



A comunidade inventada da Puente México, Tijuana: participação e acolhimento no projeto de arte pública de Felipe Barbosa e Rosana Ricalde na fronteira entre dois mundos

Luiz Sérgio de Oliveira

Em cenário de perplexidades demarcado pela fronteira entre os Estados Unidos e a América Latina, os artistas cariocas Felipe Barbosa e Rosana Ricalde desenvolveram o projeto Hospitality / Hospitalidad junto à comunidade flutuante da Puente México, Tijuana, uma comunidade altamente improvável quando abordada pelos modelos convencionais ou mesmo pelo entendimento de nosso senso comum.

Arte pública, comunidade, fronteira, Felipe Barbosa e Rosana Ricalde.

EUA: América Latina: o contexto da fronteira

O contrato de serviços explicitava-o: viração 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. Pouparamos entre 25 e 30% – explicaram-lhe os seus sócios gringos.
Carlos Fuentes, *A fronteira de cristal*¹

Lisandro Chávez atravessou os 3.357km (ou 2.086 milhas, como preferem os norte-americanos) 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”.² 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 durante a 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

Felipe Barbosa & Rosana Ricalde
Hospitality / Hospitalidad,
2005, projeto de arte pública, Tijuana, México
Fotos do autor

pirâmide de cristal. Um prédio em que tudo – tetos, paredes e pisos – é transparente, em que as pessoas parecem simplesmente flutuar, parecem levar, como Lisandro, agarado 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 norte-americana – 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 nativa para situações indecorosas na economia norte-americana.

Audrey aproxima seus lábios do vidro, gesto que convida Lisandro a fazer o mesmo. “Os lábios se uniram através do vidro”,³ 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 norte-americanos, 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 3.357km para limpar vidraças em Manhattan; Audrey, “empenhada em achar um boa frase, atraente, *catchy*, para

um anúncio de televisão da Pepsi-Cola”.⁴ Ele, um trabalhador não 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, ele alugando 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, no entanto, resiste em perceber a si mesma como binacional. Nessa fronteira se entrecrocaram imaginários, percepções de mundo, realidades. Ao sul, a enorme diversidade e riqueza de uma América Latina que peleja por desvencilhar-se de séculos de exploração. Do lado de cima dessa linha muito mais do 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, tem a compreensão de que para defender seu bem-estar, se preciso for, vai-se à guerra. Uma nação que desde seus primórdios foi constituída sob a égide do enfrentamento, das guerras e conquistas. Um país que, como o próprio México, se constituiu territorialmente através de contendas no enfrentamento com os nativos da América do Norte – e ambos, por fim, se confrontaram em meados do século 19. A partir da anexação do Texas à União norte-americana e da recusa do México em aceitar aquela anexação, teve início uma das inúmeras guerras assimétricas da história norte-americana, naquela ocasião contra um México em fragorosa desvantagem militar, encerrada com a fatal derrota mexicana, reconhecida no Tratado de Guadalupe-Hidalgo de 2 de fevereiro de 1848, que reduziu drasticamente

o território mexicano: “quase todo o Texas, Novo México, Arizona, Califórnia, Nevada e Utah eram território mexicano 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”.⁵

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 e 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 verdadeiramente uma linha; evidencia-se como 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 li-

nha de fronteira que deixa de ser um fio no atlas de uma geografia dos velhos novos tempos para se transformar em região, em 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 extraordinária produção de arte e cultura, tomando as regiões de fronteira 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 em que se tocam os extremos sudoeste dos Estados Unidos da América e noroeste dos Estados Unidos Mexicanos, e, por extensão, da América Latina, tem servido como pano de fundo para vigorosa produção de arte que nas últimas décadas tem impregnado o cenário contemporâneo com o diálogo entre a arte e a política. Ainda na década de 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 sua percepção política dos meios econômicos daquela cidade fronteiriça do sul da Califórnia com a exploração da mão de obra não qualificada que vinha do sul da fronteira,⁶ do sul da “linha”, como a fronteira é conhecida na região. Nas duas últimas décadas esse mesmo cenário continua a intrigar e provocar artistas de diferentes partes do mundo, convidados a desenvolver projetos de arte na região para a mostra inSITE.⁷ Alguns brasileiros estão entre os artistas que têm sido seduzidos pelos desafios de busca de respostas para esse contexto altamente potente e instigante: Rosângela 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 esfera pública. Desde então, as articulações da arte no domínio público têm propiciado que “nosso entendimento de *site* mudasse de uma locação física, fixa, para algum lugar ou algo constituído por meio de processos sociais, econômicos, culturais e políticos”.⁸ Nesse contexto histórico, o glossário da arte foi inundado por novos termos e novas práticas que enfatizavam o processo de interação comunitária, os *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 como o Terceiro Mundo dentro do Primeiro Mundo)”.⁹

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. E esse tem sido fenômeno muito presente na contemporaneidade, sendo o inSITE apenas mais um caso de artistas que percorrem o planeta atendendo a convites de museus e bienais de que desenvolvam projetos para situações específicas. Nessas novas práticas da arte, o artista viaja para prestar um serviço de arte, mediante a criação de um evento, uma performance, um projeto, eventualmente uma obra que poderá permanecer atada àquela realidade, como o projeto *Hospitality/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 processo de aparente dissensão consentida, o projeto de Felipe Barbosa e Rosana Ricalde instaurou-se como contraponto aos principais fundamentos do inSite_05, calcado na ênfase do 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, articulando-se dentro de 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 Derrida¹⁰ com manifestações de uma estética popular própria da cidade de Tijuana, os artistas cariocas Felipe Barbosa e Rosana Ricalde decidiram cobrir os aproximadamente 1.200m² da Puente México – caminho de pedestres que buscam a 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 em 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 ma-

neira que pudessem, observa Ricalde, “olhar para aquele lugar e perceber que está mais bonito, que poderia estar mais limpo”.¹¹ Com essa perspectiva, Felipe Barbosa e Rosana Ricalde se embrenharam por uma tradição de três ou quatro décadas de produção de arte na esfera pública, identificada com o processo de revitalização urbana e de construção de identidades, embora trilhando caminhos altamente viesados. 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.¹² 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).¹³

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 singela e desinteressada contribuição, mesmo que sem arroubos utópicos, altamente dessemelhantes 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 que evitasse sua completa desapareção, Hospitality/Hospitalidad se dirigia, em oposição, para a afirmação irretorquível de sua presença mediante o gigantismo e sua relativa permanência: aproximadamente 1.200m² de um mosaico multicolorido que poderia ser escaneado das



alturas pelas lentes hiperbólicas dos satélites flutuantes na órbita do planeta. Nas palavras de Rosana Ricalde, o projeto é “justamente o oposto de um evento, porque ele é algo que praticamente jamais teria um fim”, até porque, completa Barbosa, “por uma questão de responsabilidade, não queríamos torrar 20 mil dólares em um evento”.

Também no plano das colaborações, Felipe Barbosa e Rosana Ricalde parecem ter-se distanciado léguas do modelo implementado pela curadoria do inSite_05, segundo o qual os artistas desenvolveram seus projetos no entrelaçamento com o cotidiano de diferentes microcomunidades, pequenos enclaves do mundo. Nada mais distante de Hospitality/Hospitalidad em sua perspectiva de se abrir para o mundo, articulando-se como comunidade altamente inespecífica, “não essencialista”: os caminhantes (e os “paradores” – policiais, pedintes, vendedores ambulantes, comerciantes do entorno, etc.) da Puente México. Nesse processo, a própria colaboração com o Grupo Beta e com a Casa de la Madre Asunta,¹⁴ 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 diferencia seus membros diante da total ausência de identidade comum – e cujas inespecificidade e flutuação não impediram, segundo Barbosa, “que nos tornássemos

conhecidos, que alguns nos chamassem pelo nome” –, não pode ser entendido como algo que fosse além de interação de baixíssima intensidade, muito distante de colaboração que aponte para um processo de coautoria, como tem acontecido em inúmeros processos/projetos de arte desenvolvidos 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 sobre o que se estabeleceu entre os passantes que tiveram seus nomes gravados no piso da ponte em relação à obra *Hospitality/Hospitalidad*. Nesse 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 o seu próprio, eventualmente tomado emprestado a outrem, a um homônimo, instaurou-se o 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.

Diferente 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” à lateralidade e mesmo desaparecimento, pelo menos na fase de sobrevivência do projeto, 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 auto-

nomia 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, como lembra Barbosa: “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 não tem só pulseiras com nomes; tem também anel com nome, chave com nome, nome em arroz; tem nome em tudo!”

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

Luiz Sérgio de Oliveira é doutor em Artes Visuais (História e Teoria da Arte) pela Escola de Belas Artes da UFRJ, professor-associado do Departamento de Arte e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense.

Notas

- 1 Fuentes, Carlos. “A fronteira de cristal”. In _____, *A fronteira de cristal*. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999: 163.
- 2 Id., *ibid.*: 157.
- 3 Id., *ibid.*: 176.
- 4 Id., *ibid.*: 172.
- 5 Huntington, Samuel P. “The Hispanic Challenge”. *Foreign Policy*, n.141, mar./abr. 2004: 30-45.

- 6 Esses artistas atingiram repercussão nacional (nos Estados Unidos) no início de 1988, ao instalar *posters* 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 obração dos artistas estendeu-se por todo o mês de janeiro daquele ano. O *poster* reme(n)dava o *slogan* da cidade que se autodenomina “America’s Finest”, ao que os artistas acrescentaram “Tourist Plantation”. A respeito, ver 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: Bay Press, 1995: 31-49.
- 7 Em 2005, o inSITE, mostra de arte no domínio público, realizou sua quinta edição, tendo as anteriores sido em 1992, 1994, 1997 e 2000.
- 8 Kwon, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: The MIT Press, 2002: 10.
- 9 Id., *ibid.*: 139.
- 10 Conforme informações trazidas ao autor pelos artistas Felipe Barbosa e Rosana Ricalde, interessados no conceito de “hospitalidade absoluta”, desenvolvido por Derrida, que se instaura quando se recebe o “outro” sem que se pergunte seu nome nem se exija reciprocidade. A respeito, ver Derrida, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida para falar Da Hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Editora Escuta, 2004.
- 11 Esse e os demais depoimentos de Felipe Barbosa e Rosana Ricalde pertencem à entrevista concedida ao autor no Centro Cultural Tijuana – Cecut, cidade de Tijuana, na tarde do dia 24 de agosto de 2005.
- 12 Cf. Deustche, Rosalyn. *Evictions: Art and Spacial Politics*. Cambridge: The MIT Press, 1996. Em especial, os ensaios “Krzysztof Wodiczko’s Homeless Projection and the Site of Urban ‘Revitalization’” e “Uneven Development: Public Art in New York City”.
- 13 Extensa bibliografia tem sido produzida em torno dessas duas obras e de suas implicações no cenário urbano, e pode ser consultada a partir de Finkelpearl, Tom, *Dialogues in Public Art*. Cambridge: The MIT Press, 2001; Kwon, 2002, *op. cit.*; e Senie, Harriet F. e Webster, Sally (eds.), *Critical Issues in Public Art*. Washington/Londres: Smithsonian Institution Press, 1998.
- 14 Grupos de assistência e apoio aos imigrantes não documentados na região de fronteira.