisa de campo em si. Diversas possibilidades e abordagens são discutidas e refinadas até a execução da obra. Sabemos que um trabalho que é produzido para estar na rua sofrerá um enfrentamento muito maior, muitas leituras serão feitas, e isso gera diversas reações, reações imprevisíveis (...) Já realizamos trabalhos em circunstâncias variadas, com muita ou com praticamente nenhuma especificidade... Como o *InSite 05*, ou o *Jogo da velha*, em 2002, e também o *Troca de cartões*. O primeiro com recursos generosos e dentro de um contexto de importância mundial, que é a fronteira México/EUA que deveria ser abordado. Os seguintes sem um recurso expressivo e sem essa predeterminação de um assunto a ser abordado (...) Há ainda alguns trabalhos que, apesar de terem sido pensados para um determinado local, adquirem uma autonomia podendo ser instalados em outros contextos e estabelecendo novas leituras.

Rosana Ricalde — Já faz muito tempo que compartilhamos o ateliê; temos salas separadas, mas muitas áreas em comum. Ao longo de tanto tempo juntos, tanto no trabalho como na vida, é natural que olhando mais acuradamente, encontremos muitos pontos de contato em nossos trabalhos, afinal são muitas referências que acabam se tornando também comuns a ambos. Mas, apesar de toda proximidade, o processo de criação e método de trabalho de cada um é muito distinto, o que nos permite, acredito eu, trabalhar bem em dupla, já que temos esse caminho individual que permanece resguardado (...) Vejo que no trabalho que realizamos em dupla, sejam as intervenções urbanas, obras públicas ou até mesmo um pequeno número de objetos que realizamos ao longo dos anos, as conotações políticas ficam, sim, mais salientadas. Acredito que pelo fato de ser fruto de um pensamento conjunto e acontecer de maneira esporádica, esses projetos precisam ter os conceitos mais claros, abordando mais enfaticamente algumas questões. Questões essas, creio, que estejam presentes em nossa produção individual, mas de maneira mais diluída, menos visível diretamente (...) Acho que a sutileza é muito importante para tratar de alguns assuntos, sem ela, os resultados podem ser bem ruins. Essa abordagem pode aparecer de muitas maneiras, no nosso caso, lembrando de algumas intervenções que fizemos — *Largo das Neves s/n*, *Hospitalidade*, *Muro de sabão*, *O mar, a escada e o homem*, *Changing the flow*, *Exatidão*, *Leveza*, *Visibilidade* —, tratamos de assuntos espinhosos e urgentes, como moradia, imigração, favelização... de maneira que o público pudesse se envolver, digo que até com um certo humor.









muro de sabão, 2000

Intervenção urbana da dupla em parceria com Andreia Di Bernardi
5 mil barras de sabão Rio fixados em estrutura de madeira
Santa Teresa, Rio de Janeiro
Prêmio Transurb de Interferências Urbanas
Comissão de seleção: Carlos Vergara, Fernando Cocchiarale e Ronaldo Rêgo Macedo

Construção de um muro com 5 mil barras do tradicional sabão Rio sobre o vazio deixado por um muro de tijolos em Santa Teresa, que ocultava da paisagem a comunidade da Coroa. A fábrica UFE, responsável pela produção do sabão, não só apoiou o projeto, cedendo gratuitamente as barras, como viabilizou a construção da estrutura para fixá-las.

o muro de sabão

Marisa Flórido Cesar
Publicado originalmente no catálogo *Felipe Barbosa 2006*

Um muro com barras do sabão Rio, onde estão calcadas a imagem do Cristo Redentor e a palavra “Rio”, é construído no vazio deixado por um desabamento. Um jogo de tensões e substituições entre paisagem, lugar e memória, é ali estabelecido: onde havia um lugar, uma casa, abriu-se uma paisagem. Onde havia uma paisagem, fechou-se um muro. Onde havia um muro, a imagem e a palavra demarcadas no sabão devolvem a paisagem da cidade como signo. Onde havia um monumento como signo — e supondo sua lógica vinculada à memória e ao lugar —, o muro interdita o acesso, e a efemeridade do sabão devolve o esquecimento.



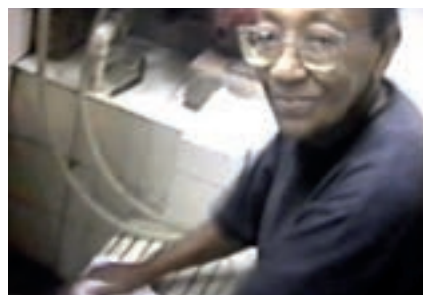


ensaboa, 2000

Vídeo VHS
8'42"
Comunidade da Coroa
Santa Teresa, Rio de Janeiro
Imagens: Arthur Leandro

O vídeo *Ensaboa*, realizado na Comunidade da Coroa, documentou a distribuição das barras de sabão Rio para os moradores do local.

A rua onde foi erguido o *Muro de Sabão* ficava próxima à comunidade da Coroa, em Santa Teresa, que apoiou a ação através da Associação de Moradores. No final do prazo de exibição da obra, a dupla doou as cinco mil barras de sabão para a comunidade, através de um evento que gerou o vídeo *Ensaboa*. O trabalho teve grande visibilidade, saindo na capa do Jornal do Brasil.





largo das neves s/n, 2000

Intervenção urbana
Casa construída com cimento, madeira e telhas usadas
Santa Teresa, Rio de Janeiro
II Prêmio de Interferências Urbanas
Comissão de seleção: Everardo Miranda, Glória Ferreira, Luiz Camilo Osório

Casa cortada à altura do telhado, construída de forma a ocupar todo o Largo da Neves, em Santa Teresa.

a casa enterrada

Marisa Flórido Cesar
Publicado originalmente no catálogo *Felipe Barbosa 2006*

O caminhante distraído vê-se confrontado com algo que não está na ordem habitual de seu trânsito diário: uma casa enterrada em meio à praça pública, construída em relação à perspectiva visual da igreja. O estranhamento suscitado confunde as fronteiras entre casa e mundo, situa-a nas encruzilhadas, impregna-a de quietudes e embaraços. Público e íntimo, indiscriminados, forçam um olhar tão desconexo quanto desorientado, pois paralisam antigas dialéticas. A apreensão da cena insólita acontece em um lapso, numa consciência acionada por um olho que percebe algo deslocado, fora do lugar do costume.

Ora, a casa domesticava o tempo e o espaço nos ciclos das estações e das famílias, nas colheitas e nos costumes que se repetiam, na memória que se reescrevia a cada geração, em cada lugar, em cada nome. Mas a casa está perdida nas desterritorializações contemporâneas: o ciclo doméstico foi substituído pelas rotinas mecânicas e pelos transtornos do tempo e do espaço das novas tecnologias. Ou não, a casa sempre esteve perdida, agora sabemos: foi o sonho de um homem que almejava laços solidários entre ele e o mundo que ocupava. A casa enterrada é a casa impossível, inabitável, só existe como uma quimera.

A casa não é assombrada por fantasmas do passado. Exibe-se, ela mesma, como a assombração de uma presença que não pode



ser de outro modo que fantasmática. Afirmar a estranheza do recesso doméstico, todavia, desvendar suas ambivalências, é confidenciar um íntimo desejo do “estar-com”. Revisitar a *domus* e sua comunidade, fora de seu lugar de costume.



O estranhamento suscitado confunde as fronteiras entre casa e mundo, situa-a nas encruzilhadas, impregna-a de quietudes e embaraços.

vento contentamento, 2001

Exposição da dupla - Felipe Barbosa e Rosana Ricalde
Galeria da Reitoria da UFF
Curadoria: Edson Barrus

A exposição *Vento Contentamento* apresentou diversas instalações da dupla, que trouxe ao espaço expositivo uma poética envolvendo a fusão de elementos associados à arquitetura, ao design e à natureza.

objeto gerúndio

Guilherme Bueno

Texto originalmente publicado para o folder da exposição *Vento contentamento*, 2001.

Parla! Reza a lenda que Pigmalião, encantado com a perfeição atingida na estátua que fizera, após implorar, recebera o favor de Vênus, recebendo sua obra o cáldo sopro de vida. A linha divisória entre a *ideação* e o *fato*, o *pensamento* e a *coisa*, se dissolvia no enrubescer do mármore e no seu arfar.

Os trabalhos de Felipe Barbosa e Rosana Ricalde dispensam os favores da deusa grega e preferem contornar esta dialética, optando em *continuar sendo*, ao invés de conformarem-se a uma corporeidade estática que, encerrada em si mesma, tão logo concluída passaria a existir como partícipio plástico, poético.

Talvez um indício significativo desta intencionalidade por um presente constante seja extraída de testemunho dado pelo percurso dos trabalhos. Desde suas gêneses, iniciados no *projeto*, no *planejamento* como especulação sobre hipotéticos transbordamentos empíricos, assumem contornos a um só tempo coerentes com o momento inaugural da criação, como igualmente se legitimam por desrespeitar qualquer chance de reduzir-se à circunscrição formal.

Uma cama de casal semeada é algo em si tão inusitado que (in) seguramente pode significar ideias mil para além da desassociação entre forma, função e objeto. Mas também pode somente querer ser

uma cama semeada e ponto, algo para o que não há razão de conceituar. Pois, descartada a possibilidade, ou melhor, a funcionalidade de deduzir um valor pragmático a partir desta conjunção, a necessidade explícita de um conceito tornar-se contradição, uma vez perdida a essencial necessidade ontológica de seu valor de uso como escala de viabilizar em definitivo algo como uma *coisa em si*.

Qual questão se desenha, portanto? A “cama viva” acaba incorrendo no velho enclave arte/vida, sem renunciar — e aqui reside uma astúcia digna de menção — ao caráter de *coisa* detido/retido no objeto. Mudando o foco, vale dizer que o caráter mutável (mas não necessariamente — malgrado efetivamente), “crescente”, “evolutivo” permite a reinvenção permanente da obra, guardando consigo, todavia, seu calor próprio e o sopro vital do projeto como algo quase indicial, seu “código genético”.

Ninho, mesmo involuntariamente poderia ser tomado — até com uma certa ironia refinada — também como uma metáfora da vida. Um ovo repousa sobre um monte de pedras. Como não reportar a fragilidade de sua situação aos percalços da escalada da vida — o *Giant* de James Dean — ao vale das pedras a ser transposto? A própria diferença entre a sua natureza transitória e insegura (mas nem por isso menos positiva) e a dureza *final* e peremptória das pedras, somada aos seus próprios conteúdos “coextensivos” — assim como o ovo simbolizaria a vida, a pedra ocuparia o lugar da morte, como provam os fósseis — enuncia o aspecto tênue e breve da existência.

No entanto, a obra, se nos põe frente à clareza da dúvida, da indagação perfeitamente decomposta, mas nem por isto mais solúvel, é muito menos por uma submissão limítrofe a decodificações simbólicas do que por sua força interna e presença. A sensação de vitória fugaz do ovo sobre as pedras confere ao trabalho uma monumentalidade acima mesmo de suas modestas dimensões métricas, sequer anedóticas, mas por criar uma situação de tensão física entre os materiais empre-



gados e uma de metáfora sobre a evidência de um tempo existente mas incomensurável, intelectualmente inapreensível.

Uma interrogação. E um paralogismo, pois o ovo não se escusa de permitir — caso queira — camuflar-se em meio aos seus falsamente análogos pares visuais — as pedras. Deter-se no olhar é uma atitude estratégica, caso contrário, ver distraidamente as pedras onde existe algo mais, algo de estranho, (renegando mesmo aquele conhecido prazer de descobrir detalhes significativos, porém discretos, em antigas obras) é aceitar de bom grado ludibriar-se pelos próprios sentidos e negligenciar nas artes visuais o que esta segunda palavra lhes garante: seu estatuto visual.

A “cama viva” acaba incorrendo no velho enclave arte/vida, sem renunciar — e aqui reside uma astúcia digna de menção — ao caráter de coisa detido/retido no objeto.



rapunzel, 2001

Intervenção urbana
Corda de sisal pintada
Escola CEAT
Santa Teresa, Rio de Janeiro
III Prêmio de Interferências Urbanas
Comissão de seleção: Lígia Canongia, Marcio
Doctors e Lygia Pape

Trança de corda naval pintada de amarelo e amarrada com fitas, pendurada na torre da escola CEAT (Santa Teresa, Rio de Janeiro), réplica de um castelo italiano. Cria-se conexão entre a arquitetura da escola, sua grande torre e o imaginário infantil. A obra faz alusão ao conto “Rapunzel”, dos irmãos Grimm, no qual a princesa Rapunzel, trancafiada na torre pela Dama Gothel, deixava cair suas longas tranças pela janela da masmorra para que o príncipe enamorado pudesse subir e encontrá-la.

Propõe-se, junto aos alunos e alunas, um exercício imagético em torno da ideia da torre do castelo e da curiosidade que ela provoca.



jogo da velha, 2002

Vídeo-performance

7', Mini DV

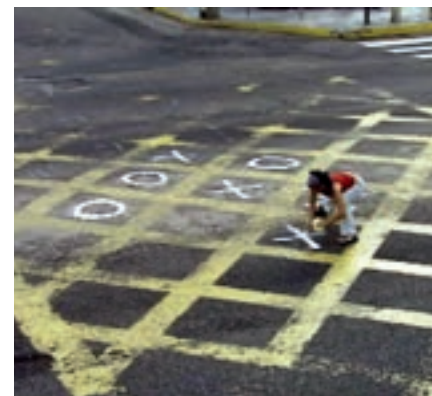
I Bienal Ceará América

Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura

Fortaleza, Ceará

Curadoria: Jan Hoet e Phillipe Van Cauteren

Os artistas tinham uma participação individual na Bienal, mas como a curadoria conhecia a produção da dupla Barbosa & Ricalde, propôs que fosse pensada uma ação para a cidade. A ideia do *Jogo da Velha* ser jogado em um cruzamento surge levando-se em conta o trânsito caótico de Fortaleza e o clima de agressão gerado por esse trânsito. Trata-se de uma obra que aponta para o fato das cidades, cada vez mais, priorizarem o carro, a velocidade, o ritmo acelerado, onde as pessoas ou se adaptam ou são atropeladas pelo “progresso”. Segundo a dupla, “mesmo tendo predominantemente o stress como sentimento principal na realização do jogo, houve momentos engraçados onde transeuntes e motoristas curiosos, gritavam aflitos para que saíssemos rápido da frente dos carros que se aproximavam”.





o mar, a escada e o homem, 2002

Intervenção urbana
Impressão em cimento com molde de madeira
Escada que liga a rua Oriente à Cardeal Dom Sebastião Leme
Santa Teresa, Rio de Janeiro
IV Prêmio de Interferências Urbanas
Comissão de seleção: Davi Cury, Luciano Figueiredo e Júlio Castro

júlio castro

Coordenador do Prêmio Interferências Urbanas

A impressão em cimento do poema “O Mar, a Escada e o Homem”, de Augusto dos Anjos, foi realizada nos degraus da escadaria que liga a Rua do Oriente à Rua Cardeal Dom Sebastião Leme, em Santa Teresa. Essa área da cidade está construída nas montanhas, resultando em caminhos sinuosos, com subidas e descidas. O poema foi impresso de maneira que pudesse ser lido tanto por quem subia quanto por quem descia as escadas, encontrando-se na palavra “caos”, localizada exatamente no meio da escadaria.

A intervenção propunha uma leitura corporal do poema, que mudava conforme o ritmo do leitor ao subir ou descer a escadaria.

O Prêmio Interferências Urbanas ocorreu entre 2000 e 2002 na forma de edital aberto a artistas brasileiros para propostas subsidiadas de ações efêmeras no bairro de Santa Teresa (RJ). Como uma das ações do evento Arte de Portas Abertas, ocorreu em quatro edições que contaram com diferentes especialistas, convidados a cada vez pela nossa produção. Rosana e Felipe, como dupla propositora, tiveram seus projetos selecionados em todas as edições, o que demonstra a qualidade de suas propostas e a capacidade dos artistas na concretização. A pedido dos moradores, a intervenção *O Mar, a Escada e o Homem* foi o único projeto entre os 38 selecionados que se tornou permanente, pois houve um engajamento da comunidade próxima à escada que percebeu no trabalho dos artistas uma valorização do espaço de convivência.

o mar, a escada e o homem

Poema de Augusto dos Anjos

“Olha agora, mamífero inferior,
“À luz da epicurista ataraxia,
“O fracasso de tua geografia
“E do teu escafandro esmiuçador”
“Ah! Jamais saberás ser superior,
“Homem, a mim, conquanto ainda hoje em dia,
“Com a ampla hélice auxiliar com que outrora ia
“Voando ao vento o vastíssimo vapor.

“Rasgue a água hórrida a nau árdega e singre-me!”
E a verticalidade da Escada íngreme:
“Homem, já transpuseste os meus degraus?!”
E Augusto, o Hércules, o Homem, aos soluços,
Ouvindo a Escada e o Mar, caiu de bruços
No pandemônio aterrador do Caos!

o mar, a escada e o homem

Marisa Flório Cesar

Publicado inicialmente no catálogo *Felipe Barbosa*, 2006

O Homem: este animal orgulhoso e arrogante que um dia se pôs na vertical; que fez da realidade exterior um pálido espelho de sua consciência; que, sobre o caos, pretendeu cravar a máscara fixa do Verbo e da Ordem, com sua estranha matemática, com sua tola geografia, com a transparência reflexiva de seu Nome.

A Escada e o Mar: Mas conspiram, contra ele, a matemática e a geografia do verso: tramam as 90 palavras do poema, escritas e reescritas como no duplo do espelho, em cada um dos 180 degraus da Escada que une a Rua Progresso, no alto do morro, à Rua Cardeal, próxima ao Mar.

O Anúncio: Talvez confabulem pela voz do mais nobre de seus Anjos: - Não narrarás, não subjugarás o impensado, não conquistarás o universo, não alcançarás o (rua) Progresso, não realizarás, em tua ascendente e linear História, a tua Humanidade!

O Caos: No meio do percurso, no centro da escada, o Caos, por duas vezes, devolverá, ao prepotente animal, a deriva. Abrirá, pelo Nome decaído, seu abismo sem-limites: a constatação de que sua existência é esse traço irrisório entre as *coisas* e as palavras que passam. O Caos será destino e partida de toda ventura.

visibilidade, 2002

Intervenção urbana

Cerca de 10 mil pães fixados em estrutura de metal e madeira

Belo Horizonte, Minas Gerais

Programa Rumos Visuais Itaú Cultural

Curadoria: Marisa Flórido Cesar

Coordenação curatorial do programa Rumos Visuais Itaú cultural 2001-2003:

Fernando Cocchiarale, Cristina Freire, Jailton Moreira e Moacir dos Anjos.

Curadores adjuntos: Cleomar Rocha, Cristóvão Coutinho, Eduardo Frota, Juliana Monachesi,

Maria do Carmo de Siqueira Nino, Marília Panitz, Marisa Flórido Cesar, Paulo Reis e Paulo Schmidt

Barreira de pães, construída no centro de Belo Horizonte, obstruindo passagem/atalho entre duas ruas.

visibilidade e leveza

Marisa Flórido Cesar

Publicado originalmente no catálogo *Felipe Barbosa 2006*

A paisagem foi a ficção de um mundo visto por um sujeito universal, que submeteu os horizontes a seu olho e sua medida. Que subjuguou todos os desvios: os da carne, os do impensado, os do outro obscuro que erra à nossa volta, a um ponto de fuga referendado por seu olhar, na altura exata de sua contemplação. A paisagem se ancora nesse olhar, ordena os espaços e reúne, no horizonte, as dispersões de todos os lugares. Horizonte infinito da visualidade é o pouso das distâncias impalpáveis que apenas a visão toca. A paisagem é domínio do quase in-corpóreo. O horizonte para onde todos os lugares se dirigem e de onde todos os lugares extravasam.

Uma barreira de pães é erguida em uma passagem no centro de Belo Horizonte. Visibilidade não ultrapassa, todavia, a altura de 1,50m: se o olhar alcança a paisagem por sobre o muro, ao corpo é interdito o acesso. A algumas quadras, garrafas de água mineral cobrem toda a extensão do chafariz na fachada do Palácio das Artes. *Leveza* intitula a obra.

As garrafas, levadas na furtiva madrugada de sua instalação, são vendidas nas esquinas anônimas da cidade: a proximidade da galeria não intimida seu câmbio em mercadoria. Intocada, a barreira permanece



por alguns dias até ser ingerida. O descomedimento da arte alimenta corpos famintos. Se para alguns é arte, para outros, apenas pão. Como então conceber a arte como o domínio exclusivo de um olho desencarnado, do universo da límpida *Visibilidade*? Como aceitar a fruição estética como um juízo autônomo, purificado e ascético em sua *Leveza*, dissociado das necessidades da existência, desvinculado de um corpo que tem fome e sede?



O descomedimento da arte
alimenta corpos famintos.
Se para alguns é arte, para
outros, apenas pão.



leveza, 2002

Intervenção no espelho d'água do Palácio das Artes
10 mil Garrafas Pet lacradas com água mineral
Belo Horizonte, Minas Gerais
Programa Rumos Visuais Itaú Cultural
Curadoria: Fernando Cocchiarale

O espelho d'água do Palácio das Artes, espaço que abrigou a mostra coletiva com todos os artistas selecionados pelo Rumos Visuais 2002, foi esvaziado e preenchido por 10 mil garrafas de água mineral que, após a inauguração, puderam ser levadas pelos visitantes.



árvores ajudadas, 2002-2007

Fotografias

Série de fotografias de árvores ajudadas pela ação do homem.

Obra em processo contínuo, iniciada na Residência do Prêmio Rumos Visuais Itaú Cultural na Cité des Arts em Paris.

Embora o prêmio Rumos tenha sido ganho por Felipe Barbosa, os artistas seguiram juntos para participar da residência.

Árvores Ajudadas surgiu das deambulações da dupla em Paris, onde fotografaram plantas e árvores cercadas por grelhas de proteção para crescerem em segurança dentro de um espaço delimitado. O desejo de domesticação da natureza capturou o olhar dos artistas. Desde então, eles continuam fotografando essas situações em diversos lugares.

Essa série fotográfica foi apresentada pela primeira vez na Paralela da 28ª Bienal de arte de São Paulo, 2007.





in classificados, 2003

Jornal/exposição
Rio de Janeiro
Curadoria: Barbosa & Ricalde

O *In Classificados* era um jornal colaborativo onde artistas apresentavam seus trabalhos no formato dos antigos classificados dos jornais diários impressos. Além do jornal, o projeto se expandiu para uma ocupação no Espaço Bananeira, em Santa Teresa (RJ), e também itinerou por várias unidades do SESC no estado do Rio de Janeiro, onde os artistas utilizavam o jornal como matéria-prima para suas obras.

repentes visuais, 2003

Curadoria e produção: Barbosa & Ricalde

A mostra ocorreu no âmbito do evento Latinidades, onde diversas unidades do SESC-SP realizaram exposições com foco na palavra. A dupla foi convidada para ocupar um prédio recém adquirido pelo SESC-SP na Avenida 24 de Maio, que ainda seria reformado.

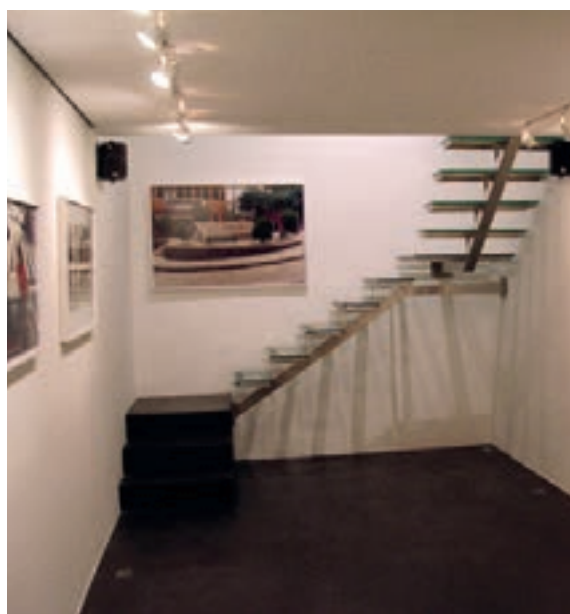
Além das obras da dupla, três outros artistas participaram: Marta Neves, Alexandre Vogler e Carlos Melo. Todos apresentaram instalações de grandes dimensões, tendo a palavra como matéria-prima.



exatidão, 2003

Ação urbana
Tabuleiro de jogo de damas, mesa
MAD-03 Centro Cultural Conde Duque
2º Encuentro de Arte Experimental de Madrid

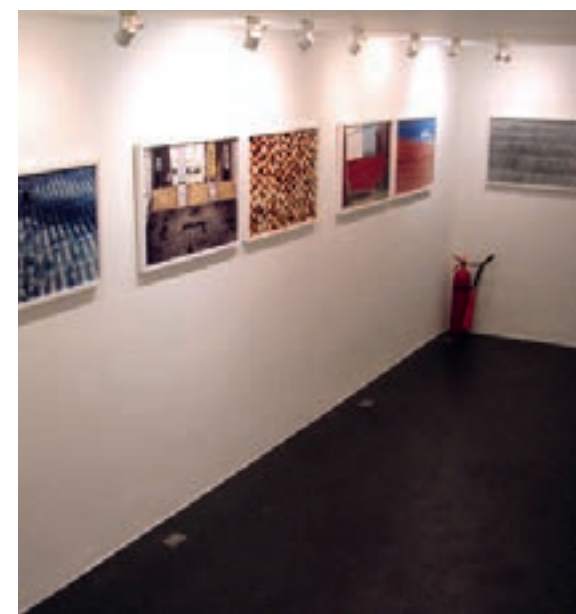
Em uma pequena área no meio do trânsito de Madrid, instala-se uma mesa de jogo de damas, que fazia parte do mobiliário urbano, estando originalmente situada numa praça. A ação inicia-se quando a dupla desloca a mesa para um pequeno canteiro que separa as vias, iniciando uma partida de damas. Apropriam-se da área, impondo a presença humana onde o carro é protagonista. Concentram-se na partida em meio à violência do trânsito.



mínima galeria de arte, 2004

Rio de Janeiro

Exposição de fotos com projetos realizados pela dupla.





hospitalidad/hospitality, 2003-2005

Intervenção urbana

Pintura colorida sobre Puente México

Fronteira do México (Tijuana) e Estados Unidos (San Diego)

Projeto inSite_05

Curadoria Geral: Oswaldo Sanches, Tania Ragasol e Donna Conwell

O trabalho ocorre na fronteira entre o México (Tijuana) e os Estados Unidos (San Diego), começando dois anos antes de sua execução em 2005, quando a dupla se desloca para a região. Lá, eles exploram não apenas os aspectos geográficos, mas também se aprofundam em questões socioeconômicas que impactam as realidades envolvidas.

Após uma apresentação detalhada dos pontos de interesse tanto em Tijuana quanto em San Diego, a dupla dirige-se aos abrigos no lado mexicano, onde encontram pessoas que tentaram cruzar a fronteira para os EUA, mas foram impedidas pela intervenção da polícia americana. Nos abrigos, eles coletam uma série de nomes que servirão como base para o desenvolvimento do trabalho.

A população local que atravessa a ponte adere à proposta, fornecendo seus nomes para serem utilizados na obra. Com todos os nomes coletados, durante dois meses, eles são inseridos ao longo de toda a extensão da Puente México.

O fato da curadoria do inSite_05 ter solicitado diálogos diretos com grupos de interlocutores locais, fez com que a escolha para a realização da obra recaísse sobre a fronteira mexicana, uma vez que a ideia para a realização da mesma era de aprofundar o diálogo onde a divisa se fazia mais dramática: o(a) mexicano(a) ao atravessar para o lado americano, via de regra, fica em longas filas e é minuciosamente revistado(a). Enquanto o mesmo não acontece com o(a) americano(a) ao atravessar para o lado mexicano. A observação deste fato, envolvendo a questão da hospitalidade incondicional, expressa em acolher qualquer pessoa independentemente de se conhecer a sua origem familiar, desemboca na obra.

a comunidade inventada da puente México, tijuana: projeto de arte de felipe barbosa e rosana ricalde na fronteira entre dois mundos

Luiz Sérgio de Oliveira

Arte & ensaios

Revista de Pós-graduação em Artes Visuais EBA UFRJ

Ano XVI número 18 - Julho de 2009, Página 102 a 109

EUA: América Latina: o contexto da fronteira

O contrato de serviços explicitava-o: virão do México para Nova York, às sextas-feiras à noite, para trabalhar nos sábados e domingos, voltando para a Cidade do México nos domingos à noite. — Com as passagens de avião e tudo sai mais barato do que contratar trabalhadores aqui em Manhattan. Poupamos entre 25 e 30% — explicaram-lhe os seus sócios gringos.

Carlos Fuentes, *A fronteira de cristal*, 1999.

Lisandro Chávez atravessou os três mil, trezentos e cinquenta e sete quilômetros (ou 2086 milhas como preferem os estadunidenses), que separam a Cidade do México de Nova York, “enfiado em um lápis de alumínio a nove mil metros de altura e sem visível sustentação” (Fuentes, 1999, p. 157). Vinha passar o final de semana naquela que ostenta o título de “cidade de todos”. Vinha não como turista, mas “a negócios”, na condição de prestador de serviço, junto com outros trabalhadores mexicanos contratados para a limpeza de prédios comerciais da ilha de Manhattan. Lisandro Chávez e os outros mexicanos viriam da Cidade do México nas noites de sexta-feira e retornariam nas noites de domingo, depois de dois dias de trabalho.

Audrey caminhou de seu apartamento na Rua 67 até o edifício de escritórios da Park Avenue, no coração chique da cidade de Nova York. Queria aproveitar a manhã de sábado no escritório para colocar o serviço em dia: sem telefonemas, sem piadas, sem pressões; ela sozinha com seus pensamentos, concentrada em suas tarefas, longe do ex-marido que à noite inteira suplicou ser recebido em seu apartamento, suplicou ser recebido em seus braços. Agora ela estava no

40º andar do edifício, em seu escritório, sozinha, isolada do mundo... Talvez nem tanto.

De acordo com o aviso da administração do prédio, que fora esquecido por Audrey, ela não estaria sozinha; lá estariam Lisandro Chávez e seus compatriotas mexicanos com a incumbência de limpar os vidros daquela pirâmide de cristal. Um prédio onde tudo – tetos, paredes e pisos – é transparente, onde as pessoas parecem simplesmente flutuar, parecem levar; como Lisandro, agarrado no andaime do 40º andar, imerso naquele mar de transparências, naquele mar sem fim. Os olhares de Lisandro e Audrey pressentem a presença do outro, em seguida se tocam, seus corpos se cumprimentam. Depois de um flerte meteórico, se aproximam: ela escreve com batom no vidro YERDUA, ele simplesmente NACIXEM. Ela não tem dúvidas em espelhar sua individualidade, um dos mitos mais caros à sociedade estadunidense – YERDUA/AUDREY –, enquanto Lisandro não se reconhece, não sabe o que faz tão longe de casa, tão longe de seus verdadeiros sonhos, identificando-se apenas como mexicano, um entre tantos que são impelidos por uma quase-indigência para situações indecorosas na economia estadunidense.

Audrey aproxima seus lábios do vidro, gesto que convida Lisandro a fazer o mesmo. “Os lábios se uniram através do vidro” (Fuentes, 1999, p. 176), através da fronteira de cristal. Quando Audrey abriu os olhos, ele – Lisandro – havia desaparecido; o encarregado mandara que se apressasse diante do que ainda teriam para cuidar.

Esses são os personagens centrais do formidável conto de Carlos Fuentes – *A fronteira de cristal* –, metáfora das ambiguidades que marcam o fascínio e a concomitante rejeição entre mexicanos e estadunidenses, uns sobre os outros, encantamento pelo que veem nos outros e sabem que não são, que se reconhecem incapazes de ser. Uma sedução que contracena com preconceitos que os antagonizam e apartam. Um conto que parece sinalizar para as realidades de cada

um desses países: Lisandro, um prestador de serviço que viajou três mil, trezentos e cinquenta e sete quilômetros para limpar vidraças em Manhattan; Audrey, “empenhada em achar um boa frase, atraente, *catchy*, para um anúncio de televisão da Pepsi-Cola” (Fuentes, 1999, p. 172). Ele, um trabalhador pouco qualificado; ela, uma executiva que explora seu talento e seus melhores haveres intelectuais, sendo retribuída à altura. Ela a exportar criatividade e competência para o mundo, enquanto ele aluga seus braços para o irmão rico do norte, que lhe oferece 100 dólares pelo trabalho de um final de semana, algo inimaginável na realidade da economia mexicana.

São dois lados de uma fronteira mais do que multifacetada, de uma região que, entretanto, resiste em perceber a si mesma como binacional. Nessa fronteira se entrecrocam imaginários, percepções de mundo, realidades. Ao sul, a enorme diversidade e riqueza de uma América Latina que peleja por se desvencilhar de séculos de exploração. Do lado de cima dessa linha muito mais que imaginária, o país mais rico do planeta, o mais poderoso e também o mais belicoso, capaz de utilizar sua impetuosa e impiedosa máquina de guerra em defesa de seus interesses políticos e comerciais, em defesa do interesse da nação que, como poucas, compreende que para defender seu bem-estar faz-se a guerra. Uma nação que, desde seus primórdios, foi constituída sob a égide do enfrentamento, de guerras e conquistas. Um país que, como o próprio México, se constituiu territorialmente através do enfrentamento com os nativos da América do Norte e que, por fim, se confrontaram em meados do século XIX. A partir da anexação do Texas à União estadunidense, e da recusa do México em aceitar aquela anexação, teve início uma das inúmeras guerras assimétricas da história dos Estados Unidos. Naquela ocasião, contra um México em fragorosa desvantagem militar, encerrada com a fatal e inevitável derrota mexicana, reconhecida no Tratado de Guadalupe-Hidalgo de 2 de fevereiro de 1848 que, como consequência, reduziu drasticamente o território mexicano: “quase todo



o Texas, Novo México, Arizona, Califórnia, Nevada e Utah eram parte do México antes que o México os perdesse como resultado da Guerra de Independência do Texas em 1835-1836 e da Guerra México-Estados Unidos de 1846-1848” (Huntington, 2004, p. 33).

Mas a “fronteira de cristal” revela não apenas os personagens dessa realidade culturalmente rica, por vezes trágica, sombria e melancólica. Uma fronteira de cristal, de vidro, uma linha que insiste em ser linha nos mapas da geopolítica, que insiste em demarcar territórios de soberania, poder e exclusão, que parece empenhada em remover as possibilidades de integração, mantendo as partes sulcadas. Mas essa é uma linha que está longe de ser verdadeira-

mente uma linha; evidencia-se como uma linha que se alarga, que ganha territorialidade, que se estende por planícies e vales dos dois lados da fronteira. Embora se apresente como barreira com função específica, não impede que as partes se vejam, não obstrui a sedução entre os dois lados.

A sedução do olhar que vai longe, que atravessa as barreiras insensíveis da burocracia, do militarismo e da política, alargando a linha de fronteira que deixa de ser um fio no atlas de uma geografia dos velhos novos tempos para se transformar em região. Região de fronteira, domínio híbrido que se caracteriza pelo entrecruzamento de percepções de mundo calcadas em tradições distintas, pertencentes a tempos pretéritos que se manifestam em uma extraordinária produção de arte e cultura, que torna as regiões de fronteira em territórios de enorme riqueza cultural tanto por sua qualidade quanto por sua diversidade. Regiões que em nada refletem as restrições que lhes são impostas pelas políticas de controle, vigilância e exclusão.

Em um desses (re)cantos do mundo, um cenário privilegiado onde se tocam os extremos sudoeste dos Estados Unidos e noroeste dos Estados Unidos Mexicanos, e por extensão, da América Latina, tem servido como pano de fundo para uma produção de arte vigorosa que nas últimas décadas tem impregnado o cenário contemporâneo com o diálogo entre arte e política. Ainda nos anos 1980, David Avalos, Louis Hock, Deborah Small e Elizabeth Sisco, artistas radicados na cidade de San Diego, Estados Unidos, surpreenderam centros de arte de maior vigor e ressonância com uma produção de arte que articulava a percepção política dos meios econômicos daquela cidade fronteira do sul da Califórnia com a exploração da mão-de-obra não qualificada que vinha do sul da fronteira[1], do sul da “linha”, conforme a fronteira é conhecida na região. Nas décadas seguintes, esse mesmo cenário continuou a intrigar e provocar artistas de diferentes partes do mundo, convidados a desenvolver projetos de arte na região para mostra inSITE[2].



Alguns brasileiros estão entre os artistas seduzidos pelos desafios de buscar respostas para esse contexto altamente potente e instigante: Rosangela Rennó (1997), Maurício Dias e Walter Riedweg (2000), e Rosana Ricalde e Felipe Barbosa (2005), entre outros. Inegavelmente, esse canto/recanto do mundo tem podido nutrir a história da arte no domínio público com exemplos significativos de práticas artísticas, incrementando o debate e a reflexão crítica em torno da constituição de projetos de arte – sua amplitude e (im)potência – diante das complexidades das macroestruturas políticas.

Esses projetos de arte invariavelmente têm apontado para o reconhecimento da relevância da situação e dos contextos específicos,

o que tem informado a produção de arte no domínio público desde o final da década de 1980, quando a polêmica em torno da obra *Tilted Arc*, de Richard Serra, reorientou nossa percepção do binômio arte e espaço público. Desde então, as articulações da arte nos espaços urbanos têm apontado uma reorientação de maneira que “nosso entendimento de site mudasse de uma locação física, fixa, para algum lugar ou algo constituído através de processos sociais, econômicos, culturais e políticos” (Kwon, 2002, p. 10). Nesse contexto histórico, o glossário da arte foi inundado por novos termos e novas práticas que têm enfatizado os processos de interação comunitária, conhecidos como *community-based art projects*. No entanto, é necessário que, ao nos debruçarmos sobre esse encontro com as comunidades, evitemos as definições simplistas que se limitam a identificar “comunidade” através de colorações ideológicas, reduzindo-as a “grupos comunitários marginalizados (servindo com o Terceiro Mundo dentro do Primeiro Mundo)” (Kwon, 2002, p. 139).

Esse cenário desafiador de imbricação e colaboração com as comunidades parece ganhar um componente de dramaticidade quando envolve artistas vindos de regiões distintas daquelas que circundam ou são circundadas por essas comunidades, apresentando-se em situações que lhes são altamente inusitadas. Esse é um fenômeno muito presente na contemporaneidade – sendo o inSITE apenas mais um caso – em que os artistas percorrem o planeta atendendo a convites de museus e de bienais para que desenvolvam projetos para situações específicas. Nessas práticas, o artista viaja para prestar um serviço de arte, através da criação de um evento, uma performance, um projeto, eventualmente uma obra que poderá permanecer atada àquela realidade, como o projeto *Hospitaliy/Hospitalidad* de Felipe Barbosa e Rosana Ricalde, gravado/cravado na superfície e na memória da Puente México, Tijuana.

hospitality/hospitalidad: arte: contexto: tijuana: felipe barbosa: rosana ricalde

Em um processo de aparente dissensão consentida, o projeto de Felipe Barbosa e Rosana Ricalde se instaurou como contraponto aos principais fundamentos do *inSite_05*, calcado na ênfase no processo, com o inevitável desinteresse pela materialidade física dos projetos, em obras francamente orientadas para o evento. *Hospitality/Hospitalidad* pareceu instaurar o contraditório no universo do *inSite_05*, se articulando em um fluxo que, quando muito, tangenciava as induções curatoriais, parecendo antes reafirmar convicções dos autores a respeito da inserção de um projeto de arte no domínio público.

Articulando os conceitos de hospitalidade desenvolvidos por Jacques Derrida (2004) com manifestações de uma estética popular própria da cidade de Tijuana, os artistas cariocas Felipe Barbosa e Rosana Ricalde decidiram cobrir os aproximadamente 1.200 m² da Puente México, caminho de pedestres na travessia para os Estados Unidos passando pela turística Avenida Revolución, em Tijuana, com nomes dos passantes que abordavam os artistas e seus assistentes, solicitando a inclusão de seus *nombres* em uma lista que somou mais de 2.000 prenomes. Munidos de latas de tinta em cores vivas e assistidos por estudantes de faculdades de arte de Tijuana, além de dois profissionais rotulistas, Barbosa e Ricalde cobriram a superfície da ponte com nomes gravados com uma tipologia própria da região que, apesar da disponibilidade dos meios digitais, insiste em priorizar os recursos artesanais de profissionais habilidosos que “abrem” as letras na elaboração de peças publicitárias.

Segundo os artistas, com o projeto se buscava a deflagração de um sentimento de pertencimento, de maneira a carrear nos passantes um processo de identidade e de reflexão em relação àquela situação, de maneira que pudessem “olhar para aquele lugar e perceber que está mais bonito, que poderia estar mais limpo”[3] (Ricalde).

Com essa perspectiva, Felipe Barbosa e Rosana Ricalde se embrenharam por uma tradição de três ou quatro décadas de produção de arte nos espaços públicos, identificada com o processo de revitalização urbana e de construção de identidades, embora trilhando caminhos altamente enviesados. Em geral, a iniciativa desses processos cívicos é atribuída às administrações municipais, muitas vezes imbricadas com interesses imobiliários que, não raro, apontam para um processo de gentrificação (Deustche, 1996). Embora experiências semelhantes ainda não sejam muito comuns no Brasil, entre os casos clássicos na história da arte recente estariam a instalação da escultura de Pablo Picasso, *Untitled* (Chicago Picasso) no Centro Cívico de Chicago, Illinois (1967) e a de Alexander Calder, *La Grande Vitesse*, em Grand Rapids, Michigan (1969)[4].

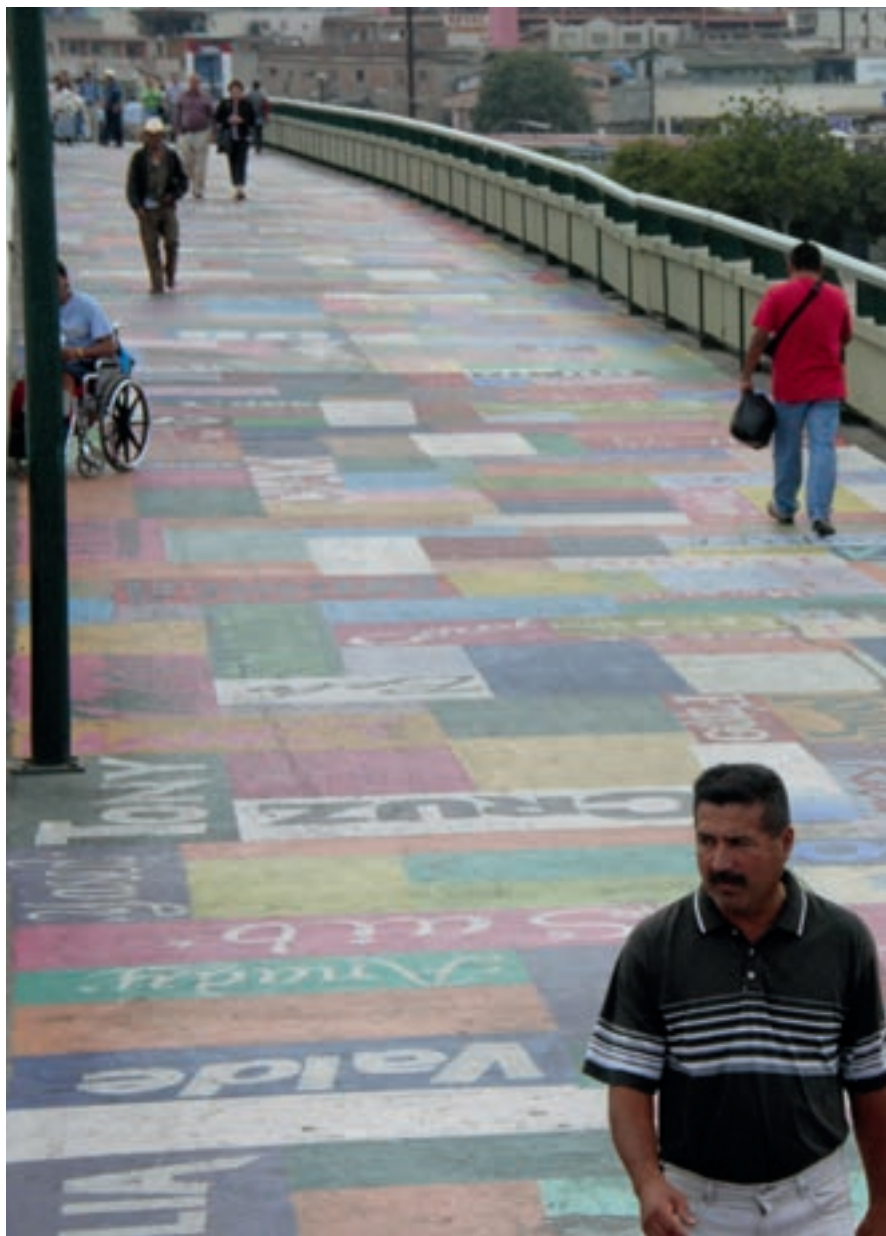
O projeto de Barbosa e Ricalde em Tijuana, no entanto, parece inverter a lógica dessa tradição, configurando-se como um processo que, partindo dos próprios criadores, tem como destinação os passantes anônimos daquela ponte naquela cidade mexicana, em uma contribuição singela, sem arroubos utópicos, altamente dessemelhante dos grandes investimentos e metas pecuniárias envolvidos nos processos de revitalização dos espaços urbanos degradados.

Enquanto inúmeros projetos do *inSite_05*, orientados para o evento, recorriam à produção e/ou documentação em vídeo como estratégia para que se evitasse sua completa desapareção, *Hospitality/Hospitalidad* se dirigia, em oposição, para a afirmação irretorquível de sua presença, através do gigantismo, e de sua relativa permanência: aproximadamente 1.200 m² de um mosaico multicolorido que poderia ser escaneado das alturas pelas lentes hiperbólicas dos satélites na órbita do planeta. Nas palavras de Rosana Ricalde, o projeto *Hospitality/Hospitalidad* é “justamente o oposto de um evento, porque ele é algo que praticamente jamais teria um fim”, até porque, “por uma questão de responsabilidade, não queríamos torrar 20 mil dólares em um evento” (Barbosa).

Também no plano das colaborações, Felipe Barbosa e Rosana Ricalde parecem ter se distanciado léguas do modelo implementado pela curadoria do *inSite_05*, no qual os artistas desenvolveram seus projetos no entrelaçamento com o cotidiano de diferentes micro-comunidades da região, pequenos enclaves no mundo. Nada mais distante de *Hospitality/Hospitalidad* em sua perspectiva de se abrir para o mundo, articulando-se como uma comunidade altamente inespecífica, “não-essencialista”: os caminhantes (e os “paradores” – policiais, pedintes, vendedores ambulantes, comerciantes do entorno, entre outros) da Puente México. Nesse processo, a própria colaboração com o Grupo Beta e com a Casa de la Madre Asunta[5], responsáveis pelo encaminhamento de listas iniciais com nomes de imigrantes, acabou sendo dispensada pelos artistas, que privilegiaram o contato mais direto com os passantes. Nem mesmo o relacionamento dos artistas com os rotulistas e com os estudantes ultrapassaria os limites bem definidos de auxílio no processo de produção, contemplando apenas pequenas decisões pontuais que não interfeririam no desenvolvimento da obra nem comprometeriam o projeto original dos artistas.

Além disso, o nível de colaboração com a “comunidade” da ponte, uma comunidade improvável caracterizada pelo que os diferencia diante da total ausência de uma identidade comum – e cujas inespecificidade e flutuação não impediram “que nos tornássemos conhecidos, que alguns nos chamassem pelo nome” (Barbosa) – não pode ser entendido como algo que fosse além de uma interação de baixíssima intensidade, muito distante de uma colaboração que aponte para um processo de coautoria, como tem sido sugerido em inúmeros processos/projetos de arte na contemporaneidade.

Enquanto a interação entre artistas e comunidade ficava resumida a uns poucos segundos de contato mediado por canetas e um caderno amarfanhado pelo manuseio de mais de 2.000 pares de mãos, o mesmo não pode ser dito no que se estabeleceu entre os passantes



que tiveram seus nomes gravados no piso da ponte em relação à obra *Hospitality/Hospitalidad*. Neste caso, independentemente de qualquer compreensão que viessem a ter dos significados e implicações do projeto de Barbosa e Ricalde, e mesmo que o nome pintado no piso da ponte não fosse propriamente o seu, eventualmente tomado emprestado a outrem, a um homônimo, instaurou-se um sentimento de reconhecimento, identificação e pertencimento na construção de uma comunidade, por certo extremamente precária, que teve na obra de Barbosa e Ricalde seu único ponto de coesão.

Diferentemente do que em geral acontece nos projetos de arte articulados em colaboração com as comunidades, nos quais os artistas assumem a posição de pivô na mediação, em *Hospitality/Hospitalidad* os artistas pareciam “condenados” a uma lateralidade e mesmo à desapareição, pelo menos na fase de sobrevivência do projeto, para muito além do término da mostra e do retorno dos artistas ao Brasil. Nessa fase de apagamento progressivo pela ação do tempo e pelo desgaste causado pelo fluxo permanente e intenso de pedestres entre Estados Unidos e México, persistiria essa identidade entre o caminhante e a obra, articulada em um plano de autonomia que dispensaria, sem cerimônia alguma, qualquer referência aos artistas-criadores.

Interessante também notar a interação que se deu com os vendedores ambulantes, normalmente abrigados do sol poderoso e perigoso nas sombras das rampas de acesso à ponte, e de cuja atividade os artistas capturaram o interesse por essa cultura dos prenomes: “logo um dos vendedores de pulseiras já estava ali do lado [havia instalado seu tabuleiro junto ao projeto de Felipe Barbosa e Rosana Ricalde], fazendo quase que uma *museum store* do trabalho; e é lógico que a gente sugou também deles. Porque em Tijuana os nomes aparecem nas pulseiras, mas têm também anéis com nome, chaves com nome, nomes em arroz; tem nome em tudo!” (Barbosa).

Entretanto, nenhum contexto ou situação poderia ser mais adequado e mais preciso para a instalação de um projeto de arte fundado em incisões do nome próprio, ao qual é consignado tamanho significado, do que esse cenário mais que singular e simbólico – uma ponte na fronteira – que responde por um único nome, a um só tempo simples, vigoroso e contundente: México.

referências

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida para falar da Hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Editora Escuta, 2004.

DEUSTCHE, Rosalyn. *Evictions: Art and Spacial Politics*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996.

FUENTES, Carlos. *A fronteira de cristal*. In: FUENTES, Carlos. *A fronteira de cristal*. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HUNTINGTON, Samuel P. *The Hispanic Challenge*. *Foreign Policy*, n. 141, p. 30-45, mar./abr. 2004.

KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002.

PINCUS, Robert L. *The Invisible Town Square: Artists' Collaborations and Media Dramas in America's Biggest Border Town*. In: FELSHIN, Nina. *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle, Wash.: Bay Press, 1995, pp. 31-49.

[1] Esses artistas conseguiram repercussão nacional (nos Estados Unidos) no início de 1988, ao instalarem pôsteres em espaços alugados no lado externo de 100 ônibus da cidade de San Diego, denunciando a forma ambígua como a municipalidade se relaciona com os imigrantes não-documentados. A obra/ação dos artistas se estendeu por todo o mês de janeiro daquele ano. O pôster reme(n)dava o *slogan* da cidade

que se autodenomina “*America's Finest*”, ao que os artistas acrescentaram “*Tourist Plantation*”. A respeito, ver PINCUS, 1995.

[2] Em 2005, o inSITE, mostra de arte no domínio público, realizou sua quinta edição, sendo as anteriores nos anos 1992, 1994, 1997 e 2000.

[3] Em entrevista concedida por Felipe Barbosa e Rosana Ricalde ao autor no Centro Cultural Tijuana (CECUT), cidade de Tijuana, na tarde do dia 24 de agosto de 2005. Outras referências a esta entrevista serão inseridas no texto simplesmente com o uso de aspas, acrescidas do nome do artista – Barbosa ou Ricalde – entre parêntesis.

[4] Uma extensa bibliografia tem sido produzida em torno dessas duas obras e de suas implicações no cenário urbano, e pode ser consultada a partir dos livros de Tom FINKELPEARL, *Dialogues in Public Art* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001. 453p.), Miwon KWON, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002. 218p.) e Harriet F. SENIE e Sally WEBSTER (eds.), *Critical Issues in Public Art* (Washington e Londres: Smithsonian Institution Press, 1998. 315p.).

[5] Grupos de assistência e apoio aos imigrantes não-documentados na região de fronteira.



changing the flow, 2005

Intervenção urbana

Garrafas de água mineral, engradado

Estação de trem da cidade de Rotterdam, Holanda

Bienal de Arquitetura de Rotterdam

Curadoria: Daniela Labra E Mirta Delmare

O trabalho envolve a distribuição gratuita de garrafas de água mineral, cada uma adesivada com um desenho explicativo da proposta, na movimentada estação de trem da cidade de Rotterdam, na Holanda.

Ao distribuir garrafas de água mineral em uma estação de trem, a dupla buscou simbolicamente retirar o excesso de água dos Países Baixos através dos corpos dos viajantes, promovendo poeticamente o deslocamento das águas. O recorte curatorial propõe um debate sobre as inundações nos Países Baixos.



cambiando el curso de las aguas, 2006

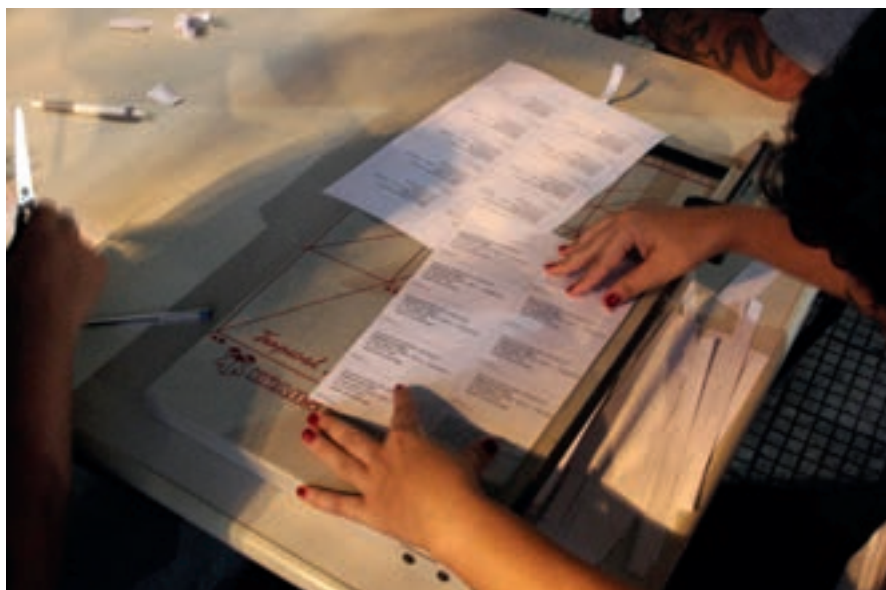
Poesía visual

Vinil recortado

Buenos Aires. Centro Cultural de España

Curadoria: Esteban Alvarez

Proposta poética para redistribuir água pelo mundo, irrigando áreas desérticas com água retirada de regiões onde há excesso, utilizando grandes aquedutos.



troca de cartões, 2006

Intervenção urbana
Centro Cultural Banco do Nordeste
Fortaleza, Ceará

Ação realizada no centro de Fortaleza (Ceará), onde os pedestres eram convidados a fornecer seus dados profissionais para serem incluídos em cartões de visita. Cada cartão continha informações impressas na frente e no verso, sempre apresentando os serviços de dois profissionais com alguma correlação entre eles.

Esses conjuntos de cartões eram distribuídos aos profissionais que forneceram seus dados, permitindo-lhes divulgar seus serviços (em uma época anterior às redes sociais). Cada cartão continha, no verso, informações sobre o serviço de outro profissional, promovendo a criação de uma rede e a ampliação de contatos.



jardines móviles, 2007

Intervenção urbana / 6 esculturas

Animais construídos com brinquedos infláveis de plástico sobre estrutura de metal

Casa del Lago, Juan Jose Arreola - UNAM (Universidad Autónoma de México), Cidade do México

Curadoria: Tania Ragasol



jardins móveis

um exercício de fantasia no bosque de chapultepec

Curadora: Tania Ragasol

Texto originalmente publicado no catálogo *Jardines Móviles*, 2007

“A ideia do parque sempre está por reinventar-se. Como você sabe, o que se chama desconstrução é uma forma de não se apegar à tradição alguma... Não sei muito bem o que é um parque. O que é um parque? Uma cidade? Não se trata de questões filosóficas abstratas. Falar de um parque urbano é ainda mais problemático. Pediria para voltar a revisar tudo.

Jacques Derrida em entrevista a Hélène Viale, 1988

natureza domesticada

Para poder desenvolver sua proposta de intervenção nas imediações da Casa del Lago, em junho de 2007, Felipe Barbosa e Rosana Ricalde fizeram uma primeira viagem de investigação à Cidade do México. Durante sua estada, visitaram em diversas ocasiões o Bosque de Chapultepec, fazendo longos passeios por suas distintas áreas.

Se individualmente têm uma obra mais focada no objeto (no caso dele) e no uso da palavra (no caso dela), como dupla desenvolvem projetos que buscam estabelecer diálogos com entornos urbanos específicos. Seus trabalhos em conjunto descobrem o equilíbrio entre os jogos geométricos de Barbosa, ao usar objetos preexistentes para criar outros novos, e a metáfora poética presente na obra de Ricalde. O desenvolvimento de suas propostas envolve a participação consciente ou inadvertida do público, ao intervir diretamente nos fluxos ou nas dinâmicas sociais da área em que trabalham. Ao propiciar “situações de encontro” singulares e inovadoras em paragens de uso cotidiano, alteram a percepção espaciotemporal de contextos determinados. Sem nenhuma ideia preconcebida, estudam a zona

de ação dispostos a “fazer da cidade um campo de possibilidades de onde tudo pode ser extraído”.

Jardins Móveis surge do interesse dos artistas pela estreita relação existente entre a economia informal (móvel) de produtos internacionais e o espaço de ócio e lazer próprio dos parques (jardins). Nas distintas épocas da história da humanidade, a arquitetura e a jardinagem complementaram-se para criar ambientes espaciais que proporcionassem ao ser humano lugares adequados ao deleite e ao relaxamento. Esses momentos de passatempo costumam ser acompanhados por uma crescente necessidade de consumo ante a variada e sempre apelativa oferta de novidades, que encontra quem está de passagem em seu caminho. Para Barbosa e Ricalde, os parques nas grandes cidades são “espaços artificiais que permanecem como uma memória inventada do que esse lugar era antes da cidade ser instaurada”. O Bosque de Chapultepec e os jardins da Casa del Lago não são exceção. É aí, na ideia de artificialidade reunida à ideia de consumo, que adquire sentido a escolha dos recursos com que os artistas desenvolveram sua proposta de intervenção.

ars topiaria ambulante

Ars topiaria — Técnica de poda de arbustos que imita figuras geométricas ou zoomórficas. Característica do jardim romano, recuperada na Idade média e usada de modo exuberante nos jardins italianos do século XV e nos holandeses do XVII. Atualmente acompanha, especialmente com formas geométricas, jardins de concepção arquitetônica).

Durante uma segunda viagem à Cidade do México em agosto de 2007, Barbosa e Ricalde deram início à fase de produção de seu projeto. Para isso reuniram centenas de brinquedos infláveis de cor verde (como os que são vendidos pelos ambulantes aos visitantes do Bosque de Chapultepec). Como em projetos anteriores, os artistas se apropriaram de elementos presentes no cotidiano urbano para reagrupá-los e recontextualizá-los, dando forma a algo maior que permite tratar de uma situação específica. Com os infláveis amalgamados entre si sobre



estruturas metálicas, construíram à maneira de quebra-cabeças — manualmente, porém com elementos produzidos industrialmente, em massa — “arbustos” ou pequenas “árvores de plástico” com silhuetas zoomórficas. Assim geraram uma espécie de “bosque encantado” na Casa del Lago: um novo lugar de experiência em um entorno cotidiano para os visitantes assíduos, seguindo as formas da jardinagem clássica, porém com elementos tomados do contexto comercial do parque. A poda/topiaria de arbustos está presente e dispersa em algumas áreas de Chapultepec, sendo pouco notada pelos visitantes. *Jardins Móveis* a resgata de algum modo e a recria com materiais fabricados, aludindo à própria artificialidade da poda figurativa e propondo uma relação distinta e distante da transação de compra e venda — entre a oferta comercial e os visitantes de Chapultepec.

Esse “bosque encantado” alude a temas como a globalização do mercado e a produção em massa; a relação de compra e venda,

que ocupa já um lugar de “naturalidade” na dinâmica do lazer, e a artificialidade dos jardins. Sem dúvida, ao fazer uso dos produtos comerciais presentes no parque e relacioná-los com a vegetação do mesmo, Barbosa e Ricalde também propiciam as circunstâncias para que a fantasia possa ter lugar. A experiência urbana é ativada com a participação do visitante através do encontro divertido com a surpresa em seu passeio cotidiano. Agora cabe à imaginação de quem as encontra em seu caminho localizar essas figuras em uma narrativa própria. Vivendo uma experiência distinta de um local outras vezes transitado de maneira habitual, sem reparar no trajeto.

Em 2008, Felipe Barbosa e Rosana Ricalde, sentindo a necessidade de ampliar seu local de trabalho devido às demandas crescentes e específicas de suas produções artísticas, compraram uma casa com terreno em Rio das Ostras, na Região dos Lagos (RJ). Foi ali que começaram a construir o Studio Barbosa & Ricalde.

A construção do edifício de 800 m² levou aproximadamente quinze meses e foi realizada de forma contínua, mesmo sem um projeto predefinido. As diversas salas, incluindo oficina, marcenaria, arquivo, reserva técnica, galeria, serralheria, entre outras, foram sendo construídas para atender às demandas do trabalho individual de cada artista. Grandes áreas comuns foram projetadas para suportar tanto a produção individual quanto a da dupla.

O período de construção também serviu para que discutissem e refletissem sobre o que era importante para eles em relação ao espaço do ateliê, em suas diversas facetas. A construção do estúdio constituiu-se em uma experiência semelhante ao processo de elaboração de uma obra de arte pública em parceria.



um mundo para habitar

Os ateliês de Felipe Barbosa e Rosana Ricalde
Luciano Vinhosa - 2011. Publicado originalmente na Revista *Conceito A*

Alguns artistas, trabalhando apenas com imagens, reduzem o ateliê a um espaço no HD e a outras tantas horas em ilhas de edição. Outros, idealistas, acreditam que ele tende a ocupar lugar apenas na massa cinzenta uma vez que a arte é antes resolvida na mente do artista; os espaços físicos, podendo ser aqui ou alhures, se prestam apenas para a materialização das ideias. Existem ainda os mais céticos que, apostando em um fazer nômade que responde a demandas pontuais com ações muitas vezes efêmeras – tanto em sítios como em grupos sociais específicos –, acreditam que o sedentarismo, que caracterizou o ateliê tradicional, não se aplica e nem se justifica mais. Se arte é *cosa mentale*, como reivindicou Leonardo, nem por isso está separada de uma operacionalidade. É justamente no momento em que corpo e espírito se mostram em continuidade, sem rupturas ou contradição, que o fazer artístico revela sua forma singular de realizar um mundo.

A consciência de que a obra do artista moderno, distanciando-se da eficácia do métier, é um corpus de sentido, constituindo-se como universo ético-estético singular, a coloca diante de um horizonte de realizações diferente das do passado. Todavia, se a lógica da obra de arte contemporânea afasta-se sobremaneira daquela da de Leonardo, justifica-se mesmo assim a permanência do ateliê nos dias de hoje. É neste sentido que, como espaço de trabalho, o ateliê reuni e ainda hoje as condições necessárias ao desenvolvimento profissional.

Interessei-me pelo trabalho de Felipe e Rosana quando ainda eram aspirantes a artistas e ocupavam um andar de uma velha casa em Niterói. Desde aquela época, guiados por um profissionalismo obstinado, mantinham seus ateliês, embora dividindo o mesmo espaço físico, individualizados pelo modo produtivo de cada um. Pude observar a melhora dos espaços de trabalho a medida que



a carreira dos dois se alavancava. Hoje mantêm juntos um grande espaço em Rio de Ostras, pensado e realizado com a finalidade de atender as necessidades tanto física como as de ordem psicológica, e uma sucursal no Rio de Janeiro funcionando mais como reserva técnica e base operacional para receber visitas de curadores, críticos e colecionadores. O ateliê de Rio das Ostras, obedecendo às exigências de produção, além de generosas salas com abundante iluminação, pé direito duplo, mobiliário de apoio, equipamentos e ferramentas, conta com espaços de uso comum destinados à reserva técnica, um outro para a biblioteca reunindo mais de seis mil títulos, em sua maioria livros com ricas ilustrações, e, finalmente, uma sala com mapotecas, estantes e vitrines que se prestam à conservação e à documentação de toda obra já realizada, além de acondicionar uma coleção de arte.

Em conversa com os artistas, pude instruir-me sobre o modo como trabalham individualmente e da importância de manterem os ateliês pessoais em espaços mais ou menos separados. A obra de Felipe, caracterizada pela extroversão e relação direta que mantém com as experiências cotidianas, se reflete na forma como o artista organiza o espaço de seu ateliê. Por toda parte vê-se coleções de objetos industriais que, a qualquer momento, poderão ser apropriados para compor um trabalho. Tampinhas de garrafas, montes de palitos de fósforos, pequenas maquetes e protótipos ainda em processo encontram-se espalhados nas mesas. Muitos trabalhos ou série deles já solucionados e realizados estão dispostos nas paredes de modo que se possa ter um bom ângulo de observação dos mesmos. Felipe alega que o lugar preferencial para seus *insights* criativos é a biblioteca, onde pode se isolar a todo tempo e a qualquer hora, consultar e se inspirar de seu banco de imagens, fazer seus rascunhos e viajar nas idéias. Daí parte para os modelos, construções de maquetes que facilitam a visualização, correção, aperfeiçoamento que garantem controle técnico

na execução, minimizam a margem de erros e garantem padrão de qualidade artística. Dominada todas as etapas do processo, solucionado os problemas estéticos, pode, finalmente, delegar a execução das peças definitivas aos assistentes.

O trabalho de Rosana, ao contrário do de Felipe, caracteriza-se por uma maior introversão e diálogo interior. Embora se aproprie de formas *ready-made* como as de labirintos, arabescos, cartas geográficas que podem ser encontradas nos livros, a artista investe seu conteúdo de fluidas imagens mentais. Por esta razão, talvez, considere seu trabalho mais conceitual que impactante visualmente, exigindo do público um tempo de espera e contemplação prolongados. Fazendo uso do desenho e da caligrafia, muitas vezes a realização de suas peças dependem imensamente da mão da artista para atingir o padrão de qualidade exigido. O trabalho tendo uma motivação interior, vê-se em seu ateliê poucos objetos mundanos, apenas alguns livros que utiliza como material plástico, estiletes, tesouras, vidros de cola.

Mas, para além de refúgio poético para a criação, o ateliê é um lugar de gerenciamento permanente da carreira e, sob esse aspecto, não difere de outras iniciativas profissionais. Nele coordena-se equipes de assistentes, administra-se pessoal de apoio, recebe-se visitas de agentes da arte, divulga-se a obra e lhe dá vulto. Como nos ateliês pré-modernos, os atuais são também lugar de formação. No caso do de Felipe e Rosana este ciclo se fecha com a recente iniciativa de abrirem uma galeria, Cosmocopa, cujo elenco de artista é quase todo composto por ex-assistentes. Talvez, a aptidão para a administração somada ao talento artístico explique porque alguns artistas tem suas carreiras alavancadas ao passo que outros permanecem amadores.



poéticas compartilhadas / poéticas expandidas

Guilherme Bueno

Publicado originalmente no catálogo *Felipe Barbosa*, 2006

De imediato, os trabalhos “públicos” de Rosana Ricalde e Felipe Barbosa colocam um problema: qual é o lugar da arte? Esta pergunta não deve ser entendida restritivamente, isto é, a arte não se deposita seja lá onde for, mas, a um só tempo, engendra e resulta de uma série de relações que a definem produtivamente.

A questão acima pode ser respondida da seguinte forma, ainda que precipitada: o lugar da arte é a cidade. Neste caso, não só a pensando como suporte — ainda que, no caso destes trabalhos, este seja um dado decisivamente relevante —, mas historicamente ela seria o seu local por excelência, seja vinculada a uma perspectiva civilizatória, seja como a possibilidade do momento da experiência desinteressada, recíproca de assentada no fundamento da ação construtiva como materialização da “contemplação produtiva” e/ou organização de um princípio cognitivo. Todavia esta afirmação ainda não garante um ponto de estabilidade. Não existe em definitivo “a” cidade. Existem os paradigmas, os marcos e encruzilhadas: a Florença de Brunelleschi, Paris de 1789, da comuna de 1871, de 1968, a Nova York de Fitzgerald e da era do jazz, dos anos 40 e 50, de 2001, Brasília, a Ville Radieuse de Le Corbusier, a cidade dos futuristas. A quantidade de exemplos é infindável.

À cidade como suporte, a experiência contemporânea adiciona significado problematizando o modo como ela é vivida. Ocorre o extravasamento de uma determinada prática moderna, não somente aquela circunscrita à noção da especialização do meio, mas ainda a da síntese (ou, em contrapartida, dissolução) entre as artes, prevista seja nos sistemas construtivistas, seja nas ações dadaístas. Há nisto um movimento duplo, marcado inicialmente pela imersão no objeto expandido: em lugar da antítese entre sujeito e objeto, entre entidades complementares, porém inconciliáveis, a cidade é tomada como “obra”,



permitindo-se o trânsito entre a continência dos limites pessoais e a exterioridade em relação ao seu “outro”.

As intervenções de Ricalde & Barbosa já aportam em si dois elementos que parecem absorvidos da cidade: o “anonimato” e a “surpresa”. Por “anonimato” entenda-se o surgimento de um trabalho que não é um produto nem individual nem divisível, mas uma confluência (em vez de simples somatório) de experiências. Convergência e expansão. Se o trabalho “coletivo” já estava previsto nas antigas oficinas de corporação ou nas equipes de “associados” dos projetos modernos, há contudo uma diferença fundamental: enquanto nos primeiros casos ocorre a adição de saberes técnicos especializados e partilhados, no caso de Ricalde & Barbosa, em se tratando mais da proposição de situações do que da construção de objetos, elas se organizam segundo a possibilidade de expansões poéticas. Ou seja, é o trabalho de um “terceiro autor”, estabelecido conforme uma lógica que incorpora elementos de seus

respectivos interesses individuais e gera outros tantos novos e comuns a partir daquilo a que ele objetivamente se oferece para enfrentar.

Existe ainda uma outra espécie de “anonimato” ou despersonalização ou, melhor, repersonalização, a constituição de um novo sujeito que não se limita a ser o indivíduo, aquela que considera a concepção do trabalho além de sua materialização, fazendo-o realizar-se mediante sua sobrevivência no mundo, isto é, submetida a tudo aquilo que não se pode seguramente prever. Deste modo, se ele se imiscui na cidade, infiltra-se em meio à massa dos prédios ou em um detalhe arquitetônico, ele acaba deixando, neste exato momento, de — paradoxalmente — ser apenas mais um pedestre e atravessa a cidade como um *dandy*, uma voluntária invenção poética que vive e se afirma a partir de seu antípoda, um mundo integral e intencionalmente cinzento e anestésico, e faz do inusitado uma ocasião de redescoberta e maravilhamento, um maravilhamento dinâmico, ressalte-se, dir-se-ia mesmo de reconstrução poética do sujeito.

As poéticas ali inseridas guardam consigo, por vezes, a efemeridade e transitoriedade do ritmo dos negócios, das pequenas descobertas, dos inusitados acidentes poéticos, tais como aqueles já prenunciados por Baudelaire e pelo dandismo no século XIX. Por outro lado, estas ações de algum modo são objetos-*dandy*, situações-*dandy*, na medida em que reivindicam uma experiência estética resolutamente oposta ao comodismo burguês, à regularidade da ação previamente eficiente e produtiva, mas também por serem, tais como aquelas personalidades do século XIX, existentes conforme a adoção de uma prática comportamental deliberadamente urbana e antipragmática. Elas pressupõem mais do que a redescoberta, a reinvenção, a refundação da cidade como experiência qualitativa de uma consciência amoral.

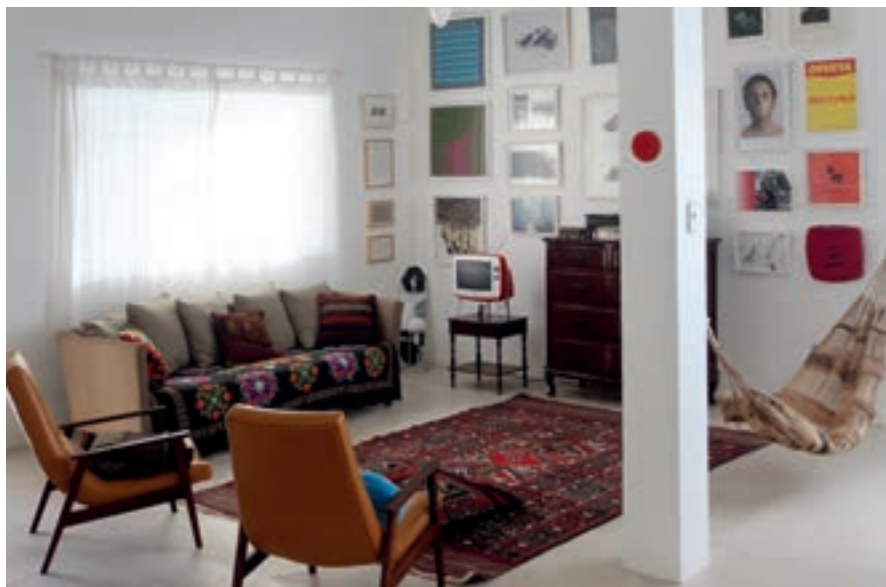
Assim como não há “o” autor privilegiado para “a” cidade ideal, igualmente não existe — ao menos desde o cubismo — o ponto de vista correto, exclusivo, pois a cidade, como um organismo, vive enquanto

seus fluxos estão ativos, enquanto não há o repouso absoluto e inação (morte). Basta ter em mente alguns dos trabalhos da “dupla”: o espelho d’água do Palácio das Artes (Belo Horizonte, MG) é substituído pelo seu preenchimento com garrafas de água mineral, que, por sua vez, só podem ser vistas no momento em que se percorre a rampa de acesso ao edifício. Em primeiro lugar, nota-se a substituição do sujeito estático, do espectador imóvel, pois o trabalho requer (e aqui seria válido remeter-se, a título de comparação, à cidade de Rodchenko, do Moholy-Nagy, de Mendelsohn, de Umbo, dentre outros) deste sujeito tanto o movimento quanto, em consequência, a mudança de seu ponto de vista garantido, contemplativo, na verdade ideal e fictício. Contudo, para além disso, não é somente esta transposição de dispositivos visuais que constitui a sensibilidade do embate com a cidade com a qual se lida. Há um processo de transbordamento de metáforas cotidianas inerentes à sua circulação, como o vendedor da rua, o resguardar do valor (tal como a garrafa envasilha a água e, protegendo-a do mundo, a transforma em valor, o museu o faz com a obra) e assim por diante.

Em dois trabalhos mais recentes, o primeiro executado em Fortaleza e o segundo em Madrid, depara-se com um outro viés de suas investidas. No caso daquele realizado no Ceará, consistia na disputa de um jogo-da-velha em pleno cruzamento de duas ruas, enquanto o outro, na Espanha, em uma partida de damas em uma pequena praça/ilhota que separava duas pistas paralelas. Nestas duas ocasiões não se explora somente o inusitado do fato que, como se pode imaginar, escapa à mentalidade executiva reguladora do deslocamento, do tráfego, em uma palavra, da cidade. Recusa-se o cotidiano usufruto imediatamente aplicado e justificável do espaço, havendo aí a escolha do preciso local, o ponto único em que se reconhecem pequenos interstícios de vivência “móvel”, errática, não fixa, voláteis na macrovisão da cidade.

Colocando o problema de outro modo, estas incursões contêm a descoberta de outras surpresas que não seus marcos ou personagens,

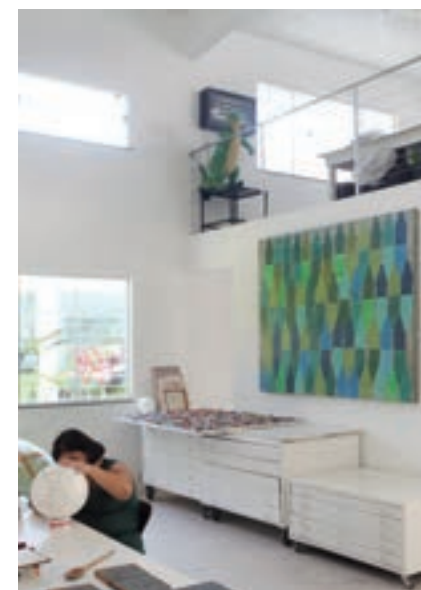




mas o fato dela requerer para sua sobrevivência a determinação de *non-sites*, de pontos cegos, de que sua ordem se assegura na pontuação de pequenos momentos caóticos. Não se trata de congestionamentos, enchentes ou qualquer catástrofe assimilada, e sim de zonas de perplexidade, de indefinição racionalizada, nas quais — caso fosse possível parar nelas — serviriam para se fazer absolutamente nada.

Curiosamente, porém, através deste dispositivo de jogo pelo qual se exponencia a tensão inerente ao valor utilitário e ao emprego da malha urbana, os projetos de Ricalde & Barbosa atingem a raiz de uma série de coordenadas presentes desde a fundação da cidade industrial e ainda hoje emblemáticas, acomodadas confortavelmente na construção de nosso imaginário urbano, tal como, a título de exemplo, a implantação das áreas de lazer, os parques de diversão, em resumo, mecanismos “civilizados” de extravasamento e momentânea compensação idílica.





Aquilo que faz estes trabalhos provocativos é a contrariedade a investir-se de uma finalidade urbanística “aceitável”, tampouco seu oferecimento como instante de distensão lúdica, apaziguadora. Uma provocação, entretanto, que não se consome na automortificação niilista, mas na ironia espontânea de uma piada popular ou de uma lenda urbana, enfim, possuidores de uma vitalidade aberta e positiva frente ao mundo. Nem anedotário espetacular, nem complexo de impossibilidade e fatalismo. Em se tratando de jogos — e já que nos remetemos ao cotejo com a modernidade, de jogos schillerianos —, cuja imprevisibilidade dos resultados se sobrepõe à circunscrição delimitadora das regras, faz emergir estratégias e resultados de um desconcerto instigante, radicalmente desafiador e — por que não? — inovador.

cosmocopa, 2010-2013

Entre 2010 e 2013, Felipe Barbosa e Rosana Ricalde, junto a outro sócio, geriram uma galeria localizada no Shopping dos Antiquários em Copacabana. Sua intenção era promover a produção artística com base na experiência como artistas, focando menos nas questões de mercado. A *Cosmocopa* representava 15 artistas, realizando exposições mensais, participando de feiras de arte, organizando projetos de produção de obras múltiplas e publicando uma coleção de livros e fanzines.



pintura descolada, 2012

Site specific

Desenho em piso de madeira, lixadeira

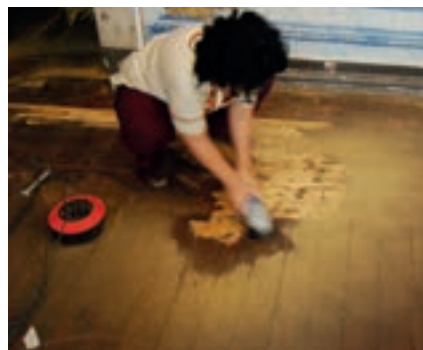
Carpe Diem Arte e Pesquisa

Lisboa, Portugal

Curadoria: Lourenço Egreja

Pintura Descolada foi uma resposta ao convite para ocupar uma das salas do antigo Palácio Pombal, em Lisboa, onde estava sediado desde 2009 o Projeto Carpe Diem Arte e Pesquisa, idealizado por Paulo Reis, Rachel Korman e Lourenço Egreja. Entre muitas belas salas, a escolhida pela dupla tinha o teto ornamentado com estuque e pintura, em contraste com um desgastado piso de madeira.

Eles interferiram na sala utilizando apenas os elementos já presentes: madeira e desenho. Com uma lixadeira elétrica, reproduziram no piso o desenho do teto, como se este projetasse uma grande sombra sobre a madeira. A força exercida pela lixa revelou diferentes tons na madeira, criando um efeito único.



jardins móveis, 2016

Intervenção urbana / 10 esculturas
Animais construídos com brinquedos infláveis
de plástico sobre estrutura de metal
Cap Sur Rio – The Olympic Museum
Lausanne, Suíça
Curadoria: Leon Kaz



jardins móveis, 2017

Intervenção urbana

21 esculturas

Animais construídos com brinquedos infláveis de plástico sobre estrutura de metal

Museu Vale

Vila Velha, Espírito Santo

A convite do diretor do museu, Ronaldo Barbosa, o projeto foi realizado em uma nova escala. Pela primeira vez, todas as peças foram apresentadas na parte externa do museu. A exposição atingiu um público recorde, com 98 mil visitantes durante sua exibição.







texto fundação vale no catálogo jardins móveis, 2017

“(…) As obras, esqueletos metálicos expostos nos jardins do Museu Vale e recobertos por infláveis em formato de bichos dos mais variados, remete-nos à ideia de memória, uma tentativa de reconstrução de algo que não mais existe, um contraponto entre natural e o antinatural, uma crítica e a proposta de reflexão, quase encoberta pelo apelo visual das esculturas, sobre a artificialidade, o efêmero e a transformação do essencial em descartável, uma constante na sociedade moderna.

Esta também é a primeira exposição de arte contemporânea que circula entre os espaços culturais da Vale. Esse intercâmbio tem como objetivo fortalecer a atuação em rede desses equipamentos, localizados em quatro estados do país, e contribuir para a ampliação do acesso à cultura e para a valorização do patrimônio cultural brasileiro. No mês de outubro a mostra será levada ao Memorial Minas Gerais Vale em Belo Horizonte, e exibida no entorno da Praça da Liberdade, forte núcleo cultural da cidade (…)”.







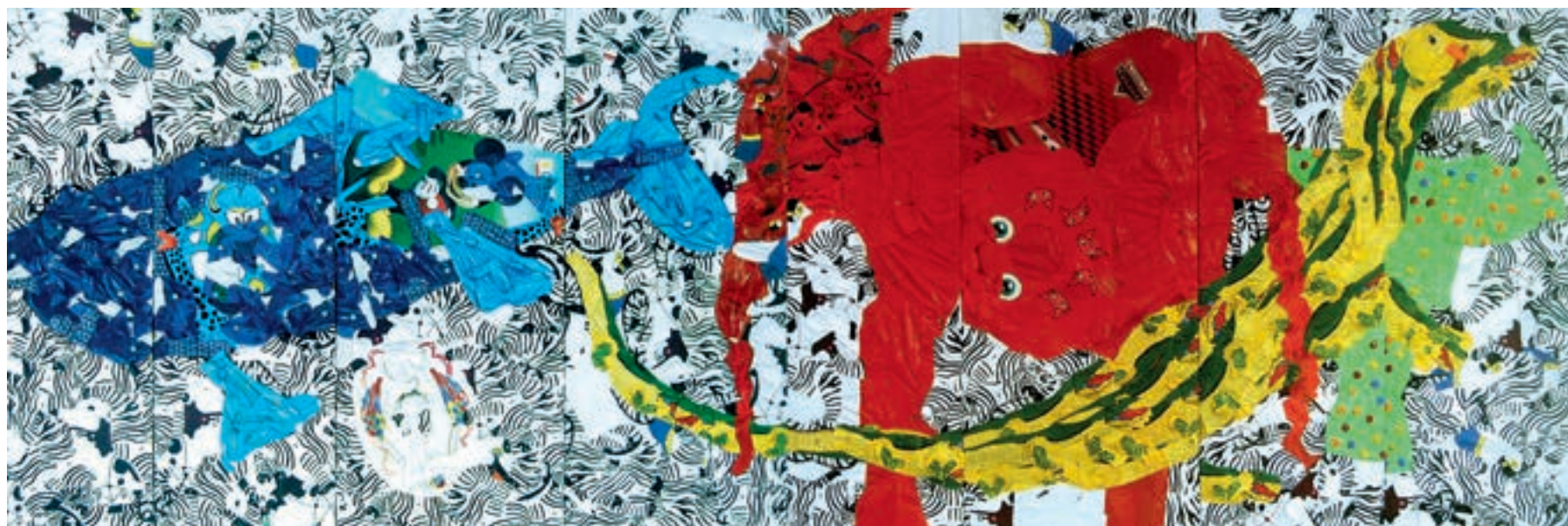


jardins móveis, 2019

Intervenção urbana / 18 esculturas

Animais construídos com brinquedos infláveis de plástico
sobre estrutura de metal e painel em grande escala (640x220 cm)
Centro Cultural Teatro Usiminas, Ipatinga

Animais construídos com brinquedos infláveis. Foi exibido,
também, um painel em grande escala (640x220 cm)
com os infláveis de outras apresentações.



pedras quebram vidraças, 2022

Folhas do livro *Memórias do Exílio* com pedras e pintura sobre vidro
232 Celsius coletivo Pescada #5
Coimbra Editora
Coimbra, Portugal

Partindo do tema proposto pela organização do evento, “232 Celsius - Fahrenheit 451” (a temperatura de ignição do papel e título de uma distopia de Ray Bradbury, em que todos os livros foram banidos), e considerando o local de realização — a antiga editora na cidade de Coimbra —, a dupla apresentou a seguinte proposta: desfolhar o livro *Memórias do Exílio* (de Pedro Celso Uchôa Cavalcanti e Jovelino Ramos, Editora Arcádia, 1976), que narra histórias de exilados políticos durante a ditadura brasileira de 1964. Sobre cada testemunho do livro foi colocada uma pedra. A fileira de páginas foi disposta sob um teto de vidro, que já mostrava sinais de pedras atiradas, com a frase que intitula o trabalho pintada em preto.



vestígios de estranha civilização, 2023

Instalação
O Sal que não Salga – Pescada #6
Manutenção Militar Coimbra
Coimbra, Portugal

Em visita ao prédio da antiga Manutenção Militar, onde ocorreria a mostra, a dupla encontrou muitas garrafas quebradas, aparentemente atiradas por transeuntes. Isso lhes pareceu sintomático da relação entre esse espaço, que ocupa um lugar importante na baixa citadina, e a vizinhança. Como em suas últimas propostas de intervenção e ação urbanas, decidiram trabalhar com os elementos encontrados no local, percebendo os fluxos e as interações do entorno sobre esses espaços. Recriaram, em um canto externo do prédio, um piso onde o mosaico é composto por cacos de vidro coloridos, com um desenho inspirado nas ruínas de Conímbriga.



jardins móveis, 2024

Intervenção urbana / 14 esculturas
Animais construídos com brinquedos infláveis
sobre estrutura de metal
Sesc Verão Macaé
Macaé, Rio de Janeiro



raw war, 2023

Ação urbana

Jogo de tabuleiro War, mesa e cadeiras

Rua Ferreira Borges, em frente ao Museu do Chiado, Coimbra

Anozero Ágora - Primeira edição

Curadoria: Nelson Ricardo Martins

Ação urbana realizada em uma das principais ruas da cidade de Coimbra, Portugal, onde a dupla instala uma mesa com um tabuleiro do jogo War no meio da via, participando de uma partida com os filhos e convidados por cerca de uma hora.

A ação acontece no âmbito do Anozero Ágora, projeto associado à Bienal de arte contemporânea de Coimbra, com o objetivo de estabelecer um vínculo mais efetivo com a cidade. Sendo a proposta curatorial para a primeira edição do projeto focada na escolha de artistas e coletivos residentes em Coimbra com repertórios experimentais expressos através de linguagens que se encontram nas fronteiras de outras expressões artísticas.

No quarto dia do Anozero Ágora, na Ferreira Borges, rua mais movimentada de Coimbra, algo inusitado aconteceu.

Os artistas visuais Rosana Ricalde e Felipe Barbosa, montaram, em frente ao Edifício Chiado, em meio à tarde fria, um tabuleiro do jogo de guerra War, muito popular nas décadas de 70 e 80, quando famílias se reuniam, cada qual com suas estratégias, para conseguir mais territórios e vencer.

O jogo, perverso em seus objetivos, banaliza as máquinas de destruição protagonizadas pelas grandes potências e, muitas vezes, desperta nos participantes sentimentos mesquinhos: poder, ambição, excessiva competitividade.

Assemelha-se à obra *Exatidão*, apresentada em Madrid (2003), quando Barbosa e Ricalde jogam damas em uma “ilha” de concreto no meio do trânsito, alheios ao caos reinante.

Na Ferreira Borges não havia competição, apenas a poética do movimento e a invisibilidade. Empate.





“A gente decidiu trazer essa ideia do jogo de guerra pra dentro da cidade, porque é um pouco o que acontece; as pessoas estão vivendo as suas vidas, focadas nas suas necessidades, na sua sobrevivência, enquanto guerras estão acontecendo, enquanto territórios estão sendo disputados, enquanto vidas estão sendo descartadas. No final, somos instrumentalizados para que senhores da guerra atinjam seus objetivos de conquista, na maior parte do tempo sem ao menos nos darmos conta de quão manipulados somos em prol do grande capital”. (Rosana Ricalde – Entrevista em vídeo para o curador).

“A escolha do lugar, também um lugar muito movimentado... seria uma ação não necessariamente performática. A gente também quer refletir sobre como a guerra, de alguma maneira, é um jogo e é ignorada pelo consumo. Vamos atuar numa das ruas de comércio da cidade. Então o trabalho é também uma crítica de como as guerras são invisibilizadas no cotidiano da vida”. (Felipe Barbosa – Entrevista em vídeo para o curador).

apesar de vocês, 2024

Ação urbana

Livros de exaltação a sistemas ditatoriais triturados

Rua Visconde da Luz, 23

Coimbra, Portugal

Anozero Ágora, Liberdade e Fantasia - Segunda edição

Curadoria: Nelson Ricardo Martins

Livros que exaltam regimes ditatoriais ou que retratam figuras proeminentes desses regimes são recortados em tiras e assim jogadas pela janela localizada na parte de cima de uma casa localizada na rua Visconde Luz, evocando-se os festejos de final de ano, quando, nos bairros comerciais das principais cidades brasileiras, documentos são triturados e lançados dos prédios, em alusão ao descarte do que passou e à esperança de um novo tempo.

A ação acontece no âmbito do projeto Anozero Ágora - Liberdade e Fantasia, durante a quinta edição do Anozero Bienal de Coimbra, cuja temática, intitulada “O fantasma da Liberdade”, exalta os 50 anos do 25 de abril, quando Portugal voltou a ser um país democrático, após 48 anos de ditadura salazarista (1926 - 1974).

O recorte curatorial prioriza repertórios que se encontram à margem, priorizando obras de mulheres, imigrantes, quilombolas, artistas populares, negros, comunidade LGBTQIA+ e povos originários. Durante seis dias foram exibidas uma série de performances, ações urbanas, *site specific*, videoinstalações, palestras e vídeos, em uma casa situada no bairro histórico da cidade e ruas próximas.

“Nesse momento da comemoração dos cinquenta anos do 25 de abril, abordamos a questão dos livros que sempre são muito atacados durante as ditaduras. Estamos vivendo um momento mundial de ascensão da extrema direita, onde o ensino, as universidades e muitos livros estão sendo censurados. No Brasil vimos isso acontecer no governo anterior... Os livros estão sendo interpretados de maneira equivocada, inventam mentiras para disseminar o ódio. Como a proposta do evento era enfatizar a liberdade, nós quisemos, com o trabalho, fazer uma





comemoração à resistência do desejo de ser livre, a partir de uma lembrança do que acontece no Brasil no fim do ano, que é os escritórios jogarem pelas janelas, no dia 31 de janeiro, os documentos triturados, como uma forma de encerramento. Pensando nisso, a gente triturou vários livros que reforçam a ideia de ditadura, exaltam assuntos que fortalecem a repressão, a ideia de família e religião como instrumentos de repressão, que não passam de manuais, elaborados por homens brancos de como manter o povo reprimido e a seu serviço. Trituramos esses livros para fazer uma espécie de expurgo, transformando instrumentos de repressão em confete e serpentina, assim esses livros tristes servem em forma de papel triturado para trazer alguma alegria” (Rosana Ricalde em depoimento para Nelson Ricardo Martins em vídeo antes do início da ação).





english version

art and nature a poetic of the transitory

Vale Cultural Institute

Transform, move, observe. These are verbs that drive us to tackle life. In the poetic and material meeting place between contemporary art and the diversity of ecosystems, one can discern the mutable beauty of the different worlds that surround us. This shift of the curious gaze towards the magical impermanence of things brings us *Folhear*. A Vale Museu endeavor, part of its Beyond Walls programming, the exhibition opens in Espírito Santo in partnership with the Vale Natural Reserve and the Vale Botanical Park, venues which will welcome the works.

The artist couple Felipe Barbosa and Rosana Ricalde, with curatorship by Ronaldo Barbosa, challenge themselves to use organic materials originating from the flora of these two important Atlantic Rainforest conservation sites to structure the creation of an immense fantastical being in the shape of a large sculptures. A being that coexists with time and nature, almost as a single entity, viscerally experiencing the transformations that make up life.

The show seeks to contribute to raising awareness of and appreciation for the environment through contemporary art, art-education, and environmental education. The connection between the spaces can be seen through

different points of view, whether symbolic or concrete, bridging distances. This journey leads us through the roots that teach us the importance of preservation, harmony, and the infinite possibilities for connection.

Beyond the works, the Museu Vale's educational programme relies on the presence of artist-educator Janaina Melo, who heads the training of school teachers working in the Vitória metropolitan area, aiming to expand the perspectives around art inside the classroom. Janaina brings to this endeavor her experience in developing educational and cultural programmes in the Museu de Arte da Pampulha (Belo Horizonte); Instituto Inhotim (Brumadinho); Museu de Arte do Rio - MAR (Rio de Janeiro), where she was responsible for managing the Escola do Olhar; and the Fundação Municipal de Belo Horizonte, where she is currently the Director of Museums.

Alongside the exhibitions, as part of its Beyond Walls activities, Museu Vale proceeds with its educative and cultural actions through different partnerships - in public schools, squares, and cultural venues, besides diverse - and free of charge - events hosted by the Botanical Park and the Natural Reserve throughout the year.

These actions are linked to the Instituto Cultural Vale as, since 2020, it has carried out, articulated, or sponsored over 800 cultural initiatives in Brazil. In Espírito Santo, the Insti-

tuto also embraces culture in all its diversity: from the Programa Vale Música, that offers music classes for children and youngsters, to the Festa da Penha, which includes film, music, and dance festivals, audiovisual training, among other dozens of actions.

The initiatives are plural but share a single purpose: to create opportunities for the transformation of life through culture. Thus, it is our hope that, as each visitor experiences this exhibition, which will be open to the public from June to September of 2024, they find themselves immersed in the fantastical world of art, nature, and imagination.

leafing nature

Ronaldo Barbosa
Curatorship

Felipe Barbosa and Rosana Ricalde are an artist couple from Rio de Janeiro who create projects in partnership since 2000, when they received the Prêmio Interferências Urbanas grant for their *Muro de Sabão* project in the Santa Teresa neighbourhood of Rio de Janeiro. Since then, they have transcended their individual careers and partnered in experimenting with their ideas in the fields of public and urban art, as with their work *Hospitalidade*, which questions notions of belonging and identity building in societies forged amidst antagonic

relationships. This work was carried out as part of the *InSite_05* project (2003-2005) at the border between Tijuana, in Mexico, and San Diego, in the US.

Since college, where they met, they've built successful solo careers, taking part in biennials, group and solo shows in Brazil and abroad. Both graduated from the Rio de Janeiro School of Fine Arts. Her, in Printmaking in 1996 and, he, in Painting, in 2002.

Since 2019 they have lived and worked in Coimbra, Portugal. However, they maintain an active studio in the town of Rio das Ostras, state of Rio de Janeiro.

The exhibition *Jardins Móveis* was presented at the Museu Vale of Vila Velha (Espírito Santo) in 2017. Originally conceived in 2007, in Mexico City, it gave new meaning to elements found in the urban space as they became the materials for their art, grouping together the inflatable toys sold by street vendors to form large sculptures, taking viewers from fantasy to the symbolic.

Jardins Móveis was inspired by topiary, in Latin *topiarus*, the art of adorning gardens. An old pruning technique applied to trees and shrubs that shapes them into geometric, figurative or abstract forms, found in English, Italian, and, most frequently, French parks.

The idea of art in another context and space brings forth a reflection about site specific works in urban areas, where the artist presents

his work while it dialogs with the territory and its surroundings.

This particular branch of contemporary art is frequently carried out in enclosed settings, but *Jardins Móveis* moved through other environments, such as the Olympic Museum of Lausanne, in Switzerland, in 2016, the Memorial Minas Gerais Vale, in Belo Horizonte (Minas Gerais), in 2018, and the SESC Verão 2004 event, at Praia dos Cavaleiros beach in Macaé, Rio de Janeiro.

Presently, the Barbosa & Ricalde duo present a new, intricate work for the Museu Vale's *Extramuros* project, taking it, simultaneously, to the Vale Botanical Park, in Vitória (Espírito Santo), and to the Vale Natural Reserve, in Linhares (Espírito Santo), one of the best preserved conservation areas in South America.

Through visits to the Park and the Reserve, research in their laboratories, collections, and library, the artists now present a new exhibition featuring large format sculptures. Produced by metalworkers, engineers, and specialized technicians, the work emerges from within the forest as a structure of iron and wires shaped into a calculated and thought-out mesh covered by hundreds of leaves and twigs. FOL-HEAR, to cover with leaves, "the rains covered nature with leaves", dives into the symbolic universe and that of imagination. The tail of a large beast appears vigorous, dressed in leafage that was manually and carefully laid

out in a process of intuitive choices, in which artistic sensitivity trumps the techniques of construction. Named "vegetal skin" by Barbosa & Ricalde, this "being" of unknown origin and denomination comes as a huge surprise.

At the same time, it becomes part of the landscape as if it belonged to that place. Time's presence is subjective and material in the leafage that was used and resignified. The artists breathe life, through texture and shape, into a new element of the landscape that possesses a life of its own, in the skin of this large and mysterious beast.

Ephemeral, organic art that mimics the environment and transforms over time. A creation on par with nature and its power. The materials, chosen by the duo's attentive and unique point of view, give reason to welcome their open-air creations with awe and curiosity, always bringing a new outlook to elements of daily life. Art behaves in a playful and poetic manner, filled with meanings, causing us to reflect about the respect one should have for nature and its preservation, instigating the viewer to create their own fantasy and interpretation, and allowing for an interesting aesthetic experience.

fauna made from flora

Janaina Melo
Art Education

I ask questions to the palm tree and its answer is: my own courage.

The palm tree wants all the blue and won't be apart from its water — it requires a mirror.

A master is not one who teaches, but who suddenly learns.

*(Grande Sertão Veredas,
João Guimarães Rosa, 1986)*

Felipe and Rosana Ricalde's public artworks always arise from an adherence to the place they propose to occupy: it has been that way since their first interventions in the early decades of the 2000's when they, in one instance, took advantage of the yellow box junction markings of a busy road to carry out a game of tic-tac-toe during traffic interruptions rhythmically orchestrated by traffic lights, using, as a board, the grid painted onto the tarmac. An unlikely and unusual audience of halted and curious drivers tuned in to the childhood game and to the possibility for other uses presented by the artists. At other times, understandings about these places elicit responses ranging from critical and sympathetic feelings to the

sharing of a playful atmosphere that could, occasionally, sprout amid the urban jungle. This first instance was witnessed during the proposal carried out as a part of the *In-Site* project, at the border between Mexico and the USA, the frontier between Tijuana and San Diego. In collaboration with locals whose relatives lived across both sides of the boarder, and from careful observation of the frontier marketplaces – filled with handmade bracelets carrying given names –, the artist duo covered the walkway that connects both cities with names of loved ones who might now be out of reach (besides the names of those who, perhaps, simply wished to leave their mark), bringing them together through this letter/remembrance of sorts, which reunited them and created a new portrayal of the frontier and its dwellers, nations, dramas, affections, and dreams. The second example travels in the opposite direction: the frontier is a threshold territory and a chance for exchanges, hybridization, connection, and encounters. In the case of their 2017 *Jardins Móveis*, both artists created a provisory “sculpture park” at Praça da Liberdade, in Belo Horizonte, Minas Gerais. Once the seat of the state's political power, the Praça da Liberdade carries all the features of an authoritative space, with its edges occupied by offices, the government palace, and taking on a monumental scale for those who approach them from the center of the square.

However, throughout the course of the city's history, it became a place of conviviality for its inhabitants: on the weekends, families from different corners of the city are drawn to it; students, dance groups, and street performers; tourists, homeless people; pensioners, amateur athletes, engaged couples preparing their wedding photo albums. There, the artist duo installed a small zoo of animals built from familiar kid's pool floats, with their typical stylized animal shapes. This choice highlights its very reason for being: the work disguises itself amidst the similar balloons sold by street vendors, the promenade's mosaic colored by their flashy color scheme of cotton-candy clouds and ice-cream cones. Unlike a statue, or the bust of a political figure, mostly portraying white men, Barbosa and Ricalde's proposal seeps into the rhythm and the sociability of Praça, into the curiosity of those who bounce on the trampolines and dive into the ball pits (and those who watch over them), the passerby and the bus passenger who come across something that is familiar to them, but at the same time catches their eye because it was not there before – as one would expect from the daily life of a special feature.

The current proposal for the Vale Natural Reserve in Linhares (Espírito Santo), and the Vale Botanical Park, in Vitória (Espírito Santo), addresses this very relationship with the site, but does it through a different lens: it recognizes

that as the project enters a huge area of preserved Atlantic rainforest and a park that is open to the public and provides countless activities, it establishes itself within a biome that encompasses local species, environmental preservation, education and research programs, besides fortuitous leisure experiences, sought with recreational, educational, cultural, scientific and ecological goals. These different experiences, uses, and perceptions need to be considered when dealing with a space shared by so many. In that sense, we could look at the duo's sculptures as a creation born under special circumstances. Building the partially visible shapes of imaginary beings and covered by palm leaves, the works invite us into a universe of fables. The palm tree, a botanical species that abounds along latitudes below the Equatorial line – South America, Africa, South Asia, and Oceania –, shapes the general tropical imaginary and typification. Revered by German naturalist Alexander Von Humboldt as a “tree of life” due to its versatile roles and uses, the palm tree is nourishment, habitation, and a guiding reference point. Its wide geographical distribution, ranging from the coast to the continent, makes it a fixture of the tropical way of life, with striking ritual and symbolic uses by traditional communities such as indigenous peoples, river-dwelling and backcountry communities, and *quilombolas*².

2 Inhabitants of settlements originally established by escaped enslaved people.

The plant is also revered in poetry, music, literature – considering the *Buriti* (Moriche Palm) as depicted by the Minas Gerais-born author João Guimarães Rosa –, with streets, products and places named after it. For months, with the assistance of the Reserve's staff, the artists gathered leaves from countless species in their place of work and created a metal structure that seemed to sprout from the earth like a large imaginary being covered with palm trees. Conceived in conjunction with issues pertaining to the respect for habitats and its biomes, the work invites us to create playful and critical interactions that are also behind our relationship with nature. The imaginary awakened by this installation also brings proximity to fables spun during childhood. It's an invitation to discover, in these palm-clad shapes, extraordinary beings – necks or tentacles – that inhabit these lands, seas, and forests. The work invites us to revisit the contemporary concerns surrounding site specific works, stemming from Land Art, and the reexamining of the crafts of those who visit or work there, such as gardeners, caretakers, researchers, and other professionals who coexist and care daily for the preservation of this extraordinary biome, tending to the vegetation, its cultivation and watering. They are the ones who see, in this intriguing *fauna made from flora*, not only sculptures that follow nature's rhythm, with their recomposing and adaptation cycles, but also this “shaping of” – the shaping

given to sculptures, the shaping given to imaginary animals – which they deal with in their efforts to preserve botanical species.

In this powerful junction between Botanical Garden, Ecological Park, Amusement Park, Plaza, nature and city, Felipe Barbosa and Rosana Ricalde's installation invites visitors to dialog with issues that are dear to their works, such as the cross over with nature and the possibility to create stories, welcoming and belonging, shape that is born from assembly, the relationship with space, and art as a situation and a kindling for meetings.

aprendiz program, vale museum 2024

The Aprendiz Program, Vale Museum's longest-running educational initiative, created in 2005, is established as a course in exhibition production and set up designed for the theoretical and practical training of young people from the Vitória metropolitan region in Espírito Santo. During the course, participants undergo extensive theoretical training with acknowledged professionals in the field, technical visits, and immersion in exhibition set up.

Always aligned with the museum's exhibitions, for *Folhear*, by the artist duo Felipe Barbosa and Rosana Ricalde, curated by Ronaldo Barbosa, the program dove into different disciplines and perspectives related to art, culture, sustainability, and the environment.

The contents were imparted by facilitators from various fields: Nicolas Soares, artist and diretor of the MAES – Museu de Arte do Espírito Santo, delivered contents pertaining to the themes of *Art, Spaces, and Museum*; Lucas Pignaton, lawyer and researcher in the field of Right to the City and Access to Culture, introduced reflections on *Occupying the Urban Space with Art and Culture*; the course on *Curatorship*

and *Art* was taught by Clara Pignaton, architect, artist, and proponent of collective cultural projects; Elsimar Rosindo Torres, artist and professor, in partnership with SENAC-ES, facilitated exchanges on the topic of *Preparing Exhibition Spaces*; and, lastly, art-educator and researcher Karenn Amorim, responsible for coordinating the 2024 installment of the program, talked to the students about the subject of *Exhibitions and Education: spaces, mediation, and audiences*.

In addition to theoretical classes, students visited the Vale Natural Reserve, in Linhares, exploring the trail, the sensory garden, and the *Palmeto*, a living collection of palm trees found in there. These experiences, combined with the Vale Botanical Park's atmosphere, provided a broader understanding of nature preservation, expanding their knowledge about scientific research and biodiversity.

Finishing the course, the youths participated in discussions with the exhibition's curator, Ronaldo Barbosa, and artist Felipe Barbosa, leading to reflections on contemporary art, which enriched the artistic understanding of the participants.

Since it was founded, the Vale Museum's Aprendiz Program has trained more than 150 individuals. The program offers not only training, but a scholarship, transportation assistance, meals, and a certificate endorsed by SENAC-ES, committed to the democratizing access to culture and knowledge.

the work on the street: exercise in expanded expression

Nelson Ricardo Martins

This chronology seeks not to reduce Barbosa & Ricalde's duo path to a monotonous succession of events, adding, besides required descriptions of actions performed, critical texts, fragments from interviews of the artists themselves, alongside a plethora of images. It would be pointless to journey down the smooth trail of a simple narrative as we are dealing with a cross-sectional repertoire, marked by complex questions, throughout which the urban environment is the preferred medium.

It is, then, in the city, beyond well-mannered architectural structures, where an uneasy match against chaos I played, a poetic struggle defined by audio-visual spasms, in the stiffness of concrete. The city transfigures itself into an expanded field of experimentation, unravelling situations riddled with sociopolitical themes.

In *Casa Enterrada* and *Muro de Sabão*, works that were carried out in the Santa Teresa neighborhood of Rio de Janeiro, dystopian

landscapes subvert the geometry of what is deemed plausible.

At the center of Largo das Neves, an uninhabitable residence emerges from the asphalt. Paralyzed, inaccessible, it seems to observe, with irony, the baffled passers-by. Half-real, it exists only in fantasy. One cannot enter or abandon it, only long to do so. Just as a chicken endlessly twirling inside a rotisserie oven, or the powerful Nike that reigns supreme across the white feet of bourgeois boys.

A wall with no function hovers near the abyss, in the precariousness of its fleeting existence. The unsound structure, made from bars of soap, cannot protect us from stray bullets, but as it replaces another wall, which was torn down, it prevents us from seeing the Coroa slums, with its precarious houses, crammed inhabitants - a true visual cacophony.

These productions, through strangeness, unveil two issues that most greatly concern poorer Brazilians: lack of housing and safety. They reveal the vulnerability of the Brazilian social fabric, rooted on extreme paradigms of social inequity,

In the center of Belo Horizonte, Minas Gerais state, the wall turns into a barrier that uses bread as a metaphoric element of containment. It is reminiscing of hunger, a tragedy imposed upon a significant part of the world's population, segregated by systems of repression. *Visibilidade* is a work that highlights the

contradiction between abundance and want, confronting the brutal realities of exclusion.

Carried out in the USA-Mexico border, *Hospitalidad* materializes itself through given names painted onto the pavement of the Mexican side of the border, spawning a new skin, forged by intolerance. Those are the people prevented from crossing into America. Rejected, treated as waste, "trampled upon".

Madrid, hellish traffic. On a cement island, surrounded by polluting motors, Barbosa & Ricalde play a game of checkers, unmoved by the drivers' complaints. *Exatidão* happens through a simple board game, eliciting considerations inherent to its placement within that context. The roadways metaphorically become boards, and the conductors are pieces to be "captured". The intervention navigates through entanglements commonly found within the lay-out of contemporary cities, linked to traffic violence. The choice of a game known to require calm and consideration works as a precise counterpoint.

Rua Ferreira Borges, Coimbra's main road. Barbosa & Ricalde play *War²* with their children, aloof to passers-by who are intrigued by the unusual scene. The proposal fulfills its role as it elicits exchanges and conversations about contemporary armed conflicts, such as the war in Ukraine and the massacre of Palestinians.

¹ TN - Brazilian boardgame, very similar to *RISK*.

Many other actions were carried out between 2000 and 2024. Ephemeral pieces, intertwined with architecture, conversations on parks, exposed to glances. Untied to conventional, enshrined spaces. Such is the case of the dinosaurs built from inflatable toys, titled *Jardins Móveis*, that were born in Mexico City, in 2007, and “marched” onto Lausanne (Switzerland) in 2016, finally moving to some regions of Brazil, having been seen by thousands of people. Now, in 2024, they arrive in Espirito Santo, in an openly mutational process, abandoning their playful-childlike entrails and emerging in the Vale Botanical Park and the Vale Natural Reserve with a new shell of leaves.

Felipe Barbosa and Rosana Ricalde are work partners, but they also married while very young, sharing two children and a studio in the Santa Teresa neighborhood. In 2008, they transferred to Rio das Ostras, about 43 miles away from Rio de Janeiro’s state capital, erecting the Barbosa & Ricalde Studio, an 8,611 square feet building that includes a workshop, a woodworking shop, metalworks, gallery, among others. In 2019 they moved to Portugal, and it was then Felipe joined the Contemporary Art PhD program at Coimbra University’s Arts College.

Both have successful individual careers, following the career path rituals established within the Visual Arts. With dozens of exhibi-

tions in Brazil and abroad, they have received prizes, had books about their works published, joined the cast of prestigious galleries and, at some point, were even gallerists themselves.

Herein we’ll be addressing the interweaving of two bodies merged by a complicity with outpourings of fluid, intelligent and bewildering humor. The interest lies in these intersections arising from works the duo carries out, reflecting multiple space-time realities, a life in common, and a shared studio. A construction forged by a coming together.

interview with Luciano vinhosa, 2017

Felipe Barbosa: “When we think of a work meant for public space, it is almost always part of a specific project and location. Generally, the envisioned work stems from this dialogue, enriched by two different viewpoints. When it comes to the studio production, so to speak, the works are the result of continuum of research, experiences, poetic references, etc., focusing more on each one’s universe (...). What truly determines the project’s outcome is the intense dialogue we engage in during the development of ideas and the field research itself. Several possibilities and approaches are discussed and refined until the work is carried out. We know that a work produced for the streets will face much greater scrutiny, with many interpretations and reactions, often unpredictable (...).

We have created works under varied circumstances, ranging from very specific to virtually no specificity... like inSite_05 or *Jogo da Velha* in 2002, and also *Troca de Cartões*. The first with generous resources and within a context of global significance, the Mexico/USA border,

which had to be addressed. The subsequent works without significant resources and without a predetermined subject matter (...). There are also some works that, despite being designed for a specific location, find autonomy and can be installed in other contexts, establishing new interpretations.”

Rosana Ricalde: “We’ve shared the studio for a long time; we have separate rooms but many common areas. After so many years together, both in work and in life, it is natural that a closer look will reveal many points of contact in our works, after all, many references become known to both of us. But, despite all the proximity, we have very distinct creative processes and ways of working, which allow us, I believe, to work well as a duo, as we each have this individual path that remains preserved (...).

I see that in the work we do as a duo, whether urban interventions, public works, or even a small number of objects we have created over the years, the political connotations are

indeed more pronounced. Because they are the result of a joint thought process and happen sporadically, these projects need to have clearer concepts, addressing certain issues more emphatically. These issues, I believe, are present in our individual productions, but in a more diluted, less directly visible manner (...).

I think subtlety is very important when addressing certain subjects; without it, the results can be quite poor. This approach can appear in many ways. In our case, recalling some interventions we have done - *Largó das Neves s/n*, *Hospitalidade*, *Muro de Sabão*, *O Mar*, *a Escada e o Homem*, *Changing The Flow*, *Exatidão*, *Leveza*, *Visibilidade* - we addressed thorny and urgent issues such as housing, immigration, slumization... in a way that the public could engage in, even with a bit of humor.”

muro de sabão, 2000

Duo's urban intervention in partnership with Andreia Di Bernardi
5,000 *Rio* bars of soap set on a wood structure
Santa Teresa, Rio de Janeiro
Transurb Prize for Urban Intervention
Selection committee: Carlos Vergara, Fernando Cocchiarale
and Ronaldo Rêgo Macedo

Building of a wall made up of 5,000 bars of the traditional *Rio* soap on the space left by a torn brick wall that used to keep the Coroa slums out of sight. The UFE factory, responsible for manufacturing the soap, not only endorsed the project, donating the bars of soap, but also sponsored the building of the structure on which they were set.

the wall of soap

Marisa Flório Cesar, 2003

With *Rio* bars of soaps carved with the Christ the Redeemer's image alongside the word "Rio", a wall is built in the void left by a collapsed structure. The game of strains and replacements between landscape, place and memory is then established: once a place, a home, now torn to reveal a landscape. Once a landscape could be seen, then the wall was erected. Where once a wall stood, the image and the word carved into the soap restore the city's landscape as a symbol. Where once a monument stood as a symbol – its logic pre-

ensaboa, 2000

VHS Video
8'42"
Coroa Slums – Santa Teresa, Rio de Janeiro
Images: Arthur Leandro

sumably linked to memory and place -, a wall now prevents access, and the ephemerality of soap restores oblivion.

The vídeo *Ensaboa*, shot at the Coroa slums, documented the distribution of bars of *Rio* soap to locals.

The street where *Muro de Sabão* was erected lies near the Coroa slums, in Santa Teresa. This community also endorsed the action through its Neighborhood Association. When the final exhibition date was reached, the duo donated the 5 thousand bars of soap to the community, in an event registered in *Ensaboa*. The work achieved great visibility, being featured on the cover of the *Jornal do Brasil* newspaper.

largo das neves, 2000

Urban intervention
House build from concrete, wood, and used roof-tiles
Santa Teresa, Rio de Janeiro
II Interferências Urbanas Prize
Selection Committee: Everardo Miranda, Glória Ferreira
and Luiz Camilo Osório

House severed at the roof, built as to take over the whole of Largo das Neves in Santa Teresa.

the buried house

Marisa Flório Cesar, 2003

The absent-minded passer-by finds himself confronted by something that does not fit into the order of his daily itinerary: a house buried in the middle of a public square, build in relation to the visual outlook of the church. The strangeness that arises blurs the lines between the house and the world: places it in a crossroads, pervading it with uneasiness and embarrassments. Public and private, undiscriminated, calling for a gaze in equal parts disjointed and disoriented, as they freeze old dialectics. The apprehension of a peculiar scene happens within a lapse, through consciousness that is triggered by an eye that notices something out of place.

The house once tamed time and space through the cycles of seasons and families, harvests and the repetition of customs, the

memory that was rewritten into each new generation, into each place, each name. But the house is now lost amidst contemporary deterritorialization: the domestic cycle was replaced by mechanical routines and time/space disruptions caused by new technologies. Perhaps not, perhaps the house was always lost and now we came to realize it: it was but the dream of a man who sought bounds of solidarity between himself and the world he occupied. The buried house is an impossible house, uninhabitable, it only exists as a chimera. The house is not haunted by ghosts from the past. It appears as a haunting itself, the haunting of a presence that could not exist in any other form but as a ghost. Affirming the strangeness of the domestic retreat, yet uncovering its ambivalences, is to confide an intimate desire of “being-with.” Revisiting the domus and its community, outside of its usual place.

rapunzel, 2001

Urban intervention
Painted sisal rope
CEAT School
Santa Teresa, Rio de Janeiro
III Interferências Urbanas Prize
Selection Committee: Lígia Canongia, Marcio Doctors
and Lygia Pape

Yellow-painted naval rope braid tied with ribbons, hanging from the tower of the CEAT school (Santa Teresa, Rio de Janeiro), a replica of an Italian castle. This creates a connection between the school’s architecture, its large tower, and child-like imagination. The piece alludes to the tale “Rapunzel” by the Brothers Grimm, in which Princess Rapunzel, locked in the tower by Dame Gothel, lets her long braids fall from the dungeon window so that the enamored prince can climb up and find her. An exercise for the imaginings around the idea of the castle tower and the curiosity it provokes is proposed to the students.

vento contentamento, 2001

Show featuring the duo - Felipe Barbosa and Rosana Ricalde
Galeria da Reitoria da UFF
Curator: Edson Barrus

The *Vento Contentamento* show featured several installations by the duo, which brought to the exhibition space a poetic fusion of elements associated with architecture, design, and nature.

gerund object

Guilherme Bueno, 2002

Text originally written for the *Vento Contentamento* show

Parla! Legend has it that Pygmalion, enamored by the perfection achieved in the statue he had made, after imploring, was granted a favor by Venus, who breathe life into his work. The dividing line between *imagination* and *fact*, *thought* and *thing*, dissolved as the marble blushed and heaved.

Felipe Barbosa and Rosana Ricalde's works waive the assistance of the Greek goddess and prefer to circumvent this dialectic, choosing to *carry on being*, instead of conforming to a static corporeality that, enclosed within itself, would soon exist as a plastic, poetic participle once completed.

Perhaps a significant indication of the intentionality with which this constant present is

sought can be extracted from the testimony given by the works' journey. From their genesis, in the project, in the planning as speculation of hypothetical empirical overflowings, they take on outlines that are at once coherent with the inaugural moment of creation and equally legitimized by disregarding any chance of being reduced to formal circumscription.

A sowed double bed is something so unusual that it can (in)securely signify countless ideas beyond the disassociation between form, function, and object. But it may also simply want to be a sowed bed, and nothing more—something that does not call for conceptualization. For, once the possibility, or rather, the functionality of deducing a pragmatic value from this conjunction is discarded, the explicit need for a concept becomes a contradiction, as the essential ontological necessity of its use value is lost as a ratio to ultimately enable something to exist as a thing in itself.

What question, then, arises? The "living bed" ends up falling into the old art/life enclave, without yielding - and here lies a notable cunning

– the essence of *thing* the object retains/detains. Shifting the focus, it is worth noting that the mutable (but not necessarily - despite effectively), "growing," "evolving" character allows the work to be permanently reinvented, while still preserving its own warmth and the vital breath of the project as something emblematic, its "genetic code."

Ninho, even unintentionally, could be taken - with a certain refined irony - as a metaphor for life. An egg rests on a pile of stones. How can one not relate the fragility of its situation to the trials of life's climb - James Dean's *Giant* - towards the valley of stones to be crossed? The very difference between its transient and insecure nature (yet no less positive) and the final and peremptory hardness of the stones, combined with their own "coextensive" contents - just as the egg would symbolize life, the stone would occupy the place of death, as proved by fossils - highlights the subtle and fleeting aspect of existence.

However, the work, while it confronts us with the clarity of doubt, of perfectly decomposed inquiry, yet no more soluble for this, is

leveza, 2002

Intervention on the Palácio das Artes' reflecting pool
10,000 sealed PET bottles filled with mineral water
Belo Horizonte, Minas Gerais
Rumos Visuais Itaú Cultural Program
Curator: Fernando Cocchiarale

visibilidade, 2002

Urban intervention
Around 10,000 loaves of bread set on a metal and wood structure
Belo Horizonte, Minas Gerais
Rumos Visuais Itaú Cultural Program
Curator: Marisa Flório Cesar
Curatorial coordination: Fernando Cocchiarale, Cristina Freire,
Jailton Moreira, and Moacir dos Anjos
Assistant curators: Cleomar Rocha, Cristóvão Coutinho,
Eduardo Frota, Juliana Monachesi, Maria do Carmo de Siqueira
Nino, Marília Panitz, Marisa Flório Cesar, Paulo Reis
and Paulo Schmidt.

much less due to a borderline submission to symbolic decoding than to its internal strength and presence. The egg's passing victory over the stones lends the work a monumentality much greater than its modest, not even anecdotal, dimensions, as it creates a situation of physical tension between the materials used and a metaphor about the evidence of an existing time, however immeasurable and intellectually inapprehensible.

An interrogation. And a paralogism, for the egg does not hesitate to allow - if it wishes - camouflaging itself amidst its falsely analogous visual counterparts - the stones. To focus on observation is a strategic move; otherwise, casually seeing just the stones where *something more* lies, something strange (even renouncing that familiar pleasure of discovering significant yet discreet details in old works), is to willingly accept being deceived by one's own senses and neglecting what the first word in "visual arts" guarantees them: their visual status.

The reflecting pool of the Palácio das Artes, where the group show featuring all artists selected for Rumos Visuais 2002 was held, was drained and filled with 10,000 bottles of mineral water, which, after the opening, could be taken by visitors.

A barrier made of bread loaves built in downtown Belo Horizonte, obstructing passage/shortcut between two streets.

visibility and lightness

marisa Flório Cesar, 2006

The landscape was the fiction of a world seen by a universal subject, who subjected horizons to his eye and his measure. He subdued all anomalies: those of the flesh, of the unforeseen, of the obscure Other who wanders around us, to a vanishing point endorsed by his gaze, at the precise height of his contemplation. The landscape anchors itself in this gaze, arranges spaces and gathers, on the horizon, the dispersals of all places. The infinite horizon of visibility is the landing place of intangible distances touched only by sight. The landscape is the domain of that which is almost un-bodied. The horizon which all places aim and from which all places overflow.

A barrier of bread is erected in a passageway in downtown Belo Horizonte. Visibility, however, does not exceed a height of 4.9ft:

árvores ajudadas, 2002-2007

Photographs

Series of photographs depicting trees aided by human action
Work in continuous process, beginning during the Rumos
Visuais Itaú Cultural Prize Residency at the Cité des Arts
Paris, France

o mar, a escada e o homem, 2002

Urban intervention

Cement print with wooden mold
Stairway that links Oriente Street to Cardeal Dom Sebastião
Leme Street
Santa Teresa, Rio de Janeiro
IV Interferências Urbanas Prize
Selection Committee: Davi Cury, Luciano Figueiredo
and Júlio Castro

júlio castro

coordinator of the Interferências Urbanas Prize

The cement print of the poem “O Mar, a Escada e o Homem” (“The Sea, the Staircase, and the Man”) by Augusto dos Anjos was made on the steps of the staircase that connects Oriente Street to Cardeal Dom Sebastião Leme Street in Santa Teresa. This area of the city is built on the mountains, resulting in winding paths with ups and downs. The poem was printed so that it could be read by both those ascending and descending the stairs, meeting at the word “chaos”, located exactly in the middle of the staircase.

The intervention proposed a bodily reading of the poem, which changed according to the reader’s pace while ascending or descending the staircase.

The Interferências Urbanas Prize took place between 2000 and 2002 in the form of an open call to Brazilian artists for subsidized proposals of ephemeral actions in the Santa Teresa neighborhood in Rio de Janeiro. As one

while the gaze can reach the landscape over the wall, the body is denied access. A few blocks away, bottles of mineral water cover the entire fountain in front of the Palácio das Artes. The work is titled *Leveza* [“Lightness”].

The bottles, taken under the cover of the night right after their installation, are sold on the anonymous street corners of the city: the proximity of the gallery does not intimidate their transformation into merchandise. Untouched, the barrier remains for a few days until it is consumed. The immoderation of art feeds hungry bodies. If for some it is art, for others, it is just bread. How then to conceive of art as the exclusive domain of a disembodied eye, of the universe of clear *Visibility*? How to accept aesthetic enjoyment as an autonomous, purified, and ascetic judgment in its *Lightness*, dissociated from the necessities of existence, disconnected from a body that feels hunger and thirst?

Although the Rumos award was won by Felipe Barbosa, the artists participated together in the residency at the Cité des Arts. “*Árvores Ajudadas*” emerged from the duo’s wanderings around Paris, where they photographed plants and trees surrounded by protective grilles so they could grow safely within a determined space. The desire to domesticate nature captured the artists’ attention. Since then, they have continued photographing these situations in various locations.

This photographic series was first presented at the Parallel of the 28th São Paulo Art Biennial, 2007.

of the actions of the Arte de Portas Abertas event, it happened across four editions that counted on different specialists, invited each time by our production. Rosana and Felipe, as a proposing duo, had their projects selected in all editions, demonstrating the quality of their proposals and the artists' ability to execute them. At the request of the residents, the intervention "O Mar, a Escada e o Homem" was the only project among the 38 selected that became permanent, as there was engagement from the community near the staircase who perceived the artists' work as an enhancement of the communal space.

the sea, the staircase, and the man

Poem by Augusto dos Anjos

"Look now, inferior mammal,
"In the light of Epicurean ataraxia,
"The failure of your geography
"And of your scrutinizing diving suit"
"Ah! You will never know how to be superior,
"Man, to me, although still today,
"With the broad auxiliary propeller with
which once
"the vast steamer went flying in the wind.
"Tear the horrid water the scorching ship
and sail me!"
And the verticality of the steep Staircase:
"Man, have you already surpassed my
steps?!"
And Augustus, Hercules, the Man, in sobs,
Hearing the Staircase and the Sea, fell face
down
In the terrifying pandemonium of Chaos!

the sea, the staircase, the man

Marisa Flório Cesar, 2006

The Man: this proud and arrogant animal that one day stood upright; that made the external reality a pale mirror of its consciousness; that, over chaos, intended to engrave the fixed mask of the Word and Order, with its strange mathematics, with its foolish geography, with the reflective transparency of its Name.

The Staircase and the Sea: But the mathematics and the geography of verse conspire against him: they weave the 90 words of the poem, written and rewritten as the double of the mirror, on each of the 180 steps of the Staircase that connects Progresso Street, at the top of the hill, to Cardeal Street, near the Sea.

The Announcement: Perhaps they conspire through the voice of the noblest of his Angels: - Thou shall not narrate, shall not subjugate the unthought, shall not conquer the universe, shall not reach Progresso [Progress] (street), shall not realize, in your ascending and linear History, your Humanity!

jogo da velha, 2002

Video-performance
7', Mini DV
I Bienal Ceará América
Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura
Fortaleza, Ceará
Curators: Jan Hoet e Phillipe Van Cauteren

in classificados, 2003

Newspaper/Exhibition
Rio de Janeiro
Curators: Barbosa & Ricalde

The Chaos: In the middle of the journey, at the center of the staircase, Chaos, twice, will return to the arrogant animal, the drift. It will open, through the fallen Name, its boundless abyss: the realization that its existence is this insignificant mark between passing *things* and words. Chaos will be the destiny and departure of all fortune.

The artists had individual participation in the Biennial, but as the curators were familiar with the work of the Barbosa & Ricalde duo, they proposed a project for the city. The idea of playing Tic-Tac-Toe at an intersection arises while considering Fortaleza's chaotic traffic and the violent atmosphere generated by it. The work highlights the fact that cities are increasingly prioritizing cars, speed, and a fast-paced rhythm, to which people either adapt or are run over by "progress." According to the duo, "even though stress was the predominant feeling during the game, there were funny moments when curious pedestrians and drivers shouted anxiously for us to quickly get out of the way of incoming cars."

In Classificados was a collaborative newspaper where artists showcased their work in the format of the old classified-ads of daily printed newspapers. In addition to the newspaper, the project expanded to an occupation at the Espaço Bananeira in Santa Teresa (RJ), and also toured various SESC units in the state of Rio de Janeiro, where the artists used the newspaper as material for their works.

repentes visuais, 2003

Curators and production: Rosana Ricalde and Felipe Barbosa

The exhibition took place within the scope of the Latinidades event, where various SESC-SP units held exhibitions focused on the word. The duo was invited to occupy a newly acquired building by SESC-SP on Avenida 24 de Maio, which was yet to be renovated. In addition to the duo's works, three other artists participated: Marta Neves, Alexandre Vogler, and Carlos Melo. They all presented large-scale installations, using the word as raw material.

exatidão, 2003

Urban action
Checkerboard, table.
MAD-03 Centro Cultural Conde Duque
2º Encuentro de Arte Experimental de Madrid
Madrid, Spain

In a small area amidst the traffic of Madrid, a checkers table, originally part of urban furniture situated in a square, is installed. The action begins when the duo moves the table to a small traffic island that separates the lanes, initiating a game of checkers. They take ownership of that space, imposing a human presence where cars are the protagonists. They concentrate on the game amidst the violence of the traffic.

mínima galeria de arte, 2004

Photographs
Exhibition of photographs showing projects carried out by the duo.
Rio de Janeiro

hospitalidad/hospitality, 2003-2005

Urban intervention
Colorful painting on Puente México
Mexico (Tijuana) and USA (San Diego) border
Projeto inSite_05
Curadoria Geral: Oswaldo Sanches, Tania Ragasol and Donna
Conwell

The work takes place at the border between Mexico (Tijuana) and the United States (San Diego), starting two years before its execution in 2005, when the duo moves to the region. There, they explore not only the geographical aspects but also delve into the socioeconomic issues impacting differing realities.

After a detailed presentation of points of interest in both Tijuana and San Diego, the duo heads to shelters on the Mexican side, where they meet people who attempted to cross the border into the U.S. but were stopped by US's police intervention. In the shelters, they collect a series of names that will serve as the basis for the development of the work.

The local population crossing the bridge buys in to the proposal, providing their names to be used in the work. Once all the names are collected, they are inserted along the entire length of the Puente Mexico over the course of two months.

The fact that the curators of inSite_05 requested direct dialogues with local interlocutor

groups led to the choice of the Mexican border for the work, as the idea was to deepen the dialogue where the border seemed to be at its most dramatic: Mexicans crossing to the US side usually face long lines and thorough inspections. This does not happen with US citizens crossing to the Mexican side. The observation of this fact, concerning the issue of unconditional hospitality, expressed in welcoming anyone regardless of their family background, culminates in the work.

hospitalidad, 2003-2005

Tania Ragasol

Barbosa and Ricalde covered the Mexico Bridge in Tijuana in the manner of a “welcome mat.” This bridge is the entry point for pedestrians crossing from San Diego (United States) to Tijuana (Mexico) and is close to the border line.

The piece, the result of a long process of about two years, was inspired by the typography of colorful signs and the thread bracelets with names sold as souvenirs in the street markets surrounding the area. Additionally, it addressed French philosopher Jacques Derrida's concept of “unconditional hospitality”: one that does not ask for the family name, does not inquire about where the other comes from.

To carry out the project, they invited a group of sign painters from Tijuana, who, with the help of art students and the artists themselves, covered the area over a period of three months with the names of passersby who wished to leave their names there.

By recording the given names of those crossing the bridge towards the tourist area of Tijuana, *Hospitalidade* proposed a reflection

on the notion of welcoming the other. The dynamic of exchange between sign painters, art students, and pedestrians transformed this passageway into a place of connection between strangers. Visitors and residents coexisted in a structure where the name acquired the status of identity and allowed the visibility of border flows. *Hospitalidade* inverted the idea of a souvenir by promoting the printing of the walker's name-identity as a footprint of the city that welcomed them.

the made-up community of puente mexico, tijuana: an art project by felipe barbosa and rosana ricalde at the border between two worlds

Luiz Sérgio de Oliveira

USA: Latin America: the context of the border

The service contract made everything explicit: the workers would come from Mexico to New York on Friday night to work on Saturday and Sunday, returning to Mexico City on Sunday night.

“Everything included, even the airfare—it’s cheaper than hiring workers here in Manhattan. We save between 25 and 30 percent,” his gringo partners explained.

Carlos Fuentes, *The Crystal Frontier*, 1999.

Lisandro Chávez crossed the three thousand, three hundred and fifty-seven kilometers (or 2086 miles, as they - North Americans - would have it) separating Mexico City from New York, “stuck in an aluminum pencil at 30,000 feet, with no visible support” (Fuentes, 1999). He came to spend the weekend in a city that boasts the title of “everyone’s town.” He came not as a tourist, but “on business,” as a service provider, along with other Mexican workers hired to clean office buildings on the Island of Manhattan. Lisandro Chávez and the other Mexicans would come from Mexico City on Friday evenings and would return on Sunday evenings, after two days of work.

Audrey walked from her apartment on 67th Street to the office building on Park Avenue, at

the ritzy heart of New York City. She wanted to take advantage of that Saturday morning at the office to catch up on her work: no phone calls, no jokes being cracked, no pressure; alone with her thoughts, focused on her chores, far from her ex-husband who, throughout the night, begged to be let in her apartment, begged to be let into her arms. Now she was on the 40th floor of the building, in her office, alone. Isolated from the world...but perhaps not that much.

According to a notice given by the building manager, which Audrey had forgotten about, she would not be alone; Lisandro Chávez would be there with his fellow Mexicans to carry out their assignment of cleaning that crystal pyramid’s glass surfaces. A building where everything – ceilings, walls, and floors – is see-through, where people seemed to simply float, levitate; like Lisandro, clinging to the scaffolding on the 40th floor, submersed in an infinite, crystalline expanse. Lisandro and Audrey’s eyes sense each other’s presence. Then, they touch, their bodies greeting one another. After meteoric

flirtation, they draw nearer: with lipstick, she writes YERDUA on the glass, and he, simply, NACIXEM. She has no misgivings about mirroring her individuality, one of the myths North-American society holds dearest – YERDUA / AUDREY – while Lisandro doesn't recognize himself, doesn't know what he's doing so far away from home, so far away from his true dreams. Identifying himself only as Mexican, one among so many who are compelled by the ledge of destitution towards unseemly situations in the USA's economy.

Audrey brings her lips closer to the glass, a gesture that invites Lisandro to do the same. "Their lips united through the glass" (Fuentes, 1999), through a crystal frontier. When Audrey opened her eyes, he – Lisandro – had vanished; the foreman had ordered them to hurry, considering everything they still had to do.

Those are the central characters in Carlos Fuentes' formidable short story – *The Crystal Frontier* – a metaphor for the ambiguities between Mexicans and North Americans, riddled

with fascination and simultaneous rejection, flowing in both directions. The allure of what they see in the other and know they are not, a recognition of what they are incapable of being.

An allure that shares the stage with prejudices that antagonize and isolate. A short story that seems to beckon to the realities of each of those countries: Lisandro, a service provider who traveled three thousand, three hundred and fifty-seven kilometers to clean windows in Manhattan; Audrey, in "her efforts to come up with a nice catchy slogan for a Pepsi commercial" (Fuentes, 1999). He, a low-skilled laborer; she, an executive making the most of her own talent and intellectual skills, being compensated accordingly. She exports creativity and competence to the world, while he rents out his arms to his rich brother from the North who offers him 100 dollars for a weekend's worth of work, something unimaginable within the reality of Mexico's economy.

Those are only two sides of a more than multifaceted frontier, in a region that, never-

theless, resists against acknowledging itself as bi-national. At this frontier, imaginaries, world views, and realities clash against each other. To the south, the huge diversity and wealth of Latin America as it struggles to disentangle itself from centuries of exploitation. On the upper side of this more than made-up line, the world's richest country, the most powerful, and the most bellicose. A country capable of using its mighty and merciless war machine to defend its political and commercial interests in favor of the interests of a nation that, like few others, understands that war must be waged to defend its well-being. A nation that, since its dawn, was built under the aegis of confrontation, war, and conquest. One that, like Mexico itself, built its territory through confrontation with North American natives. At last, both faced off in combat in the mid-19th century. Texas' annexation to the North American Union, and Mexico's refusal to accept this annexation, gave rise to yet another of the countless asymmetrical wars the USA fought

throughout its history. At that time, it was a fight against a Mexico that found itself in rocky military disadvantage. The war came to an end with the fatal and unavoidable Mexican defeat, conceded in the Guadalupe-Hidalgo treaty of February 2, 1848, consequently leading to a drastic reduction of Mexico's territory: "nearly all of Texas, New Mexico, Arizona, California, Nevada, and Utah were part of Mexico before the country lost them as a result of the Mexican-American War held from 1846 to 1848" (Huntington, 2004).

But the "crystal frontier" reveals not only the characters of this culturally rich— although, at times, tragic, gloomy, and melancholic — reality. A crystal frontier, made of glass, a line that insists on being a line across the geopolitical maps, that insists on delimiting territories of sovereignty, power, and exclusion, that seems committed to removing every possibility for integration, keeping both parts divided. But this line is far from truly being a line; it broadens, and gains territoriality, unfolding over plains

and valleys across both sides of the border. Although it presents itself as a barrier with a specific role, it does not prevent the parts from seeing each other, it does not obstruct the allure both sides have for each other.

The seduction of the far-traveling gaze that crosses the barriers impervious to bureaucracy, militarism, and politics, widening the boundary that is no longer a single streak in geography atlases of old and new — now, it is a region. A frontier region, a hybrid domain characterized by intertwining world views grounded on different traditions belonging to days gone by that rear their heads in extraordinary creations of art and culture, transforming those frontier regions into territories of staggering cultural wealth, be it for the quality of its output or its diversity. Regions that do not reflect the restrictions imposed on them by policies of control, vigilance, and exclusion.

In one of these nooks of the world, a privileged setting where the southwesternmost extreme of the USA touches the northwestern-

most edge of the United Mexican States and, by extension, Latin America. As such, it has been the background of a vigorous art production that, over the last two decades, has impregnated the contemporary art scene with a dialog between art and politics. In the 1980s, David Avalos, Louis Hock, Deborah Small, and Elizabeth Sisco, artists living in San Diego, USA, surprised incredibly resounding and robust art hubs with a production that articulated the political perception surrounding the South California frontier town's economic means, with the exploitation of unskilled labor pouring in from south of the border[1] - south of "the line," as the frontier is commonly known in that region. In the coming decades, this same backdrop continued to intrigue and provoke artists from different parts of the world who are invited to develop art projects in the region for the inSITE show[2]. A few Brazilians have been among the artists enticed by the quest for answers within this powerful and riveting context: Rosângela Rennó (1997), Maurício Dias and Walter Riedweg (2000), and

Rosana Ricalde and Felipe Barbosa (2005), among others. Undeniably, this nook/cranny of the world has been able to nurture art history that unfolds in the public domain with meaningful examples of artistic practices, fostering debate and critical thinking concerned with the making of art projects – their amplitude and (im)potency –, facing the complexities of political macrostructures.

These art projects have invariably acknowledged the relevance of the situation and its specific contexts, which have influenced art production in the public sphere since the end of the 1980s when controversy over Richard Serra's *Tilted Arc* piece carved new paths for our thoughts on the art/public space binomial. Since then, links created by art in urban settings have pointed to a shift: “our understanding of the site changed: from a physical, fixed location, to a place or something that is being built through social, economic, cultural and political processes” (Kwon, 2002). Within this historical context, the art glossary was

flooded with new terms and practices that have highlighted the processes of community interaction, known as community-based art projects. However, as we delve into these encounters with the communities, we need to avoid simplistic definitions that limit and see that group through an ideological lens, reducing them to “marginalized communities (stand-ins for the Third World within the First World)” (Kwon, 2002).

This challenging scenario of interweaving and collaborating with communities appears to experience added intensity when taking in artists from regions beyond those surrounded by or that surround these communities, making highly unusual situations their showing grounds. In contemporary practices, this is a common occurrence – inSITE being just another example –, in which artists travel across the globe at the invitation of museums and biennials to develop situation-specific projects. In these practices, the artist travels to provide an art service through the creation of an event, performance, project,

or, possibly, a work that can remain tied to that reality, such as the *Hospitality/Hospitalidad* piece by Felipe Barbosa and Rosana Ricalde, which was carved/engraved into the surface and the memories of Puente Mexico, Tijuana.

hospitality/hospitalidad:

art: context: tijuana:

Felipe Barbosa: Rosana Ricalde

In a process of seemingly authorized dissent, Felipe Barbosa and Rosana Ricalde's project began as a counterpoint to inSite_05's cornerstones, grounded on the process' emphasis, with an unavoidable indifference for the physical materiality of the enterprises in works openly aimed towards that event. *Hospitality/Hospitalidad* seemed to introduce a contradiction into the inSite_05 universe, setting itself on a course that, at best, lightly touched on curatorial requirements, apparently more concerned with reaffirming the authors' own beliefs concerning the insertion of an art project into the public domain.

Using the concepts of hospitality developed by Jacques Derrida (2004) alongside Tijuana's own popular aesthetic manifestations, Rio de Janeiro-born artists Felipe Barbosa and Rosana Ricalde decided to cover the approximately 1.200 m² (or 12.9 square feet) of Puente Mexico, a pedestrian walkway that leads across the USA border and crosses the touristic Avenida Revolución, in Tijuana, with the names of passersby who approached the artists and their assistants, asking their *nombres* to be included into a list that compiled more than 2.000 given names. Equipped with bright-colored spray cans and assisted by Tijuana School of Arts students, in addition to two professional *rotulistas* [sign painters], Barbosa and Ricalde covered the surface of the bridge with names written in the identifiably local typology of a region that, despite the availability of digital media, insists on prioritizing the handmade craft of skilled professionals who “unfurl” advertisement texts.

According to the artists, the project sought to bring about a feeling of belonging, to engage

the passersby in a process of identification and reflection on that specific situation, so they could “look at that place and realize that it is prettier, that it could be cleaner”[3] (Ricalde). With this point of view, Felipe Barbosa and Rosana Ricalde embroiled themselves in a tradition of public art production that spans three or four decades and is associated with the process of urban renewal and the building of identities, albeit frequently being derailed by skewed paths.

Initiatives behind civic projects are, by and large, attributed to city governments, which are frequently entangled with real estate enterprise agendas that often lead to gentrification (Deutsche, 1996¹). Although similar experiences are not yet common in Brazil, classic cases found in recent art history include the installation of the *Untitled (Chicago Picasso)* Pablo Picasso sculpture at the Richard J. Daley Center, in Chicago, Illinois (1967), and Alexander Calder's *La Grande Vitesse* in Grand Rapids, Michigan (1969)[4].

Barbosa and Ricalde's project in Tijuana, however, seems to overturn the typical line of

thought associated with this tradition, shaping itself into a process that, starting with the authors themselves, seeks to get in touch with the anonymous passersby on that bridge in a Mexican town. A heartfelt contribution, without utopic outbursts, strikingly different from the great investments and monetary-driven goals implicated in the processes of renewing degraded urban spaces.

While countless of inSite_05's projects, tailored for the event, turned to the production of videos or documentation as a strategy to prevent their utter disappearance, *Hospitality/Hospitalidad* moved in the opposite direction, towards the irrefutable assertion of its presence through its gigantic scope and relative continuity: approximately 1.200 m² of a multicolored mosaic that could be scanned from high above by the hyperbolic lens of satellites that orbit the planet. In the words of Rosana Ricalde, the *Hospitality/Hospitalidad* project is “precisely the opposite of an event, because it is virtually unending,” especially because “it's a matter of

responsibility: we didn't want to blow 20 thousand dollars on a single event" (Barbosa).

Also, in the realm of collaborations, Felipe Barbosa and Rosana Ricalde seem to have strayed far from the model implemented by inSite_05's curatorship, in which they've developed their projects within the intersection between the daily life of many different regional micro-communities, tiny enclaves in the world. Nothing could be further from *Hospitality / Hospitalidad* and its notion of being open to the world, articulating itself with a highly unspecified, "non-essentialist" community: passersby (and "meddlers" – police officers, beggars, street vendors, shopkeepers from surrounding businesses, among others) of Puente Mexico. During this process, collaborations with Grupo Beta and Casa de la Madre Asunta^[5], responsible for forwarding the initial list containing the names of immigrants, were eventually dismissed by the artists, who favored direct contact with the passersby. Not even the relationships the artists developed with

the *rotulistas* and students would exceed the well-defined limits for their assistance during the production process, allowing only for small, occasional decisions that would not interfere with the development of the work nor jeopardize the artists' original project.

Besides, the amount of collaboration with the bridge "community" – an unlikely community characterized by their differences, lacking any common identity, whose non-specificity and variance did not prevent the artists from "becoming known to them, some even calling us by our names" (Barbosa) – cannot be understood as anything more than interactions of the faintest degree, miles away from a collaboration that could signal co-authorship, as has been suggested in countless contemporary art projects/processes.

While the interaction between the artists and the community could be summed up in a few seconds of contact mediated by pens and a notebook crumpled by being handled by more than 2.000 sets of hands, the same

cannot be said about the relationships that arose between the passersby who had their names recorded on the floor of the bridge and *Hospitality / Hospitalidad*. In that case, regardless of any understanding they might have about the meanings and implications of Barbosa and Ricalde's project, and even if the names painted onto the bridge's floor were not quite theirs, eventually having to borrow them from some namesake, it created a feeling of recognition, identification, and belonging in building a community – certainly an extremely precarious one – that found in Barbosa and Ricalde's work its only bond.

Unlike what usually happens in art projects devised in collaboration with communities, when the artists take on the role of a mediating pivot, in *Hospitality / Hospitalidad* the artists seemed "doomed" to a certain laterality, even disappearance, at least while the project still survived, long after the show was over, and the artists had returned to Brazil. During this stage of gradual fading due to wear and tear

brought on by the continuous, intense flow of walkers moving between the USA and Mexico, the connection between the walker and the artwork remained, bound to a realm of autonomy that could unapologetically waive any reference to the artists-creators.

It's also interesting to note the interactions with street vendors, usually shielding from the mighty, hazardous sun beneath the shade of bridge's access ramps, and from whose activities the artists captured this interest for the culture of given names: "Soon a vendor who sold bracelets was right there by our side [setting up his tray next to Felipe Barbosa and Rosana Ricalde], establishing a sort of museum store for the work; and, of course, we also got something out of them. Because in Tijuana you see names showing up on bracelets, but also rings, keys, grains of rice; there are names on everything!" (Barbosa)

However, no context nor situation could be more suitable and more precise for the installation of an art project based on the engravings of given names, to which we grant such meaning,

than the singular and symbolic backdrop – a bridge at the border that answers to a single name, simultaneously simple, vigorous, and resounding: Mexico.

references

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida para falar Da Hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Editora Escuta, 2004.

DEUSTCHE, Rosalyn. *Evictions: Art and Spacial Politics*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996.

FUENTES, Carlos. A fronteira de cristal. In: FUENTES, Carlos. *A fronteira de cristal*. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HUNTINGTON, Samuel P. The Hispanic Challenge. *Foreign Policy*, n. 141, p. 30-45, mar./apr. 2004.

KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002.

PINCUS, Robert L. The Invisible Town Square: Artists' Collaborations and Media Dramas in America's Biggest Border Town. In: FELSHIN, Nina. *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle, Wash.: Bay Press, 1995, pp. 31-49.

[1] These artists garnered national attention (in the USA) in the early 1988s when they spread posters in rented

external ad spaces across 100 busses in the city of San Diego, exposing the ambiguous relationship between the town and illegal immigrants. The artists' work/action lasted throughout January of that year. The posters took the slogan of the town, self-proclaimed "America's Finest," adding "Tourist Plantation." For more, see PINCUS, 1995.

[2] In 2005, the inSITE, public art show carried out its 5th installment – those before it happened in 1992, 1994, 1997 and 2000.

[3] Extracted from an interview granted by Felipe Barbosa and Rosana Ricalde to the author at Centro Cultural Tijuana (CECUT), in the town of Tijuana, on the afternoon of August 24, 2005. Other references to this interview will be inserted throughout the text in quotation marks, with the name of the artist – Barbosa or Ricalde – in parentheses.

[4] An extensive bibliography has been published around these works and their impact on the urban setting, and can be consulted in the following books Tom FINKELPEARL, *Dialogues in Public Art* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001. 453p.), Miwon KWON, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002. 218p.) e Harriet F. SENIE e Sally WEBSTER (eds.), *Critical Issues in Public Art* (Washington e Londres: Smithsonian Institution Press, 1998. 315p.).

[5] Support and assistance groups for illegal immigrants in the frontier region.

changing the flow, 2005

Urban intervention
Bottles of Mineral water, crate.
Train Station located in Rotterdam, Netherlands
Rotterdam Architecture Biennale
Curators: Daniela Labra
Mirta Delmare

The work involves the free distribution of bottles of mineral water, each labeled with an explanatory drawing of the proposal, at Rotterdam's busy train station, in the Netherlands.

By distributing bottles of mineral water in a train station, the duo symbolically sought to remove the excess water from the Netherlands through the bodies of travelers, poetically promoting the displacement of the waters. The curatorial focus proposes a debate on flooding in the Netherlands.

cambiando el curso de las aguas, 2006

Visual poetry
Cut up vinyl.
Buenos Aires. Centro Cultural de España
Curator: Esteban Alvarez

A poetic proposal to redistribute water around the world, irrigating desert areas with water taken from regions where there is an excess of water, using large aqueducts.

troca de cartões, 2006

Urban intervention
Centro Cultural Banco do Nordeste
Fortaleza (Ceará)

An action carried out in downtown Fortaleza, Ceará, where pedestrians were invited to provide their professional information to be included on business cards. Each card contained information printed on the front and back, always presenting the services of two professionals with some correlation between them.

These sets of cards were distributed to the professionals who provided their information, allowing them to promote their services (in an era before social networks). Each card included, on the back, information about another professional's service, promoting the creation of a network and expanding contacts.

jardines móviles, 2007

Urban intervention / 6 sculptures

Animals built with inflatable plastic toys assembled over a metal structure. Casa del Lago, Juan Jose Arreola - UNAM (Universidad Autónoma de México)

Mexico City, Mexico

Curator: Tania Ragasol

The work *Mobile Gardens* was conceived for Casa Del Lago, located within Chapultepec Park in Mexico City. There we found several topiaries that were somewhat destroyed, making the shapes hard to identify. Additionally, the park was filled with vendors selling inflatables, so thinking about this work came quite naturally. It reflects both the way leisure is linked to consumption and the artificiality of nature in parks - revisiting a moment when we sought to establish parks as an alternative for reconnecting with a controlled and delimited nature within metropolises.

moving gardens: an exercise in fantasy at the chapultepec woods

Curator: Tania Ragasol

“The idea of a park is always at the cusp of reinventing itself. As you know that which we call deconstruction is a way of not clinging to any tradition...I'm not quite sure what a park is. What is a park? A city? This is not about abstract philosophical questions. Talking about an urban park is even more troublesome. I'd ask we go back and go over the whole thing”

Jacques Derrida, interviewed by Hélène Viale, 1988

tamed nature

To develop their proposal for an intervention at the Casa del Lago's surroundings, in June of 2007, Felipe Barbosa and Rosana Ricalde first took a reconnaissance trip to Mexico City. During their stay, they visited the Chapultepec Woods on several occasions, taking long strolls through its different areas.

If, individually, they have works more focused on the object (as is his case) and the use of words (as is hers), as a duo they develop projects that seek to establish dialogs with specific urban surroundings. Their joint works unveil the balance between Barbosa's geometric games, as they use preexisting objects to create new ones, and the poetic metaphors found in Ricalde's work. The development of their proposals involves the conscious or involuntary participation of the audience, as they intervene directly upon the flows or social dynamics of the area where they work. By providing singular and innovative “meeting

situations” in places of daily use, they alter the space/time perception within specific contexts. Without any preconceived notions, they study the site where they will act with a willingness to “turn the city into a field of possibilities from where everything can be extracted.”

Jardines Móviles [Moving Gardens] emerges from the artists' interest in the ongoing relationship between the informal (moving) trade of international products and the space of leisure and recreation typical of parks (gardens). In distinct times across the history of humanity, architecture and landscaping complemented each other to create special minded environments that provide humans with spaces suitable for delight and relaxation. These moments of leisure are usually accompanied by a growing need for consumption as one is faced with the varied and always salacious offers of novelties, which will find anyone who is going about their way. Barbosa and Ricalde see the parks set in big cities as “artificial spaces that linger as a fabricated memory of a place

that existed before the city.” The Chapultepec Woods and the Casa del Lago gardens are no exception. It’s there, in this combination of the concept of artificiality with the concept of consumption, that the artists’ choices of materials for this intervention becomes alive with meaning.

travelling ars topiaria

Ars topiaria — A technique for pruning bushes creating geometric or zoomorphic shapes. A feature of Roman gardens, it was recovered during the Middle Ages and used luxuriantly in Italian gardens during the XV century and in Dutch gardens in the XVII century. Nowadays it complements, especially the geometric shapes, architecturally designed gardens.)

On their second trip to Mexico City, in August of 2007, Barbosa and Ricalde started off the production stage of their project. To do so, they gathered hundreds of green inflatable toys (like the ones street vendors offer to Chapultepec Woods visitors). Such as was the case in previous projects, the artists appropriated an element commonly found in urban daily life, reassembling and recontextualizing it, giving shape to something that allows them

to address a specific situation. With the amalgamated inflatables mounted onto metallic structures, like one who puts together a jigsaw puzzle – manually, but using mass produced elements -, they assembled “shrubs” or tiny “plastic trees” with zoomorphic outlines. Thus, they spawned an “enchanted woods” of sorts at Casa del Lago: A new place for experiences in surroundings that were familiar to frequent visitors, adhering to classical gardening shapes, but using elements taken from the commercial context of the park. The pruning/topiary of bushes is present and dispersed in a few areas across Chapultepec, hardly noticed by visitors. In a way, *Jardins MÓveis* rescues and recreates it with fabricated materials, alluding to the very artificiality of figurative pruning, and proposing a different and distant relationship to purchase/sale transactions – between commercial offers and Chapultepec visitors.

These “enchanted woods” evoke themes such as market globalization and mass pro-

duction; purchase and sale relations, which is already perceived as naturally befitting of leisure dynamics, and the artificiality of gardens. Undoubtedly, by making use of commercial products found in the park and connecting them to the latter’s vegetation, Barbosa and Ricalde also nurture the conditions needed for fantasy to flourish. Urban experience is activated by the visitor’s participation as one meets an enjoyable surprise across their customary stroll. Now it’s up to the imagination of those who come across these figures to find them a place within their own narratives. One experiences something different in a place they have often passed by, not paying attention to their path.

a world to inhabit

Felipe Barbosa and Rosana Ricalde's studios
Luciano Vinhosa, 2011

In 2008, Felipe Barbosa and Rosana Ricalde, feeling the need to expand their workspace due to the growing and specific demands of their artistic productions, bought a house surrounded by land in Rio das Ostras, in the Região dos Lagos of Rio de Janeiro state. It was there that they began constructing the Studio Barbosa & Ricalde.

The construction of the 800 m² building took approximately fifteen months and was carried out continuously, even without a predefined project. The various rooms, including a workshop, a woodworking shop, archive, technical reserve, gallery, metalwork, and others, were built to meet the demands of each artist's individual work. Large common areas were designed to support both individual and collaborative production.

The construction period also served as a time to discuss and reflect on what was important to them regarding the studio space, in its various facets. The construction of the studio became an experience akin to the process of creating a public artwork in partnership.

Some artists, working strictly with images, limit the studio to space on a hard drive and countless hours spent in editing suites. Others, idealists, believe that it tends to occupy a place only within the folds of gray matter, as art is first concluded in the artist's mind; physical spaces, whether here or elsewhere, only materialize ideas. There are also the more skeptical ones, who, believing on a nomadic practice that answers to specific demands with often ephemeral actions—in specific sites or social groups—believe that the sedentary nature that defined the traditional studio no longer applies or justifies itself. If art is *cosa mentale*, as Leonardo claimed, it still is not detached from operationality. It is precisely at the moment when body and spirit appear seamless, without ruptures or contradictions, that the artistic practice reveals its singular way of breeding a world.

The awareness that the work of the modern artist, distancing itself from the *métier's* effectiveness, forms a body of meaning, constituting itself as a singular ethical-aesthetic universe,

places it before a horizon of accomplishments unlike those of the past. Yet, even if the logic of contemporary art significantly veers away from Leonardo's, the continuous existence of the studio can still be justified. It is in this sense that, as a workspace, the studio assembles and provides the necessary conditions for professional development.

I became interested in Felipe and Rosana's work when they were still aspiring artists occupying a floor of an old house in Niterói. Even then, guided by an headstrong professionalism, they kept their studios, although sharing the same physical space, singled out by each one's productive method. I was able to witness the improvement of their workspaces as their careers took off. Today, they share a large space in Rio das Ostras, designed and built to meet both physical and psychological needs, and a branch in Rio de Janeiro functioning more like a technical reserve and operational base for receiving visits from curators, critics, and collectors.

The studio in Rio das Ostras, bound to production demands, boasts generous rooms with copious lighting, high ceilings, furnishings, equipment, and tools, with common areas designated for technical reserve, a library with over six thousand books - mostly lavishly illustrated ones. Lastly, a room with map cabinets, shelves, and display cases for the conservation and documentation of all their finished works, as well as housing an art collection.

In talks with the artists, I learned about how they work individually and the importance of keeping personal studios in more or less separate spaces. Felipe's work, marked by extroversion and a straightforward relationship with everyday experiences, is reflected in the way he organizes his studio's space. Everywhere you'll find collections of industrial objects that, at any moment, could be used to create a new piece. Bottle caps, piles of matchsticks, small models, and prototypes still in process are seen spread out on the tables. Many completed works or series of works are

displayed on the walls, providing a good angle of observation. Felipe asserts that the library is the prime location for creative insights, where he can isolate himself at any time, to browse and draw inspiration from his image database, make sketches, and dive deep into his own mind. Then, he goes on to build models and maquettes, which aid visualization, adjustments, and improvement, warranting technical control during execution, creating less room for error, and maintaining artistic quality standards. Once all stages of the process are completed and aesthetic problems are overcome, he can, at last, assign assistants to carry out the execution of the definitive pieces.

Rosana's work, unlike Felipe's, is characterized by more introversion and inner dialogue. Although she appropriates ready-made forms such as labyrinths, arabesques, and geographical charts found in books, the artist instills them with her own flow of mental images. As such, she, perhaps, considers her work to be more conceptual than visually poignant,

requiring the audience to engage in prolonged contemplation and pause. Deploying drawing and calligraphy, the execution of her pieces often greatly relies upon the artist's own hand to achieve the appropriate quality standards. As the work is fueled by an inner drive, her studio conta professional endeavors. It is where teams of assistants are conducted, support staff is managed, art agents are welcomed, and the work is publicized and given prominence. Like pre-modern studios, today's studios are also places of instruction. In Felipe and Rosana's case, this cycle has come full circle with their recent initiative to open a gallery, Cosmocopa, whose cast of artists almost entirely consists of former assistants. Perhaps the knack for management, combined with artistic talent, explains why some artists soar while others remain amateurs.

shared poetics/expanded poetics

Guilherme Bueno, 2006

Immediately, Rosana Ricalde and Felipe Barbosa's "public" works pose a problem: what is the place of art? This question should not be understood restrictively; that is, art does not just settle anywhere but, simultaneously, engenders and results from a series of relationships that define it in a productive manner.

This question, even if somewhat hastily, can be answered as follows: the city is art's place. In this context, it is not merely taking the city as a medium—though in the case of these works, this is a decisively relevant aspect—but, historically, the city would be its quintessential location, whether linked to a civilizational perspective, or as the possibility for moments of disinterested experience, reciprocity grounded in the foundation of constructive action as the materialization of "productive contemplation" and/or the structuring of a cognitive principle. However, this statement does not yet guarantee a point of balance. There is no definitive city. There are paradigms, landmarks, and crossroads: Brunelleschi's Florence, 1789's Paris, the

Commune of 1871 and of 1968, Fitzgerald's and the Jazz Age's New York, the New York of the 1940s and 50s, New York of 2001, Brasília, Le Corbusier's Ville Radieuse, the city imagined by the futurists. The examples are endless.

Contemporary experience adds meaning to the city as a medium, problematizing the way it is experienced. This represents an overflow of a certain modern practice, not only confined to the notion of medium specialization but also to the synthesis (or, conversely, dissolution) between the arts, as envisioned in constructivist systems as well as in Dadaist actions. There, lies a double movement initially marked by immersion in the expanded object: instead of the antithesis between subject and object, between complementary yet irreconcilable entities, the city is taken as a "work," allowing for the transit between the containment of personal limits and the exteriority in relation to its "other."

Ricalde & Barbosa's interventions already embody two elements that seem to have been absorbed from the city: "anonymity" and

"surprise". By "anonymity" we mean the emergence of a work that is neither an individual nor a divisible product, but a confluence (rather than a simple summation) of experiences. Convergence and expansion. While "collective" work was already a part of the old guild workshops or of the teams of "associates" in modern projects, here we find a fundamental difference: in the former cases, one sees the conjoining of specialized and shared technical knowledge. In Ricalde & Barbosa's case, dealing more with the proposition of situations than the construction of objects, they are organized according to the possibility of poetic expansions. In other words, it is the work of a "third author," following a logic that incorporates elements of their respective individual interests and generates many new and common elements from what it objectively endeavors to confront.

There is yet another kind of "anonymity" or depersonalization, or rather, repersonalization — the constitution of a new subject that is not limited to being an individual, one that con-

siders the conception of the work beyond its materialization, realizing it through its survival in the world, that is, subject to everything that cannot be precisely foreseen. In this way, if it blends into the city, infiltrating the mass of buildings or into an architectural detail, at that very moment, it — paradoxically — ceases to be just another pedestrian and traverses the city like a dandy, a willing poetic invention that lives and asserts itself from its antithesis, an intentionally gray and anesthetic world. And it turns the unusual into an opportunity for rediscovery and wonder, a dynamic wonder, one must stress, that might even be taken as a poetic reconstruction of the subject.

At times, the poetics inserted there retain the ephemerality and transience of a business flow, of small discoveries, and unexpected poetic accidents, much like those foreshadowed by Baudelaire and dandyism in the 19th century. On the other hand, these actions are in some ways dandy-objects, dandy-situations, in that they claim an aesthetic experience resolutely opposed

to bourgeois complacency, the regularity of pre-planned efficient and productive action, mirroring those 19th-century personalities by existing through the adoption of a deliberately urban and antipragmatic behavioral practice. They go beyond presupposing rediscovery, reinvention, and re-foundation of the city as a qualitative experience of an amoral consciousness.

Just as there is no privileged “author” for “the” ideal city, there is equally no correct, exclusive point of view—at least since Cubism—because the city, like an organism, lives while it flows, for as long as there is no absolute rest and inaction (death). One must keep in mind some of the duo’s works: the reflecting pool at the Palácio das Artes (Belo Horizonte, MG) is replaced by its filling with bottles of mineral water, which can only be seen when walking up the access ramp to the building. First, one notices that the static subject, the immobile spectator, is replaced, as the work requires (and here it would be valid to refer, by way of comparison, to the city’s of Rodchenko, Moholy-Nagy,

Mendelsohn, Umbo, among others) the subject to move and, consequently, abandon their guaranteed, contemplative viewpoint, which is, in fact, ideal and fictitious. However, beyond this, it is not just the transposition of visual devices that shapes the sensitivity of the confrontation with the city being dealt with. There is an overflow of everyday metaphors inherent to their circulation, such as the street vendor, the safeguarding of financial worth (just as the bottle contains water, protecting it from the world and transforming it into worth, the museum does the same with artworks), and so on.

In two more recent works, the first carried out in Fortaleza and the second in Madrid, we find their approach takes on a new angle. The one in Ceará involved a game of tic-tac-toe played at the intersection of two streets, while the one in Spain involved a game of checkers in a small plaza/island separating two parallel roads. In these two instances, it is not only the unexpected nature of the event that is explored, which, as one might imagine, escapes the executive

cosmocopa, 2010-2013

mentality that regulates movement, traffic, and, in a word, the city. The immediate and justifiable everyday use of space is rejected, with a deliberate choice of location—the unique point where small interstices of “mobile” living are recognized - erratic, unfixed, and volatile according to the macro view of the city.

Tackling the problem through another angle, these incursions involve the discovery of surprises that are not landmarks or characters, but that fact that their survival requires the determination of non-sites, blind spots, and that their order is ensured by punctuating small chaotic moments. This is not about traffic jams, floods, or any assimilated catastrophe, but rather zones of perplexity and rationalized undefinition, and if it were at all possible to linger in them, they would serve to do absolutely nothing.

Curiously, however, through this game device that amplifies the tension inherent in the utilitarian value and use of the urban grid, Ricalde & Barbosa’s projects get at the root of a series of coordinates present since the founding of the

industrial city that, to this day, remain emblematic, comfortably nested in the construction of our urban imaginary. One example is the implementation of leisure areas, amusement parks, in short, “civilized” mechanisms of release and momentary idyllic compensation. What makes these works provocative is their refusal to invest themselves with an “acceptable” urbanistic purpose, nor offer themselves as a moment of soothing, playful relaxation. It is a provocation, however, that does not consume itself in nihilistic self-mortification, but in the spontaneous irony of a popular joke or an urban legend, ultimately possessing an open and positive vitality towards the world. They are neither spectacular anecdotes nor complexes of impossibility and fatalism. We are dealing with games — Schillerian games, as we seek comparisons to modernity —whose unpredictability of outcomes overcome the delimiting circumscription of rules, bringing forth strategies and results of an intriguing, radically challenging, and—why not? — innovative nature.

Between 2010 and 2013, Felipe Barbosa and Rosana Ricalde, along with another partner, managed a gallery located in the Shopping dos Antiquários in Rio de Janeiro’s neighborhood of Copacabana. Their intention was to promote artistic production based on their experience as artists, focusing less on market issues. *Cosmocopa* represented 15 artists, held monthly exhibitions, participated in art fairs, organized multiple art production projects, and published a collection of books and fanzines.

pintura descolada, 2012

Site specific
Drawing on wooden floor, sander
Carpe Diem Arte e Pesquisa
Lisbon, Portugal
Curator: Lourenço Egreja

Pintura Descolada arose from an invitation to occupy one of the rooms in the old Pombal Palace in Lisbon, which has housed the Carpe Diem Arte e Pesquisa project since 2009, conceived by Paulo Reis, Rachel Korman, and Lourenço Egreja. Among the many beautiful rooms, the one chosen by the duo had a ceiling adorned with stucco and painting in contrast with the worn wooden floor.

They intervened in the room using only the elements already present: wood and drawing. With an electric sander, they reproduced the ceiling's design on the floor, as if it cast a large shadow over the wood. The force exerted by the sander revealed different tones in the wood, creating a unique effect.

jardins móveis, 2016

Urban interventio/ 10 sculptures
Animals built with inflatable plastic toy assembled over a metal structure.
Cap Sur Rio – The Olympic Museum
Lausanne, Switzerland
Curator: Leon Kaz

jardins móveis, 2017

Urban Intervention / 21 esculturas
Animals built with inflatable plastic toys assembled over a metal structure
Museu Vale
Vila Velha, Espírito Santo
—
Urban intervention/ 9 sculptures
Animals built with inflatable plastic toys assembled over a metal structure
Memorial Minas Vale
Belo Horizonte, Minas Gerais

The invitation of the museum director, Ronaldo Barbosa, the project was carried out on a new scale. For the first time, all the pieces were presented outside the museum. The exhibition reached a record audience, with 98,000 visitors over the course of its duration.

“(…) The works, metallic skeletons displayed in the gardens of the Museu Vale and covered with inflatable animals of varied shapes, evoke the idea of memory, an attempt to rebuild something that no longer exists, a counterpoint between the natural and the unnatural, a critique, and a proposal for reflection, almost obscured by the visual appeal of the sculptures, on artificiality, the ephemeral, and the transformation of the essential into the disposable, a constant in modern society.

This is also the first contemporary art exhibition to circulate between Vale's cultural spaces. This exchange aims to strengthen the jointed operation of these facilities, located in four states across the country, and contribute to expanding access to culture and valuing

jardins móveis, 2019

Urban intervention / 18 sculptures
Animals built with inflatable plastic toys assembled over a metal structure, and large-scale panel (e painel em grande escala (20x7.2 feet)
Centro Cultural Teatro Usiminas
Ipatinga, Minas Gerais

pedras quebram vidraças, 2022

Pages from the book *Memórias do Exílio* with stones and painting on glass
232 Celsius coletivo Pescada #5
Coimbra Editora
Coimbra, Portugal

Brazilian cultural heritage. In October, the exhibition will be taken to the Memorial Minas Gerais Vale in Belo Horizonte and displayed around Praça da Liberdade, one of the city's strong cultural hubs (...)."

Animals built with inflatable plastic toys. A large-scale panel (20x7.2 feet) was also displayed, with inflatables from other exhibitions.

Based on the theme proposed by the event's organizers, "232 Celsius - Fahrenheit 451" (the temperature under which paper ignites and the title of a dystopic novel by Ray Bradbury, in which all books are banned), and considering the venue - the old publishing house in the city of Coimbra - the duo presented the following proposal: to dismantle the book *Memórias do Exílio* (Pedro Celso Uchôa Cavalcanti and Jovelino Ramos, Arcádia Publishing, 1976), which narrates the stories of political exiles during the Brazilian dictatorship of 1964. A stone was placed over each testimony in the book. The row of pages was laid out under a glass ceiling, already showing signs of having stones thrown at it, with the phrase that titles the work painted in black [Stones Break Glass].

vestígios de estranha civilização, 2023

Installation
O Sal que não Salga – Pescada #6
Manutenção Militar Coimbra
Coimbra, Portugal

During a visit to the building of the old *Manutenção Militar*, where the exhibition would take place, the duo found many broken bottles, apparently thrown by passersby. This seemed symptomatic of the relationship between this space, which occupies an important place in the city center, and the neighborhood. As in their recent urban intervention and action proposals, they decided to work with the elements found on-site, observing the flow and interactions surrounding these spaces. They recreated, in an external corner of the building, a floor where the mosaic is composed of colored glass shards, with a design inspired by the ruins of Conímbriga.

raw war, 2023

Urban Action
Risk-like board game, table, and chairs
Rua Ferreira Borges, in front of the Museu do Chiado
Coimbra, Portugal
Anozero Ágora - Primeira edição
Curator: Nelson Ricardo Martins

Urban action carried out on one of the main streets of Coimbra, Portugal, where the duo sets up a table with a *Risk* game board in the middle of the street, participating in a match with their children and guests for about an hour.

The action takes place within the scope of Anozero Ágora, a project associated with the Coimbra Biennial of Contemporary Art aiming to establish a more effective connection with the city. The curatorial proposal for the first edition of the project focused on selecting artists and collectives residing in Coimbra with experimental repertoires expressed through languages that border on other artistic expressions.

raw war

Nelson Ricardo Martins

On the fourth day of Anozero Ágora, on Ferreira Borges, the busiest street in Coimbra, something unusual happened.

I in front of the Edifício Chiado building, in a chilly afternoon, visual artists Rosana Ricalde and Felipe Barbosa set up a board of War,

a game very similar to the European Risk. Very popular in the 70's and 80's, the game brought the whole family together, each person with their own strategy to conquer territories and win.

The game, perverse in its objectives, trivializes the destruction machinery driven by the great powers and participants experience a range of petty feelings: power, ambition, and excessive competitiveness.

It resembles the work *Exatidão*, presented in Madrid (2003), when Barbosa and Ricalde played checkers on a concrete "island" amidst the traffic, oblivious to the reigning chaos.

On Ferreira Borges, there was no competition, only the poetics of movement and invisibility. A draw.

"We decided to bring this idea of the war game into the city because it's somewhat reflective of reality; people are living their lives, focused on their needs and survival, while wars are happening, territories are being disputed, and lives are being discarded. In the end, we are instrumentalized so that warlords can

jardins móveis, 2024

Urban intervention / 14 sculptures
Animals built with inflatable plastic toys
assembled over a metal structure
Sesc Verão Macaé
Macaé, Rio de Janeiro

apesar de vocês, 2024

Urban action
Books that glorified dictatorial regimes, shredded
Rua Visconde da Luz, 23
Coimbra, Portugal
Anozero Ágora, Liberdade e Fantasia - Segunda edição
Curadoria: Nelson Ricardo Martins

achieve their conquest objectives, most of the time without even realizing how much we are manipulated in favor of big capital.” (Rosana Ricalde, in a video interview with the curator Nelson Ricardo Martins).

“The choice of location, also a very busy place... would not necessarily be a performative action. We also want to reflect on how war, in a way, is a game and is ignored by consumerism. We will act on one of the city’s shopping streets. So, the work is also a critique of how wars are made invisible in the midst of everyday life.” (Felipe Barbosa, in a video interview with the curator Nelson Ricardo Martins)

Books that glorify dictatorial regimes or portray prominent figures of these regimes are cut into strips and thrown out of the window of a house located on Visconde Luz Street. This act evokes new year’s celebrations, when, in the commercial districts of major Brazilian cities, documents are shredded and thrown from buildings, symbolizing the disposal of the past and the hope for a new beginning.

The action takes place within the Anozero Ágora - Freedom and Fantasy project, during the fifth edition of the Anozero Coimbra Biennial. The theme, entitled “The Ghost of Freedom,” celebrates the 50th anniversary of April 25th, when Portugal once again became a democratic country after enduring 48 years of Salazarist dictatorship (1926 - 1974).

The curatorial selection prioritizes repertoires that are on the margins, focusing on works by women, immigrants, *quilombolas*², popular artists, Black people, the LGBTQIA+

[2] TN. Afro-Brazilians who live in quilombos, communities initially settled by run-away enslaved men and women.

community, and indigenous peoples. Over six days, a series of performances, urban actions, site-specific works, video installations, lectures, and videos were showcased in a house located in the city's historic district and nearby streets.

“At this moment, as we celebrate the fifth years of April 25th, we address the issue of books that are always heavily attacked during dictatorships. We are currently experiencing a global rise of the far right, where education, universities, and many books are being censored. In Brazil, we saw this happening during the previous government... Books are being misinterpreted and lies are made-up to spread hate. Since the event sought to highlight freedom, we wanted to celebrate the enduring desire to be free with our work, drawing from the new year's tradition in Brazil, when offices throw shredded documents out of windows on December 31 as a form of closure. With this in mind, we shredded various books that bolster the idea of dictatorship, exalt subjects that strengthen repression, and promote the

ideas of family and religion as instruments of repression, which are nothing more than manuals created by white men to keep people oppressed and at their service. We shredded these books to perform a kind of cleansing, transforming instruments of repression into confetti and streamers, so these sad books, in shredded paper form, may bring some joy.” (Rosana Ricalde, in a statement to Nelson Ricardo Martins in a video shot before the beginning of the action)



VALE

Presidente CEO
EDUARDO BARTOLOMEO

VP Executiva de Sustentabilidade
Executive Vice President, Sustainability
MALU PAIVA

VP Executivo de Assuntos Corporativos e
Institucionais *Executive Vice President,
Corporate and External Affairs*
ALEXANDRE D'AMBROSIO

VP Executivo de Finanças e Relações com
Investidores *Executive Vice President, Finance
and Investor Relations*
GUSTAVO PIMENTA

VP Executivo de Operações
Executive Vice President, Operations
CARLOS MEDEIROS

VP Executiva de Pessoas
Executive Vice President, People
MARINA QUENTAL

VP Executivo de Projetos
Executive Vice President, Projects
ALEXANDRE PEREIRA

VP Executivo de Soluções de Minério de Ferro
Executive Vice President, Iron Solutions
MARCELO SPINELLI

VP Executivo Técnico
Executive Vice President, Technical
RAFAEL BITTAR

Diretor de Clima, Natureza e Investimento
*Cultural Director, Climate, Nature, and Cultural
Investment*
HUGO BARRETO

Diretor de Pelotização *Director, Pelletizing*
RODRIGO RUGGIERO

Diretor Jurídico *Director, Legal Affairs*
OCTAVIO BULCÃO

Diretor de Serviços Operacionais
Director, Operational Services
MARCELLO BARROS

Diretora de Soluções Baseadas na Natureza
Director of Nature Based Solutions
PATRICIA DAROS

INSTITUTO CULTURAL VALE VALE CULTURAL INSTITUTE

Conselho Estratégico *Strategic Council*

Presidente *President*
MALU PAIVA

Vice-presidente *Vice President*
FLÁVIA CONSTANT

HUGO BARRETO
OCTAVIO BULCÃO

Diretoria Executiva *Executive Board*

Diretor Presidente *Chief Executive Officer*
HUGO BARRETO

LUCIANA GONDIM
GISELA ROSA

Projetos e Patrocínios *Projects And Sponsorship*

MARIZE MATTOS

Equipe *Staff*
ANA BEATRIZ ABREU
BARBARA ALVES
ELIZABETE MOREIRA
EUNICE SILVA
FABIANNE HERRERA
FLÁVIA DRATOVSKY
JESSICA MORAIS
JOANA MARTINS
LUCIANA VIEIRA
MARISTELLA MEDEIROS
MICHELLE AMORIM
NEILA SOUZA
NIHARA PEREIRA
RENATA MELLO

MUSEU VALE VALE MUSEUM

Direção *Director*
CLAUDIA AFONSO

Consultoria Cultural *Cultural Consulting*
RONALDO BARBOSA

Coordenação Administrativa e Financeira
Administrative and Financial Coordination
NOYLA NAKIBAR

Assistência Administrativa e Financeira
Administrative and Financial Assistance
BRUNO MOTA
FAGNER CHAVES

Comunicação *Communication*
TEREZA DANTAS

Produção *Production*
DIESTER FERNANDES
KAROLINE LEITE

Assistência de Produção *Production Assistance*
ANDRÉ LEÃO

Coordenação do Programa Educativo
Educational Program Coordination
HELLEN LUGON

Educadores *Educators*
ANA LUIZA PIO
CARLA SANTOS
GLEICIMAR MARQUES
JONATHAN SCHMIDEL
RAFAELA RIBEIRO

VALE – ES

Gerência de Relações Institucionais
e Governamentais *Institutional and
Governmental Relations Manager*

HELOISA OLIVEIRA
VANESSA TAVARES

Jurídico *Legal Affairs*
RENATA PADILHA

Assessoria de Imprensa *Press Office*
ELAINE VIEIRA

Serviços Operacionais *Operational Services*
ELIDA RAFACHINE
DOMINGOS ROCHA

Negócios Imobiliários *Real State Affairs*
STENIO LACERDA
RENATA ERSINZON

RESERVA NATURAL VALE VALE NATURAL RESERVE

Estrutura de Gestão da Gerência de Recursos Naturais e Áreas Protegidas *Management Framework for Managing Natural Resources and Preserved Areas*

Gerente de Recursos Naturais e
Áreas Protegidas *Manager of Natural
Resources and Protected Areas*
MÁRCIO ELIAS DOS SANTOS FERREIRA

Coordenadora de Meio Ambiente da Gerência
de Recursos Naturais e Áreas Protegidas
*Environmental Coordinator for Natural
Resources and Protected Area Management*
LAILA MEDEIROS

Supervisor Administrativo da Gerência
de Recursos Naturais e Áreas Protegidas
*Administrative Supervisor of Natural
Resources and Protected Areas Management*
FERNANDO CALHEIROS DE MORAES JUNIOR

Administração *Management*

ANDRÉ NEVES
CÁSSIA AMARO
ERICA ANDRADE
FERNANDA KLEIN
FELIPE FERNANDES
JENNIFER RANGEL
JOSANA SAGRILLO
SUYAN GAVA
VITOR CASTRO

Biodiversidade *Biodiversity*

ANA KARINE PEIXOTO
ANDRÉ CARDOSO
DÉBORA MENDONÇA
DIEGO BALESTRIN
NATALIA PAES
SAYONARA COMETTI
TIAGO GODINHO

Manutenção de Áreas Verdes e Coleções Vivas

*Maintenance of Green Space and Living
Collections*
MIGUEL EFFGEN

Infraestrutura *Infrastructure*

HUMBERTO CERRI
RODRIGO MOULIN

Herbário e Coleções Científicas

Herbarium and Scientific Collections
GEOVANE SIQUEIRA

EXPOSIÇÃO EXHIBITION

Uso Público *Public Use*
EMANUELLE DE FRANÇA
FERNANDA CRAVO
JACKECELI FALQUETO
LAIS PEGO
MARIANA SENNA
RAYANY BATISTA
THALIA RAINHA
VIVIANE FASSARELLA

Proteção Ecosistêmica *Ecosystemic Protection*
ADEILDO HARTUIQUE
LEILA POSSATTI

Viveiro de Mudanças *Seedling Nursery*
ERNESTO SAKAI
JONACIR SOUZA

Saúde e Segurança *Health and Safety*
MARILETE ABADI

PARQUE BOTÂNICO VALE VALE BOTANICAL PARK

Coordenadora de Meio Ambiente e Ativos Socioambientais *Coordinator of Environment and Socioenvironmental Assets*
TATIANA RODRIGUES

Administrativo *Administrative*
WAGNA ZANON

Biodiversidade *Biodiversity*
PAULO MAIOLI

Educação Ambiental *Environmental Education*
NILLHER OLIVEIRA
PRISCILA MENDES
JUDISMARA NAZARETH

Eventos *Events*
JANINE PIAZAROLO

Infraestrutura *Infrastructure*
PRISCILA MENDES

Saúde e Bem-estar *Health and Well-Being*
FRANKILYN OLIVEIRA

Uso Público | Apoio a Gestão
Public Use | Management Support
GLAUCIA GABLER

Coordenação Geral *General Coordination*
CLAUDIA AFONSO

Curadoria *Curatorship*
RONALDO BARBOSA

Produção *Production*
AUTOMÁTICA
DIOGO FERNANDES
LUIZA MELLO
MARIANA SCHINCARIOL DE MELLO
MARISA S. MELLO

Produção Local *Local Production*
LORENA SIMÕES

Arte-educadora *Art Education*
JANAINA MELO

Mediadores Reserva Natural Vale
Empresa contratante: Grupo Dikma
Mediators Reserva Natural Vale
Contracting company: Dikma Group
CATRIELI BERGAMO CRIVELARI

Identidade Visual *Visual Identity*
LIN LIMA

Design Gráfico *Graphic Design*
LIN LIMA
FELIPE GOMES

Registro Fotográfico *Photographic Recording*
CLARABOIA IMAGEM

Registro Videográfico *Video Recording*
MOLAA HUB CRIATIVO

Versão para Inglês *English Translation*
JULIA DEBASSE

Revisão de Texto em Inglês
Proofreading of English Text
MICHELLE LEBOWE

Revisão de Texto em Português
Proofreading of Portuguese Text
KHALIL ANDREOZZI NAIME

Assessoria de Imprensa *Press Office*
LR COMUNICAÇÃO
AGÊNCIA GUANABARA

Projeto de Acessibilidade *Accessibility Project*
MUSEUS ACESSÍVEIS

Impressão do Catálogo *Book Print*
IPSIS

Impressão Folder *Folder Print*
GSA

Engenharia *Engineering*
MARCOS ASCHAUER
FELIPE GERÔNIMO (ABRANGE ENGENHARIA)

Metalurgia *Metalworking*
RAMTELLI SERVIÇOS

Fundação *Staking*
START ESTAQUEAMENTO

Montagem *Installation*
DANILO MONTAGENS

Comunicação Visual *Visual Communication*
FÁBIO SOUTO

Programa Aprendiz Museu Vale Aprendiz Program

Coordenação *Coordination*
KARENN AMORIM

Professores *Teachers*
CLARA PIGNATON
ELSIMAR ROSINDO TORRES (SENAC)
LUCAS PIGNATON
NICOLAS SOARES

Estudantes *Students*
ANA PAULA PATROCÍNIO VIEIRA
EMILLY RIBEIRO FIRMINO
ESTEFANY DA SILVA AMORIM
EVELIN SOUZA SOARES
HELENA VERVLOET DE MELO
HIGOR CALDEIRA BOREL
JOSÉ AUGUSTO RIBEIRO BOTELHO
KAIO SANTOS NASCIMENTO
KAUÃ SANTOS NASCIMENTO
LARA EMANUELLY ANDRADE DE ALMEIDA
LAVÍNIA DOURADO FUNDÃO
MARIA EDUARDA PEIXOTO MIRANDA
MURILO SILVA EMÍLIO
VICTOR RIHAN SENA DE ARAUJO

Produção *Production*
FRIDA PROJETOS CULTURAIS, SOCIAIS E EDUCACIONAIS

Agradecimentos Acknowledgments

Técnico de Segurança do Trabalho
Work Safety Technician
JABES ROCHA MALAVASI

Técnico em Segurança do Trabalho Sênior
Senior Work Safety Technician
RANTER VIDAL

Equipe de Limpeza e Organização de Alojamento – Empresa Delta *Cleaning and Organization Staff - Empresa Delta*
VINÍCIUS NUNES DOS SANTOS ALVES
INGRIDI ANDRÉ ANCHIETA
EDSON MARTINS BATISTA
ZENILSA SILVA SANTOS

Equipe de Cozinha – Empresa Líder
Kitchen Staff- Empresa Líder
TATIELE BARBOSA ALVES NUNES
SHIRLY APARECIDA SANT' ANNA LAFAETE
MARIA ALCILENE QUIUQUI DE MEDEIROS

Equipe Áreas Verde – Empresa Emflora
Green Area Staff- Empresa Emflora
JOSUÉ MENEZES SOUZA
VICENTE AGOSTINHO FILHO
PETHERSON ROSA DIÓGENES
EREMIS JOSÉ DOS SANTOS
WELITON DE OLIVEIRA SILVA
ARTHUR RIBEIRO
DANIEL DOS SANTOS LOPES
JOÃO PAULO FERREIRA
JÔNATAS DA SILVA QUIUQUI
ALEXSANDRO GIACOMIM
DIMAS ALMEIDA ZANELLI

Museu
Vale



INSTITUTO
CULTURAL
VALE



Tipografia *Typography* Franklin Gothic URW, Segoe UI e Acumin Variable
Papel miolo *Book block paper* Munken Lynx Rough 120 g/m2
Impressão *Printing* IPSIS
Tiragem *Print run* 1000

9 788560 008339



Iniciativa

Museu Vale



Parceria

Reserva Natural Vale

Parque Botânico Vale

Produção



Patrocínio



Realização

MINISTÉRIO DA CULTURA

