



Um projeto mais amplo de cidade: a memória de Lina Bo Bardi por Renata Lucas
A wider city project: the memory of Lina Bo Bardi by Renata Lucas

Dra. Luciana Benetti Marques Valio

Como citar:

VALIO, L.B.M. Um projeto mais amplo de cidade: a memória de Lina Bo Bardi por Renata Lucas. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.2, p.54-71, mai. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/902>>; DOI: <<https://doi.org/10.24978/mod.v2i2.902>>.

Imagem: Foto da exposição *Avenida Paulista*, Museu de Arte de São Paulo, MASP, 07 de fevereiro a 28 de maio de 2017. Fonte: <<https://masp.org.br/exposicoes/avenida-paulista>>.

Um projeto mais amplo de cidade: a memória de Lina Bo Bardi por Renata Lucas

A wider city project: the memory of Lina Bo Bardi by Renata Lucas

Dra. Luciana Benetti Marques Valio*

Resumo

O presente artigo propõe a reflexão sobre dois trabalhos da artista Renata Lucas, *Projeto Casa de Vidro* (2013) e *Aqui havia um projeto de cidade* (2017), com o intuito de analisar como a artista discute e fricciona seus trabalhos em relação ao espaço onde se inserem, no caso, os espaços são as obras da arquiteta Lina Bo Bardi, respectivamente, Casa de Vidro e MASP. A presente análise parte da apresentação do uso dos espaços públicos, compreendendo a obra de Lina Bo Bardi como um espaço para encontros e confrontos, e apresenta o trabalho de Renata Lucas como uma fricção a respeito da questão da urbanização da Avenida Paulista e os usos (privados) do espaço coletivo. Assim, a memória de Lina Bo Bardi é ativada no *Projeto Casa de Vidro* (2013) com a ênfase na questão do vidro, como material utilizado por Lina Bo Bardi, e a sua relação com a Casa/instituição. Renata Lucas ao referir-se à memória de Lina Bo Bardi considera que a arquiteta tinha um projeto civilizatório, assim, a artista, ao criar uma fricção com um tempo desconhecido, traz para o presente um fantasma de uma possível cidade.

Palavras-chave

Arte Contemporânea; Renata Lucas; Lina Bo Bardi; Memória; Espaço Público; Exposição.

Abstract

This paper proposes to reflect about two Renata Lucas' artworks, *Projeto Casa de Vidro* (2013) and *Aqui havia um projeto de cidade* (2017), with the purpose of analyzing how the artist discusses and creates friction with her works in relation to the space where they are inserted, that is, the works of the architect Lina Bo Bardi, in the case, respectively, Casa de Vidro and MASP. This analysis is based on the presentation of the uses of public spaces, including the Lina Bo Bardi's work as a space for encounters and confrontations, and presents the Renata Lucas' artwork as a friction regarding the urbanization of Avenida Paulista and the (private) uses of collective space. Thus, the memory of Lina Bo Bardi is activated in the *Projeto Casa de Vidro* (2013) with the emphasis on the glass issue, as material used by Lina Bo Bardi, and its relationship with the House / institution. Renata Lucas, when referring to Lina Bo Bardi's memory, considers that the architect had a civilizing project, so the artist, in creating a friction with an unknown time, brings to the present a ghost of a possible city.

Keywords

Contemporary Art; Renata Lucas; Lina Bo Bardi; Memory, Public Space; Exhibition.

Os usos dos espaços públicos

Os trabalhos da artista Renata Lucas constituem-se na fricção com os espaços onde se inserem. Portanto, a questão dos usos da ocupação urbana por interesses particulares torna-se parte integrante de seus trabalhos realizados na cidade. No presente artigo, serão discutidos dois trabalhos da artista, *Projeto Casa de Vidro* (2013) e *Aqui havia um projeto de cidade* (2017), que fazem referência aos projetos da arquiteta Lina Bo Bardi. Justamente, a evocação da memória de Lina Bo Bardi possibilita a reflexão sobre o uso do espaço urbano, inclusive, considerando o uso dos materiais que constituem os projetos da arquiteta, assim como, os trabalhos da artista.

A frase de Lina Bo Bardi “Eu trabalho para o poder público, não acredito em iniciativa particular, mesmo num país capitalista...” (Bardi, 2009c: 168), contém o posicionamento da arquiteta sobre o uso do espaço público. Ao que se entende, para ela, o uso dos espaços coletivos devem ser gerenciados pelo poder público, ou seja, a concepção de cidade, o planejamento, deve priorizar seus fluxos e suas áreas de encontro para possibilitar o social.

Em vista deste entendimento, considera-se importante para essa reflexão apresentar o termo *public space* da autora Rosalyn Deutsche. Deutsche (1996) caracteriza o espaço público como espaço para heterogeneidades, conflitos e diversidades. A autora indaga: “O que significa para o espaço ser ‘público’ – o espaço da cidade, do edifício, da exposição, da instituição, ou da obra de arte?”¹. Ela relaciona o espaço público (*public space*) diretamente conectado com “ideias sobre o que significa ser humano, a natureza da sociedade e o tipo de comunidade política que queremos”² (*Idem*: 269).

Segundo a autora, na democracia “o poder emana do povo, mas não pertence a ninguém”³ (*Idem*: 273). Ela fundamenta-se nos argumentos de Lefort⁴ de que a democracia remete o poder à sociedade. Entretanto, para a democracia exercer sua autoridade não pode basear-se simplesmente no social, pois o poder não pertence a ninguém. Para tanto, a democracia cria o espaço público, ou seja, “é o espaço social onde, dada a ausência de fundamentos, o significado e a unidade do social são negociados – ao mesmo tempo em que se constituem, colocam-se em risco”⁵ (*Ibidem*). O espaço público é onde se reconhece a legitimidade, isto é, com base na declaração de direitos, sejam eles privados ou não, legitima-se o poder da democracia. Portanto, o poder democrático se dá a partir da negociação – da declaração dos direitos do que é ou não legítimo – que emana dos conflitos no espaço público, pois é na confrontação que o exercício de poder questiona-se e coloca-se à prova.

A autora descreve como o espaço público se configura, discutindo justamente a quem cabe o direito aos espaços públicos. Entretanto, o fato de declarar seus direitos implica aquilo enfatizado por Deutsche (1996), a partir da argumentação de Hannah Arendt sobre a existência do “direito de ter direitos”⁶ (Arendt *apud* Deutsche, 1996: 275). Isso indica que para poder declarar seus direitos é necessário ter este direito (no sentido de permissão). Deste modo, o conflito aparece: a quem cabe o direito aos espaços públicos, quem pode usufruí-los?

[O] espaço público como espaço aberto e contingente (...) surge ao desaparecer o pensamento da presença, a presença de uma fundamentação absoluta que unifica a sociedade e a faz coincidir harmoniosamente consigo mesma. (...) Se o espaço público de debate aparece com o desaparecimento de uma base social absoluta, então o espaço

público é o lugar onde o significado aparece e desaparece continuamente (Deutsche, 1996: 324)⁷.

Esse movimento criado no espaço público é tratado, comumente, como uma questão a ser resolvida, como se fosse um problema para a democracia solucioná-lo. Entretanto, segundo Deutsche (1996), a ânsia por resolver esse problema deve-se ao fato de que há um processo de transformação do espaço público para um espaço com proprietários. Ou seja, ocorre a ocupação dos espaços públicos promovida pelos urbanistas conservadores, os quais aceitam o espaço público como um lugar conflituoso, “mas negam-lhe a legitimidade das lutas espaciais”⁸ (*Idem*: 276-277). Com isso, estabelecem um ideal harmônico para o espaço público, em preterição dos confrontos.

Deutsche, contudo, considera o espaço urbano como produto do conflito. Não basta aceitar a existência dos conflitos socioeconômicos como inevitáveis, mas faz-se necessário politizá-los, confrontá-los, para ocorrer uma alteração nas relações de opressão.

Outros, igualmente comprometidos com a arte pública, porém ainda relutantes em tomar partido em tais controvérsias, procuram, ao invés de resolver os confrontos entre artistas e outros usuários do espaço, utilizam procedimentos geralmente descritos como “democráticos”: “envolvimento comunitário” na seleção dos trabalhos de arte ou “integração” das obras de arte com os espaços que ocupam. Tais procedimentos podem ser necessários, em alguns casos até frutíferos, mas para terem valor como democráticos é presumir que a tarefa da democracia é apaziguar, ao invés de sustentar o conflito Lucas, 2017 (Deutsche, 1996: 270)⁹.

Analogamente à democracia, a arte não é para acalmar ou mascarar conflitos: “a arte [realmente] ‘pública’ participa no, ou cria, um espaço político e é em si mesma um espaço onde assumimos nossas identidades políticas”¹⁰ (*Idem*: 289). A arte como espaço político – como verdadeira condição pública, entendida como criadora de um espaço para a política – é colocada como possibilidade de ação na esfera pública.

Isso posto, entende-se que Deutsche insere a participação do artista na esfera pública como possibilidade de estabelecer dissensos. Ela argumenta que se houver somente uma perspectiva de ver o mundo, este mundo das relações sociais, ou seja, o mundo público, acaba. Acaba quando é neutralizado, quando o conflito é resolvido, pois a esfera pública só continua sendo democrática quando as opressões são contestadas. Qualquer tentativa de se amenizar diferenças foge a seu caráter conflituoso e se posiciona em sentido contrário à luta política (Deutsche, 1996: 289-290).

Desse modo, Deutsche, ao incluir a arte como participação na atividade política faz com que a função da arte pública seja de fricção e confronto com o espaço. A arte pública intervém no espaço urbano, redefinindo-o, estabelecendo relações com/entre a arquitetura, o urbanismo e as situações socioeconômicas conflituosas do lugar. Assim, a intervenção atua, seja ela temporária ou de caráter mais duradouro, deixando marcas, registros, para além do espaço físico da cidade. A intervenção torna-se uma experiência no espaço urbano, problematizando as questões da cidade. Entretanto, o que é a

experiência do espaço urbano? A quem se refere essa possibilidade de “experienciação”, principalmente se pensarmos em termos atuais, contemporâneos?

Tais questões tornam-se mais pertinentes ao compreendermos a existência do processo “de esterilização da experiência, sobretudo da experiência da alteridade na cidade. O processo de esterilização não destrói completamente a experiência, ele busca sua captura, domesticação, anestesiamento” (Jacques, 2012: 14). E o mais perverso deste anestesiamento é o fato dele proporcionar uma homogeneização do espaço, uma pacificação dos espaços públicos por meio da “limpeza” e “higienização” dos conflitos, nos quais as tensões são escondidas por trás da “fabricação de falsos consensos” (*Idem*), distorcendo a experiência da alteridade.

Ocorre uma apropriação do espaço para a mobilidade [somente] de si mesmo, assim como o uso de mecanismos torna os encontros na cidade inconsequentes, mostram-se como previamente organizados, ou seja, planejados onde e como podem acontecer. Jacques descreve que:

quando vamos do estado de choque moderno ao estado de anestesiamento contemporâneo, o que fica evidente é a atual estratégia de apaziguamento programado do que seria um novo choque contemporâneo: uma hábil construção de subjetividades e de desejos, hegemônicos e homogeneizados, operada pelo capital financeiro e midiático que capturou o capital simbólico e que busca a eliminação dos conflitos, dos dissensos e das disputas entre diferentes – seja pela indiferenciação, seja pela inclusão excludente – promovendo, assim, a pasteurização, homogeneização e diluição das possibilidades de experiência na cidade contemporânea (2012: 13-14).

A minimização da possibilidade de experiência na cidade, segundo a autora, relaciona-se com a ideia de “expropriação da experiência” defendida por Agamben¹¹, no sentido de que há uma “incapacidade de fazer e transmitir experiências” (Jacques, 2012: 12). O sentido de expropriação aqui inserido corresponde não à negação da possibilidade de ter experiência – não é negada ao sujeito experienciar a cidade –, mas à expropriação como uma neutralização da experiência, não permitida à singularidade tão cara a experiência.

Para Lina Bo Bardi, a experiência urbana, os encontros, o social e o coletivo são constituintes de seus projetos. Assim, ao projetar o Vão Livre do MASP¹², a arquiteta vislumbrou a possibilidade de singularização da experiência na cidade, uma vez que o Vão Livre do MASP é o ponto de encontro, ali são marcados os encontros, as passeatas, os movimentos e as manifestações – onde os confrontos acontecem, o social mostra-se heterogêneo. No Vão Livre do MASP transitam pessoas de diferentes classes sociais e econômicas, por diversos motivos. Assim, o projeto de Lina Bo Bardi ofereceu à maior cidade do país esse espaço que foi socialmente apropriado para encontros e confrontos.

A Avenida Paulista sofreu um processo de transformação muito rápido, em um século, dos grandes casarões dos Barões do café, a avenida foi tomada por arranha-céus. O entorno do MASP foi tomado pelos interesses imobiliários na Avenida Nove de Julho, edifícios foram construídos de maneira que interferiram na vista onde antes da Avenida Paulista era possível ver o centro. Essa alta rotatividade de

usos dos espaços, dos espaços públicos que são consumidos pelos interesses privados, mostra como o espaço se consome no próprio consumo da cidade.

Diante desse processo, a artista Renata Lucas reflete que: “em São Paulo a sensação da volatilidade da paisagem ocorre mais por uma aceleração produtiva que parece engolir a cidade”, e essa sensação é reforçada por uma espécie de anonimato, pois “não se sabe muito bem quem constrói, quem destrói, quem substitui uma coisa pela outra. A cidade vira um ente vivo em permanente crescimento, e um crescimento acelerado, no qual ela se autoconsome” (Lucas, 2008: 44). Assim, analisa a curadora Ana Paula Cohen (2005):

Até agora, um elemento importante da cidade foi a curta vida de suas construções arquitetônicas. Como as pessoas que, de repente morrem em acidentes, fragmentos de arquitetura de São Paulo, de repente desaparecem, a sua população de edifícios, casas e bairros passa por uma transformação mais rápida do que a vida de qualquer construção particular, e muitas vezes mais rápido do que a mudança de uma geração.

Ao contrário daqueles que experimentaram a guerra – testemunhando a completa destruição de uma cidade, de uma memória física e supostamente duradoura, dando lugar a um imenso vazio – em São Paulo experimentamos a demolição e a construção todos os dias, como parte de nossa vida cotidiana. A arquitetura da cidade combina o passado recente com uma instabilidade atual – edifícios da década de 1920 aos anos 2000 estão em todos os lugares, lado a lado, e os novos surgem a cada semana.

(...) A cidade pode, portanto, ser vista como uma memória seletiva, particular e subjetiva, uma paisagem com partes apagadas/esquecidas, e outras que são sustentadas por razões arbitrárias em meio aos edifícios de outras épocas e de outros estilos arquitetônicos (Cohen, 2005)¹³.

Tal processo de transformação da cidade – por meio do apagamento e reconstrução, conforme os interesses particulares – enfatiza ainda mais o MASP como um ícone na cidade de São Paulo. Pois o MASP é um espaço público, conforme o conceito de Deutsche (1996), pois em seu Vão Livre há a possibilidade de confronto e encontro das diferenças. Entretanto, a Avenida Paulista e seu entorno passa pelo processo de autoconsumo da cidade que se destrói e se constrói de acordo com os interesses do capital. A transformação dos usos e das funções dos espaços provoca o anestesiamiento da experiência urbana a partir da homogeneização dos espaços. Ou seja, enquanto o entorno do MASP é esse “ente vivo em permanente crescimento, que se autoconsome”, apropriando-se das palavras de Renata Lucas, o MASP é o lugar para a possibilidade de encontros e confrontos.

A cidade e a memória

A exposição “Avenida Paulista” foi elaborada no contexto de comemoração dos setenta anos de fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP)¹⁴. A mostra teve como intenção um olhar para o entorno, assim como o próprio edifício, projetado por Lina Bo Bardi, tem uma relação de permeabilidade e transparência com a região:

No Vão Livre, a expressão da “arquitetura da liberdade” nas palavras de John Cage (1912-1992), citadas por Bo Bardi¹⁵, é São Paulo que atravessa o Museu, e o território ali não pertence à instituição, mas à própria cidade. Não há luxos no edifício, com seus materiais

e acabamentos brutos e ásperos, as plantas livres possibilitam uma visão plena e desobstruída, e, assim, o sujeito não é dominado pela arquitetura que o intimida, mas trafega por ela em uma relação franca, sem rodeios, direta. Essa abertura e essa transparência são as vocações que nos movimentam para desenvolver no MASP uma exposição que olha para seu contexto, seu entorno, para a rua, com todas as suas contradições e seus desafios (Pedrosa, 2017: 2).

Com esse intuito, a mostra apresenta os contrastes: elogio e crítica à Avenida Paulista, dando ênfase ao grande marco: o MASP. O espaço expositivo é ocupado de maneira a apresentar um “presente histórico”¹⁶, do lado esquerdo no primeiro andar, com o intuito de valorização da memória da cidade, ao mesmo tempo que não deixa de dialogar com o exposto do lado direito, onde há uma crítica contundente à política de urbanização da cidade, das grandes obras/construções, e do próprio contraste que a cidade de São Paulo é. “Nesse sentido (...), nos 70 anos do MASP, a exposição oferece a oportunidade para repensar e estreitar a relação do Museu com a comunidade, o público e seu entorno. Esse é o sentido de um museu aberto e democrático, múltiplo, diverso e plural” (Pedrosa, 2017: 3).

Talvez esse seja o conceito que Lina Bo Bardi compreendesse como a função do museu: “O museu moderno tem que ser um museu didático, tem que juntar à conservação a capacidade de transmitir a mensagem de que as obras devem ser postas em evidência, com uma função didática (...)” (Bardi, 2009b: 100). Assim, a exposição é também um tributo à arquiteta, quando suas ideias são novamente ativadas no contexto atual. Mais do que isso, é uma possibilidade para se refletir – quase cinquenta anos após a inauguração do prédio do MASP – o quanto a arquitetura do museu torna-se, cada vez mais, emblemática no fluxo da cidade. Inclusive reforçando o significado que a Avenida Paulista tem para a cidade de São Paulo.

O MASP é um ícone para a Avenida Paulista, ou seja, ao mesmo tempo em que o Vão Livre interrompe o fluxo alucinante de uma das principais avenidas de São Paulo, é o espaço onde a esfera pública pode acontecer. Assim, Lina Bo Bardi conseguiu:

(...) comunicar aquilo que queria quando projet[ou] o MASP: o museu era um “nada”, uma procura da liberdade, a eliminação de obstáculos, a capacidade de ser livre perante as coisas. Mas para tudo isso é preciso ter uma posição política, socioeconômica e uma formação técnica decentes, não criar “compromissos” e não seguir as premissas dos “equivocos” da crítica tradicional de arquitetura (Bardi, 2009c: 166).

Com isso, a arquiteta demonstra seu posicionamento político, apresenta seu entendimento de cidade, de coletivo, de espaço público. Esse posicionamento é apropriado e friccionado em relação às questões contemporâneas da cidade no trabalho *Aqui havia um projeto de cidade* (2017)¹⁷ pela artista Renata Lucas.

O projeto de Renata Lucas consiste na pintura das letras da frase “aqui havia um projeto de cidade” na fachada de dez edifícios localizados na Avenida Nove de Julho, de maneira que, do segundo andar do MASP, fosse possível ler a frase completa, como se estivesse grafada em um cartão postal [Fig. 1].



Fig. 1. *Aqui havia um projeto de cidade* (2017), Renata Lucas. Proposta de aplicação da frase “aqui havia um projeto de cidade”, pintura das letras sobre a fachada dos edifícios da Avenida Nove de Julho. Exposição “Avenida Paulista”, Museu de Arte de São Paulo, MASP. Fonte: <<http://www.aquihaviaumprojetodecidade.link/>> (Acesso em 10 abr. 2017).

Por ser constituída de letras projetadas à distância, em superfícies de profundidades variadas e topografia irregular, a frase compreende uma imagem em fragmentos. Quando vista de outros ângulos, ela se apresenta com letras soltas ou sinais gráficos indecifráveis (Lucas, 2017: s/p).

O trabalho de Renata Lucas apropria-se diretamente do processo histórico de urbanização da região da Avenida Paulista, que no século XIX era uma região pouco habitada com chácaras e uma mata. Ao

final do século, os terrenos foram loteados e foi realizada a pavimentação da avenida. Em 1911, a prefeitura encomendou para o arquiteto Ramos de Azevedo a construção de um belvedere com vista para o Centro. No local foi construído também um restaurante e um café. “O local foi um importante ponto de encontro da elite paulistana e de intelectuais, e abrigou as reuniões do grupo de artistas e escritores que daria origem à Semana de 22” (Toledo, 2017: 4). Em 1951, o belvedere foi demolido, após a realização da 1ª Bienal Internacional de São Paulo em um pavilhão temporário.

Eu achava aquele lugar importante para a história de São Paulo. A Paulista, naqueles anos, estava intata, com grandes jardins e as casas dos barões do café. Era um conjunto muito bonito. A avenida Paulista não era básica para cidade, já que ligava um buraco (o vale do Pacaembu) a uma confusão (o Paraíso). Mas quiseram gastar dinheiro para fazer dela uma coisa importante. E foi feito. É uma piada! Bem, um dia, no começo dos anos 1950, ao passar pela avenida, vi o belvedere destruído. (...) Foi quando eu decidi que ia fazer um museu naquele local (Bardi, 2009c: 174).

A intenção e persistência da arquiteta possibilitou que seu projeto fosse executado, a partir de negociações com o poder público¹⁸. Assim, juntamente com a intensificação da construção de grandes prédios comerciais e corporativos, o MASP é construído na Avenida Paulista, em 1968. “O projeto de Bo Bardi manteve a vista para o Centro, vocação inicial do terreno, criando entre a parte suspensa e as dependências subterrâneas do Museu uma grande esplanada, o Vão Livre do MASP” (Toledo, 2017: 5).

O projeto do MASP manteve a vista livre para o Centro da cidade, entretanto, “os anos 1990 foram marcados pelo acirramento da especulação imobiliária e pelo agravamento das transformações urbanas geradas por interesses privados” (*Idem*: 6). Renata Lucas seleciona justamente os dez prédios que interferem na vista para o Centro para realizar a pintura que compõe a frase “aqui havia um projeto de cidade”:

Como se sabe, o museu foi projetado para ser construído no mesmo local onde antes havia um mirante, o Belvedere Trianon. A exigência que se impôs à arquiteta quando da doação do terreno, em 1958, para a construção do museu, que foi inaugurado em 1968, era de que se mantivesse livre a vista para o centro da cidade. Assim, o museu foi construído sobre um imenso vão que até hoje permite o acesso dos pedestres à vista da avenida Nove de Julho.

Com o tempo, porém, a paisagem foi sendo preenchida por inúmeros edifícios construídos na avenida Nove de Julho e entorno, até se fechar por completo. “aqui havia um projeto de cidade” utiliza os edifícios que se somaram na paisagem para receber a pintura das letras. O resultado para quem olha a partir do segundo andar do MASP tem efeito de um postal: uma frase linear desenhada sobre um recorte de paisagem de fundo (Lucas, 2017: s/p).

A referência a um “projeto de cidade” não indica a que temporalidade pertence tal projeto. A incerteza provocada pela frase “aqui havia um projeto de cidade”, remete a uma memória que pode estar no período anterior, ou mesmo contemporâneo, à construção do MASP ou, até mesmo, a um período recente da história da cidade. A que projeto de cidade estaria Renata Lucas se referindo?

Renata Lucas comenta, em entrevista a Toledo (Catálogo, 2017: 120), sobre as cenas de abertura do filme *São Paulo Sociedade Anônima* (1965) de Luís Sérgio Person, nas quais pensava a respeito ao projetar *Aqui havia um projeto de cidade* (2017). As cenas do filme são contemporâneas à construção do MASP. O filme mostra a interferência da cidade na vida das pessoas, o quanto o fluxo acelerado intervém e molda a conduta de vida de seus moradores. A cena inicial

mostra um casal discutindo dentro de um apartamento. Você vê a cena de fora e não escuta o que eles estão falando, porque a câmera está na varanda e mira através do vidro, que reflete a paisagem de São Paulo. Um corte interrompe a essa cena doméstica e inicia um *travelling* pela cidade, sobrevoando os prédios, quando aparecem os créditos sobre a paisagem, seguidos de uma ópera furiosa. Esse filme tem a cidade de São Paulo com[o] seu principal personagem, é a cidade que desencadeia tudo, e é por ela, com sua dinâmica e seu movimento, que o marido abandona a mulher e o projeto de vida pequeno-burguês (Catálogo, 2017: 120).

Ao descrever a cena do filme, a artista relata a cidade como o principal personagem, trata-se da mesma cidade que ela considerou um “ente vivo em permanente crescimento”, em 2008. Assim, ao propor a frase “aqui havia um projeto de cidade” parece que a artista justamente considera que em algum momento o projeto se perdeu. O “projeto de cidade” parece ser o antídoto ao “ente vivo em permanente crescimento”.

Dessa maneira, a artista cria uma fricção, e uma ficção, na vista do segundo andar do MASP. Esse cartão postal fictício fricciona-se com uma temporalidade, remete a um tempo já desconhecido e engolido nos fluxos acelerados da cidade. Além da crítica ao fluxo acelerado da cidade que se autoconsome, compreende-se que Renata Lucas tem o intuito de reavivar a memória de que Lina Bo Bardi tinha um “projeto de cidade”: “Continuando minha reflexão sobre Lina Bo Bardi, percebi que para ela havia um projeto mais amplo de cidade, que extrapolava o Museu: havia um projeto civilizatório” (Catálogo, 2017: 120).

A memória de Lina Bo Bardi

Ao atravessar a entrada do portão da casa na Rua General Almério de Moura, 200, no bairro do Morumbi, na cidade de São Paulo, observa-se o aclave do terreno bem arborizado. Ao subir pela rampa, aos poucos, se avista a casa à esquerda. Do topo, a construção avança sobre o jardim, elevada nos pilotis. Paredes de vidros permitem ver o interior ao mesmo tempo que refletem o exterior. Antes de chegar à garagem da casa, ainda em baixo, na rampa, é possível perceber um quadro de superfície opaca pendurado ao lado de fora da parede de vidro [Fig. 2].

Trata-se do trabalho *Projeto Casa de Vidro* (2013)¹⁹ da artista Renata Lucas, realizado para a exposição *O interior está no exterior*, na Casa de Vidro, casa projetada pela arquiteta Lina Bo Bardi para morar, e atualmente sede do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

Com sua harmoniosa luz e geometria, densidade e aparente leveza, a Casa de Vidro, projetada por Lina Bo Bardi (...) no bairro do Morumbi, São Paulo, é uma das mais belas residências de arquitetos. É também uma das mais importantes obras da arquitetura latino-

americana do século XX, forjando ideias e temas que posteriormente seriam desdobrados e retrabalhados em projetos como o MASP – Museu de Arte de São Paulo (1957-1968), na Avenida Paulista, e o Sesc Fábrica da Pompeia (1977-1982), um enorme complexo multidisciplinar que ocupa o local de uma antiga fábrica (Obrist, 2013: s/p).



Fig. 2. *Projeto Casa de Vidro* (2013), Renata Lucas. Vista da Instalação. Dimensões Variáveis. Exposição *O interior está no exterior*, sede do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi - Casa de Vidro - e no SESC Pompeia. Créditos da imagem: Luciana Valio.

Os artistas criaram os trabalhos como *time* e *site-specific*, considerando principalmente a arquitetura da Casa de Vidro com certa carga de homenagem e admiração especial à pessoa de Lina Bo Bardi como arquiteta. Nas palavras do curador: “Esta exposição foi concebida, portanto, como uma dupla homenagem à Casa de Vidro e à sua criadora.” (Obrist, 2013: s/p). Neste contexto, a artista Renata Lucas pendura do lado de fora da parede de vidro um quadro que é um retrato de Lina Bo Bardi, de autoria desconhecida. Tal imagem reaviva a presença da arquiteta na casa, trazendo-a para o interior, mesmo estando do outro lado da parede de vidro.

A complexa configuração do interior e do exterior da casa está contemplada no título da exposição que foi concebido e é uma contribuição de Douglas Gordon para a mostra: *The insides are on the outside*. O título proposto por Gordon também sugere a possibilidade de leitura da construção como um retrato de sua criadora. Seria a Casa de Vidro uma externalização [sic] da própria Lina Bo? Como podemos, hoje, aproximar-nos da figura de Lina Bo Bardi? (Obrist, 2013: s/p).

Relacionar o título da mostra, *The insides are on the outside*, com o trabalho de Renata Lucas parece ser bastante apropriado, talvez até literal. Nesse sentido, faz-se necessário refletir sobre a presença da transparência do material, na escolha pelo vidro, em vários projetos elaborados por Lina Bo Bardi, dentre eles: a Casa de Vidro, o MASP e o Teatro Oficina.

Renata Lucas apropria-se da escolha do material da arquiteta – da transparência do vidro – para evocar a memória de Lina Bo Bardi. Portanto, o trabalho de Renata Lucas traz a presença da arquiteta em sua própria casa e, mais do que isso, extravasa o limite da casa, remete principalmente à relevância das obras da arquiteta enquanto obras para uso público, não apenas o uso planejado pelos urbanistas, mas principalmente como o público, em seu aspecto social, apropria-se das obras da arquiteta para exercer as possibilidades de ação coletiva.

O *Projeto Casa de Vidro* (2013) foi parte integrante do processo de curadoria Hans Ulrich Obrist, o qual desenvolve exposições em espaços residenciais²⁰. Para o curador a experiência doméstica implica um tempo diferente do tempo nos espaços institucionais, trata-se de uma temporalidade “individual e intransferível” e, sobretudo, de uma relação espacial condizente com a escala humana. (Obrist, 2013: s/p). A intimidade do espaço doméstico passa a ser pública ou parcialmente pública, pois os projetos de Hans Ulrich Obrist desenvolvem-se em casas “institucionalizadas”, como as casas-museu.

A tensão provocada pelo espaço residencial aberto ao público é evidenciada na Casa de Vidro, uma vez que os pertences do casal ainda são mantidos conforme o âmbito doméstico: os perfumes no banheiro são exibidos no nicho ao lado da banheira; as estatuetas colecionadas por Lina Bo Bardi ficam sobre os móveis. No ambiente doméstico tudo está à mão, não há proteção, além dos olhares cuidadosos dos monitores de visitação. A tensão existente entre a necessidade de preservar as características do ambiente doméstico e o receio de tornar público o espaço é reforçada nos trabalhos dos artistas apresentados na mostra.

Neste contexto público-privado, o trabalho de Renata Lucas consiste da pintura da imagem de Lina Bo Bardi pendurada ao lado de fora da parede de vidro, sendo que, apenas a moldura do quadro – pintada em preto – está no lado interior da casa. A folha de vidro da parede torna-se o elemento comum: o vidro que protege a pintura é o mesmo que protege a casa, ele fica no entremeio da moldura com a pintura [Fig. 3].

O retrato “flutuando” em meio à paisagem é uma referência direta aos cavaletes projetados por Lina Bo Bardi para a exibição das obras no MASP. No museu, os cavaletes foram construídos com bases cúbicas de concreto que sustentam folhas de vidro, servindo como paredes onde são afixadas as obras de arte. Renata Lucas apropria-se da ideia da parede de vidro como possibilidade para exibir o quadro.

Um retrato em que Lina Bo Bardi não está olhando para o observador, seu olhar está indiferente e repousa em algo ao lado. A imagem de Lina “flutuando” – como um fantasma do lado de fora – está apenas observando a visitação em sua casa. Estaria então a arquiteta indiferente à exposição em sua casa? Até que ponto a visitação ao ambiente doméstico é somente uma visita? Quando este tipo de visita começa a torna-se uma invasão? Uma invasão no sentido de bisbilhotice, de curiosidade, com um certo *voyeurismo*.



Fig. 3. *Projeto Casa de Vidro* (2013), Renata Lucas. Vista da Instalação. Dimensões Variáveis. Exposição *O interior está no exterior*, sede do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi – Casa de Vidro – e no SESC Pompeia. Créditos da imagem: Luciana Valio.

A materialidade do vidro instiga a curiosidade, o espiar, ao mesmo tempo em que separa ambientes, protege do vento e da chuva. A transparência do vidro anula a opacidade da parede, integra o exterior no interior, conforme a intenção da arquiteta ao projetar sua casa:

Nesta casa não foram procurados efeitos decorativos ou de composição, pois o objetivo é a sua extrema aproximação com a natureza por todos os meios, os mais singelos, que menor interferência possam ter junto à natureza. O problema era criar um ambiente “fisicamente” abrigado, isto é, onde viver defendido da chuva e do vento, participando, ao mesmo tempo, daquilo que há de poético e ético, mesmo numa tempestade (Bardi, 2009a:79-80).

A transparência e a rigidez do vidro permitem estar-se protegido e, ao mesmo tempo, participar das intempéries naturais. Tal proximidade com a natureza é possibilitada pela visão, ao passo que o vento e a chuva não são sentidos pelo resto do corpo, a pele de vidro da casa amplia o espaço, conjuga-o com a natureza, contudo, sem se molhar ou resfriar-se. Toda beleza é possível de ser vislumbrada, mas na verdade tal beleza é apreciada desde um ponto seguro, confortável. Entretanto, Renata Lucas coloca a imagem de Lina Bo Bardi no lado externo, onde chove e venta, no lado da natureza, não do lado protegido, confortável, abrigado. Ainda que a casa seja um ambiente protegido, Lina Bo Bardi ressalva que:

Esta residência representa uma tentativa de comunhão entre a natureza e a ordem natural das coisas, opondo aos elementos naturais o menor número de meios de defesa; procura respeitar essa ordem natural, com clareza, e nunca como a casa fechada que foge da tempestade e da chuva, amedrontada dos demais homens, e que, quando se aproxima da natureza, o faz, na maioria dos casos, dentro de um sentido decorativo ou de composição e, portanto, um sentido “externo” (Bardi, 2009a: 81).

O mesmo vidro – inserido como tentativa de comunhão entre o interior e o exterior – é o vidro que separa a imagem de Lina Bo Bardi no lado de fora. Nas palavras da artista: “o vidro como mediador entre interior-externo, película separadora de mundos, inclusive vivos/mortos”²¹. A artista dá ênfase ao vidro, assim como a arquiteta o coloca como material-chave em seus projetos. O vidro torna-se um “denominador comum”²².

O vidro, o elemento escolhido pela arquiteta para a comunhão entre homem e natureza, é o material que a coloca de fora da discussão da exposição, mesmo sendo em sua própria casa. Ou seja, entende-se com a proposta de Renata Lucas que a presença da arquiteta encontra-se em suspensão. Como se estivesse algo velado na exposição, ou mais especificamente, algo ainda por ser reconhecido, valorado, da memória da arquiteta. Talvez, justamente, a relação público e privado, dentro e fora, casa/homem e natureza, sejam questões presentes na obra de Lina Bo Bardi e, portanto, Renata Lucas as tornam elementos de fricção com a imagem da memória da arquiteta que permeia o discurso expositivo.

A imagem pendurada na parede de vidro induz à leitura de uma imagem “fantasma”, que paira por outros os projetos da arquiteta, não se detendo somente à Casa de Vidro. Inclusive, no trabalho *Aqui havia um projeto de cidade* (2017), para a exposição no MASP, a artista utiliza-se da vista do segundo andar do MASP, pois a imagem-referência de um cartão postal só é possibilitada pela existência da pele de vidro que reveste o museu. Enfatiza-se também o fato de que no segundo andar do museu é o local onde estão novamente expostos os cavaletes de vidro, com a base cúbica de concreto, para exibir o acervo.

Assim, a característica do material que permite a transparência é, neste caso, um ativador da memória dos projetos de Lina Bo Bardi. A imagem de fantasma que reaviva a presença de Lina Bo Bardi permeia os projetos de Renata Lucas como uma maneira de friccionar tempos e espaços. Ou seja, a artista ativa a memória de Lina Bo Bardi com o intuito de refletir, e também discutir, a respeito da relevância das ideias da arquiteta exploradas em seus trabalhos e projetos para os dias atuais.

Giorgio Agamben (2012: 23), em *Ninfas*, faz as seguintes perguntas: “Como pode uma imagem carregar-se de tempo? Que relação há entre as imagens e o tempo?” Estas reflexões levam o filósofo a resgatar o conceito de *fantasmata* proposto por Domenico da Piacenza, no século XV. Tal conceito foi elaborado para descrever um estado temporal na dança: “Domenico chama fantasma uma parada repentina entre dois movimentos, capaz de concentrar virtualmente na própria tensão interna a medida e a memória de toda a série coreográfica” (*Idem*: 23-24). O conceito de *fantasmata* refere-se à tensão que permeia tanto a pausa quanto o movimento. Conforme Agamben (2012), a tensão existente na ideia de *fantasmata* pode ser comparável à reflexão de Walter Benjamin sobre a imagem dialética na qual “a vida das imagens não está na simples imobilidade, nem na sucessiva retomada de movimento, mas em uma pausa carregada de tensão entre elas” (*Idem*: 40).

Segundo Agamben (2012), o momento da parada – da pausa – é o essencial para Benjamin, pois se estabelece como uma zona de indiferença entre dois termos opostos. Entretanto, a oposição decorrente da imagem dialética “não é dicotômica e substancial, mas bipolar e tensiva: os dois termos não são nem removidos nem compostos em uma unidade, mas mantidos em uma coexistência imóvel e carregada de tensões” (*Idem*: 42). Assim como, o dançar por *fantasmata*.

Provavelmente, segundo o filósofo, a ideia da dança por *fantasmata* de Piacenza foi influenciada pela teoria aristotélica da memória. A relação da imagem e da memória é discutida por Agamben (2012) na análise sobre o projeto do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Segundo Agamben (2012), Warburg percebeu que “as imagens transmitidas pela memória histórica (...) não são inertes e inanimadas, mas possuem uma vida especial e diminuída, que ele chama, justamente, de vida póstuma, sobrevivência” (*Idem*: 36). Agamben (2012) considera essa sobrevivência dependente do sujeito histórico que mantém em movimento o passado, trazendo-o novamente como possível no presente por meio das imagens transmitidas desde as gerações predecessoras. Assim, as imagens passam para um plano histórico e coletivo, trilham um caminho dialético e, conforme o princípio benjaminiano, “surge vida de tudo aquilo do que surge história (e que poderia ser reformulado no sentido de que surge a vida de tudo o que surge imagem), elas são, de algum modo, vivas” (*Ibidem*: 60-61). E com isso, o filósofo conclui:

A história da humanidade é sempre história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética. As imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram (Agamben, 2012: 63).

Trazer o pensamento de Agamben (2012) sobre o conceito de *fantasmata* para refletir a respeito da imagem de Lina Bo Bardi “flutuando” na parede de sua própria casa possibilita pensar nas tensões entre

o interior e o exterior, num momento entre a pausa e o movimento, reaviva e ativa na memória o tempo, que embora suspenso, está presente a partir dos vestígios marcados no espaço.

A tensão existente no conceito de *fantasmata* pode ser compreendida como uma analogia literal com a imagem “fantasma”, entretanto, talvez a apropriação do conceito de *fantasmata* possa ser desdobrado, além da tensão entre a pausa e o movimento, conforme a linha de pensamento de Agamben (2012) e considerando as percepções de Warburg de que as imagens transmitidas pela memória têm uma sobrevivência (uma vida póstuma). Segundo Agamben (2012), essa sobrevivência depende do sujeito que mantém o passado em movimento trazendo a imagem novamente para o presente.

Apropriando-se dessa linha de pensamento, Renata Lucas traz a imagem de Lina Bo Bardi, não somente pela pintura afixada na parede de vidro, mas principalmente pela forte presença da arquiteta no cenário de urbanização da cidade de São Paulo, vivificando questões latentes e presentes na urbanização que permanecem em tensão no presente como são friccionadas em *Aqui havia um projeto de cidade* (2017). A vida póstuma que pode ser marcada pela imagem dependurada do lado de fora do vidro, em *Projeto Casa de Vidro* (2013), é agora vivificada pela imagem, também através do vidro, de um projeto de cidade.

No momento presente, em que o fugidio e o fragmentário prevalecem – ou que o “ente vivo em permanente crescimento” é voraz –, a memória torna-se a solidez na qual se pode amparar. É o referencial. Parafraçando o princípio benjaminiano de que surge vida de tudo aquilo que surge história (ou memória) (Agamben, 2012). Renata Lucas, ao referir-se à memória de Lina Bo Bardi, considera que a arquiteta tinha um projeto civilizatório, assim ao criar uma fricção com um tempo desconhecido por meio do emprego da frase “aqui havia um projeto de cidade”, ela não somente ativa a memória, mas traz para o presente um fantasma de uma possível cidade que paira, assim como a imagem da arquiteta dependurada do lado de fora de sua própria casa. E, dessa maneira, a memória de Lina Bo Bardi mistura-se à possibilidade de um projeto de cidade que ao mesmo tempo é engolido pelo tempo e fluxo voraz da cidade, permanecendo na tensão entre a pausa e o movimento.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Tradução Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012. (Coleção Bienal).

ARENDT, Hannah. *The origins of totalitarianism*. San Diego: Harcourt Brace & Company, 1948.

BARDI, Lina Bo. Residência no Morumbi. In: RUBINO, Silvana e GRINOVER, Marina (org.).

Lina por escrito. São Paulo: Cosac Naify, 2009a, pp. 79-81.

BARDI, Lina Bo. Casas ou museus?. In: RUBINO, Silvana e GRINOVER, Marina (org.). *Lina por escrito*. São Paulo: Cosac Naify, 2009b, pp. 98-101.

BARDI, Lina Bo. Uma aula de arquitetura. In: RUBINO, Silvana e GRINOVER, Marina (org.).

Lina por escrito. São Paulo: Cosac Naify, 2009c, pp. 162-177.

CATÁLOGO. *Avenida Paulista: MASP*. Entrevista de Renata Lucas concedida a Toledo. São Paulo: MASP, 2017, pp. 118-120.

COHEN, Ana Paula. The Monument in Relation to City and Memory. Artigo apresentado no evento *Occasional Cities-Post-It Cities and Other Forms of Temporality*, Centre d'Art Santa Monica, Barcelona, 2005. Disponível em <<http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/m/monument/the-monument-in-relation-to-city-and-memory-ana-paula-cohen.html>>. Acesso em: 22 set. 2017.

DEUTSCHE, Rosalyn. Agoraphobia. In: *Evictions – Art and Spatial Politics*. Cambridge, Mass.: MIT Press; 1996, pp. 269-327.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: Ed. UFBA, 2012.

LEFORT, Claude. The question of Democracy. In: *Democracy and Political Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

LUCAS, Renata. *Aqui havia um projeto de cidade*. Fevereiro de 2017. Disponível em: <<http://www.aquihaviaumprojetedecidade.link>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

LUCAS, Renata de Almeida. *Visto de dentro, visto de fora*. 2008. 132 f. Tese (Doutorado em Artes Plásticas). Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-20052009a-161950/publico/3401396.pdf>>. Acesso em: 04 fev. 2011.

OBRIST, Hans Ulrich. *The insides are on the outside*. 2013. Folheto da exposição *O interior está no exterior*. São Paulo. Não paginado.

PEDROSA, Adriano. MASP na Avenida Paulista. In: CATÁLOGO. *Avenida Paulista: MASP*. São Paulo: MASP, 2017, pp. 2-3.

TOLEDO, Tomás. Avenida Paulista no MASP. In: CATÁLOGO. *Avenida Paulista: MASP*. São Paulo: MASP, 2017. pp. 4-7.

Notas

^{*} Pesquisadora Independente. Doutora em Artes Visuais pela UNICAMP. Contato: lualio@yahoo.com.

¹ Tradução livre do trecho: *What does it mean for space to be "public" – the space of a city, building, exhibition, institution, or work of art?*

² Tradução livre do trecho: *ideas about what it means to be human, the nature of society, and the kind of political community we want.*

³ Tradução livre do trecho: *Power stems from the people but belongs to nobody.*

⁴ Rosalyn Deutsche baseia-se nos pensamentos de Claude Lefort (1988).

⁵ Tradução livre do trecho: *is the social space where, in the absence of a foundation, the meaning and unity of the social is negotiated – at once constituted and put at risk.*

⁶ Tradução livre do trecho: *a right to have rights.* (Arendt, 1948, p. 296).

⁷ Tradução livre do trecho: *(...) public space as the open, contingent space that emerges with the disappearance of the thought of presence – the presence of an absolute foundation unifying society and making it coincide harmoniously with itself. (...) If the public space of debate appears with the disappearance of an absolute social basis, public space is where meaning continuously appears and continuously fades.*

⁸ Tradução livre do trecho: *yet denying the legitimacy of spatial contests.*

⁹ Tradução livre do trecho: *Others, equally committed to public art yet reluctant to take sides in such controversies, seek instead to resolve confrontations between artists and other users of space by creating procedures generally described as "democratic": "community involvement" in the selection of works of art or the "integration" of artworks with the spaces they occupy. Such procedures may be necessary, in some cases even fruitful, but to take for granted that they are democratic is to presume that the task of democracy is to settle, rather than sustain, conflict.*

¹⁰ Tradução livre do trecho: *Art that is "public" participates in, or creates, a political space and is itself a space where we assume political identities.*

¹¹ Agamben, Giorgio. Ensaio sobre a destruição da experiência, 2005, original de 1978, apud Jacques, 2012: 12.

¹² Vão Livre do MASP é o espaço aberto sob o Museu de Arte de São Paulo (MASP). “Como o prédio foi projetado suspenso pelas quatro colunas e a vista da Paulista para o centro da cidade fosse preservada, foi concebida uma esplanada abaixo do edifício. Conhecida hoje como “vão livre”, havia sido idealizada por Lina como uma grande praça para crianças, famílias, com brinquedos e muitas plantas”. (Disponível em <http://masp.art.br/masp2010/sobre_masp_historico.php>. Acesso em 20 set. 2017).

¹³ Tradução livre do trecho: ... *Up until now a significant element of the city has been the short life of its architectural constructions. Like people who suddenly die in accidents, fragments of São Paulo's architecture suddenly disappear; its population of buildings, houses, and districts undergoes a quicker transformation than the lifetime of any particular construction, and often faster than the change of one generation. Unlike those who have experienced war—witnessing the complete destruction of a city, of a physical and supposedly enduring memory, giving way to an immense void—in São Paulo we experience the demolition and construction each and every day, as part of our everyday life. The city's architecture blends the recent past with an unstable present—buildings from the 1920s to the 2000s are everywhere side by side, and new ones arise every week. ... The city can therefore be seen as a selective, particular, and subjective memory, a landscape with parts erased/forgotten, and others that are sustained by arbitrary reasons amid buildings of other eras and architectural styles.* A descrição de Cohen (2005) sobre a cidade de São Paulo foi realizada com intuito de ser uma introdução para referenciar o trabalho *Cruzamento* (2004), de Renata Lucas. Este trecho especificamente foi aqui transcrito por ser pertinente enquanto uma análise da transformação da cidade, e não especificamente sobre o trabalho *Cruzamento* (2004) de Renata Lucas.

¹⁴ O MASP foi inaugurado em 1947, localizado num edifício na Rua Sete de Abril no Centro de São Paulo. Em 1968, foi transferido para o atual edifício na Avenida Paulista.

¹⁵ Nota do Autor: (Bardi, 2009c: 166).

¹⁶ [...] “é preciso se libertar das ‘amarras’, não jogar fora simplesmente o passado e toda a sua história; o que é preciso é considerar o passado como presente histórico. O passado, visto como presente histórico, é ainda vivo, é um presente que ajuda a evitar as várias arapucas. Diante do presente histórico, nossa tarefa é forjar um outro presente, ‘verdadeiro’, e para isso é necessário não um conhecimento profundo de especialista, mas uma capacidade de entender historicamente o passado, saber distinguir o que irá servir para novas situações de hoje que se apresentam a vocês, e tudo isto não se aprende somente nos livros” (Bardi, 2009: 165).

¹⁷ *Aqui havia um projeto de cidade*, 2017. Renata Lucas. Proposta de aplicação da frase “aqui havia um projeto de cidade”: pintura das letras sobre a fachada dos edifícios da Avenida Nove de Julho. Exposição “Avenida Paulista”, Museu de Arte de São Paulo, MASP, curadoria Adriano Pedrosa e Tomás Toledo. De 16 de fevereiro a 28 de maio de 2017. São Paulo.

¹⁸ “Eu trabalho para o poder público, não acredito em iniciativa particular, mesmo num país capitalista: já tive muita dor de cabeça com ela. [...] No Brasil, eu sempre fiz tudo o que quis, nunca tive entraves, nem por ser mulher”. (Bardi, 2009c: 168).

¹⁹ *Projeto Casa de Vidro* (2013). Renata Lucas. Réplica do retrato de Lina Bo Bardi realizado por um desconhecido. Exposição “O interior está no exterior”, sede do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi - Casa de Vidro - e no SESC Pompeia. Curadoria de Hans Ulrich Obrist. De 05 de abril a 30 de maio de 2013. São Paulo.

²⁰ A ideia de realizar exposições em lugares domésticos iniciou com uma exposição feita na cozinha de sua própria casa em 1991 por sugestão de Christian Boltanski e Fischli/Weiss. Desde então, fez exposições na casa do poeta Federico Garcia Lorca (Huerta de San Vicente, em Granada - 2007/2008); Casa de Luis Barragán (México - 2002/2003); Sir John Soane Museum (Londres - 1999/2000); Nietzsche Haus (Sils Maria, na Suíça - 1992).

²¹ Renata Lucas em correspondência eletrônica enviada à autora em 06 jul. 2013.

²² Renata Lucas em correspondência eletrônica enviada à autora em 06 jul. 2013.

Artigo recebido em outubro de 2017. Aprovado em fevereiro de 2018.