



Le Corbusier e o *Novo Mundo do Espaço*: uma exposição em contexto

***Le Corbusier y el Nuevo Mundo del Espacio:
una exposición en su contexto***

***Le Corbusier and the New World of Space: an
exhibition in context***

Fernando Stankuns de Paula Figueiredo

Mestre em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, Brasil.

fspfigueiredo@hotmail.com

Resumo

O foco principal deste artigo é o estudo da relação entre arquitetura e fotografia. Qual é o valor que a fotografia assume nas exposições de arquitetura? Ela pretende trazer a realidade na forma de documento ou seria uma (re)interpretação do que nos é apresentado pelos arquitetos em seus projetos? O tema será analisado a partir de um estudo de caso: a exposição “Le Corbusier - Novo Mundo do Espaço”.

Palavras-Chave: Fotografia de arquitetura. Museu moderno. Arquitetura moderna. Le Corbusier. MASP.

Resumen

Este artículo se centra en el estudio de la relación entre arquitectura y fotografía. ¿Cuál es el valor que asume la fotografía en las exposiciones de arquitectura? ¿Pretende aportar realidad en forma de documento o sería una (re)interpretación de lo que nos presentan los arquitectos en sus proyectos? Este tema se analizará a partir de un estudio de caso: la exposición “Le Corbusier - New World of Space”.

Palabras-Clave: Fotografía de arquitectura. Museo moderno. Arquitectura moderna. Le Corbusier. MASP.

Abstract

The main focus of this paper is the study of the relationship between architecture and photography. What is the value that photography assumes in architectural exhibitions? Does it intend to bring reality in the form of a document or would it be a (re)interpretation of what is presented to us by architects in their projects? This theme will be analyzed from a case study: the exhibition “Le Corbusier - New World of Space”.

Keywords: Architectural photography. Modern museum. Modern architecture. Le Corbusier. MASP.

INTRODUÇÃO

A linguagem da fotografia marca nossa cultura arquitetônica. Não há monumento ou edifício importante que não tenha sido fotografado e a formação dos profissionais da área de arquitetura se dá pela força dos exemplos visuais, embora a percepção espacial da arquitetura seja sinestésica. Muitas vezes não só a primeira, mas a única impressão de um edifício fundamenta-se em uma fotografia, da mesma forma como prêmios são concedidos, debates públicos conduzidos e críticas realizadas tendo como base evidências fotográficas consideradas “irrefutáveis” (ELWALL, 2004, p. 5). Assim, a fotografia age como elemento divulgador de mensagens e é utilizada também para fins promocionais. No entanto, embora a imagem fotográfica tenha se tornado fundamental para o conhecimento, divulgação e aprendizado da arquitetura, reflexões que abordem a relação entre arquitetura e fotografia ainda não são muito comuns, principalmente no Brasil, assim como estudos sobre a institucionalização da arquitetura brasileira. A fotografia parece ser considerada como um documento objetivo, um suporte que divulga a arquitetura de maneira neutra e que não necessita de uma análise crítica para ser bem compreendido.

O foco principal deste artigo é o estudo da relação entre arquitetura e fotografia, tendo como premissa o fato de que o registro fotográfico nunca é neutro e sempre apresenta uma versão particular sobre aquilo que registra. Esse tema será analisado a partir de um estudo de caso: a exposição *Le Corbusier - Novo Mundo do Espaço (New World of Space)*, organizada e apresentada pelo The Institute of Contemporary Art de Boston (ICA) em 1948 e remontada dois anos depois no Museu de Arte de São Paulo (MASP). O artigo buscou contribuir para o estudo do papel da fotografia na mediação entre o público e a arquitetura nos museus modernos, bem como para o estudo do processo de institucionalização da arquitetura pelos museus.

A relação entre arquitetura e fotografia nos museus modernos apareceu pela primeira vez na criação do Departamento de Arquitetura do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), EUA, em 1932, nas aquisições que fez para o seu acervo e no discurso de seus diretores. No Brasil, essa relação se iniciou no MASP com a realização de muitos eventos importantes relacionados à arquitetura nos dez primeiros anos de sua existência – período que vai de 1947 a 1957 –, incluindo a utilização de fotografias em suas exposições. Em 1947 o MASP foi inaugurado trazendo uma nova ideia de museu para os brasileiros como uma instituição viva e participante, em consonância com o MoMA (SCHINCARIOL, 2000, p. 159; MOTTA, 2003, p. 21).

A ampliação do campo das artes pelo modernismo, que considerava a arquitetura como uma das modalidades da arte, possibilitou a realização de exposições de arquitetura nos museus, como o MoMA e o MASP. Nesse contexto, a fotografia teve um grande destaque, colocando-se como mediadora entre a arquitetura moderna e o público e utilizada como ferramenta didática para fazer com que as pessoas entendessem e apreciassem os novos espaços. Educar o público em geral sobre o desenvolvimento da cultura da arquitetura moderna era um dos propósitos das exposições realizadas nos museus modernos, considerando que fotografias e maquetes geralmente se revelavam mais acessíveis do que desenhos, principalmente quando as novas formas da arquitetura moderna ainda eram pouco conhecidas.

LE CORBUSIER: FOTOGRAFIA, ARQUITETURA E MUSEU

O arquiteto franco-suíço Le Corbusier é considerado um dos maiores protagonistas da arquitetura moderna, tendo estabelecido preceitos importantes seguidos em todo o mundo ocidental. No cenário nacional sua importância se verifica, por exemplo, em sua participação como convidado na elaboração do projeto do prédio do Ministério da Educação e Saúde (MES) no Rio de Janeiro, em conjunto com a equipe formada pelos arquitetos Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e outros importantes nomes da arquitetura brasileira. Podemos considerar o edifício como um dos primeiros a ter aplicado os cinco princípios defendidos por Le Corbusier para uma arquitetura nova (COMAS, 2010), o que o torna especialmente importante para a arquitetura moderna: a utilização de pilotis, a fachada livre, o terraço jardim, a fachada de vidro e a planta livre. Certamente o arquiteto influenciou diversas gerações de profissionais da área que puderam ver nesse prédio a materialização das teorias do mestre.

Nascido em 1887 numa pequena cidade da Suíça, Le Corbusier influenciou diversas gerações de arquitetos. Não foi somente arquiteto e urbanista, mas também escritor, pintor e escultor. Fixou-se em Paris, na França, porém não fez carreira apenas nesse país nem suas ideias se restringiram à Europa, tendo as espalhado por vários continentes. Percebendo as publicações como meio de divulgação importante das ideias do movimento moderno na arquitetura, publicou dezenas de livros, dentre eles *Vers une Architecture*¹, de 1923 e *Quand les Cathédrales étaient Blanches*², de 1937; revistas, como *L'Urbanisme*, de 1924, *L'Esprit Nouveau*, de 1919 a 1925, e redigiu muitos artigos, em geral provocativos e em tom revolucionário.

¹ Publicado em inglês como *Towards a New Architecture, 1927*, e depois em português, como *Por uma Arquitetura*.

² Publicado em inglês como *When the Cathedrals were White, 1937*, e em português como *Quando as catedrais eram brancas*.

Le Corbusier foi um dos fundadores dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM)³. Em 1933, realizou-se a quarta edição desse evento, que gerou a *Carta do Urbanismo* ou *Carta de Atenas*, definindo os termos do urbanismo moderno. Le Corbusier redigiu uma das quatro versões desse manifesto oficial, em cuja versão ainda agregou comentários pessoais e se tornou a mais conhecida (CERÁVOLO, 2009, p. 9-13). Influenciou o desenvolvimento de cidades na Europa após a II Guerra, como Sant-Dié, e também na América do Sul. O Plano Piloto de Brasília, capital brasileira planejada por Lúcio Costa no final dos anos 1950, pode ser reconhecido como exemplo de aplicação dos princípios da *Carta* em todo o mundo.

O arquiteto compôs a equipe de profissionais do mundo todo, entre eles Oscar Niemeyer, responsável pelo novo edifício sede da Organização das Nações Unidas (ONU) em Nova York no final dos anos 1940. Nessa década Le Corbusier começou a trabalhar na *Unidade de Habitação* sendo que a primeira das unidades seria feita em Marselha⁴. Tratava-se de uma edificação em lâmina, um prédio residencial para 1600 pessoas que, além dos *cinco pontos da arquitetura*, adotou as proporções do *Modulor*, uma escala criada por ele a partir das medidas de um ser humano universal que seria o centro do universo, apresentado pela primeira vez em 1947⁵ e aplicado a partir de então. O prédio em Marselha procurou trazer uma nova relação com a cidade, com ruas internas comerciais, além de ser modulado e feito a partir de peças pré-fabricadas.

*

Podemos considerar a figura de Le Corbusier em destaque durante um período de transformação da arquitetura brasileira, quando esta se tornou conhecida

³ CIAM, do francês *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*, uma série de eventos organizados pelos principais nomes da arquitetura moderna internacional a fim de discutir rumos nos vários domínios da arquitetura, de 1928 a 1956. Além de Le Corbusier, aparecem como membros seniores na fundação Karl Moser, Sigfried Giedion e Walter Gropius.

⁴ Projeto de 1947. Segundo a Fundação Le Corbusier a inauguração ocorreu em 14 de outubro de 1952. Fonte: sítio da FLC, disponível em: fondationlecorbusier.fr, acessado em maio de 2012.

⁵ "The 'Modulor' [...] is from Le Corbusier's speech at the convention of the American Designers' Institute, April 25, 1947, in which he presented for the first time his new method of proportions" (LE CORBUSIER, 1948, p. 128).

internacionalmente e que culminou com a construção de Brasília. Em 1929, na primeira viagem que fez ao Brasil, o arquiteto passou pelo Rio de Janeiro e São Paulo, onde realizou algumas palestras, mas não obteve nenhuma encomenda de fato para construção. Já sua segunda viagem, de 1936, deve ser considerada de maior importância. Nesse momento de transformações políticas que influenciaram diretamente o campo cultural, durante o governo do Presidente Vargas (1930-1945), o período de algumas semanas no Rio de Janeiro foi mais fértil. O arquiteto fez uma série de conferências, além de ter colaborado com o estudo de implantação da Universidade do Rio de Janeiro e com o projeto da sede do Ministério da Educação e Saúde. É um edifício relevante na historiografia da arquitetura moderna brasileira, teve um conturbado processo de escolha do arquiteto responsável pelo projeto e, principalmente, pelo fato de ter aplicado os *cinco pontos da arquitetura moderna* na sua construção, definidos justamente por Le Corbusier ainda nos anos 1920 e progressivamente adotados em algumas de suas construções até chegar à uma utilização concisa na *Villa Savoye*, no início dos anos 1930.

Enquanto em 1936 o conhecimento de sua obra restringiu-se mais aos profissionais da área, circunscrito principalmente à cidade do Rio de Janeiro, na década de 1950 alcançou maior difusão, ampliando seu público para além dos profissionais, mesmo que o arquiteto não tenha ido a São Paulo. Entre a importante viagem da década de 1930 e sua terceira e derradeira vinda ao Brasil, na década de 1960, situamos a nossa pesquisa, apresentada neste artigo, contribuindo por meio da análise crítica da exposição *Le Corbusier – Novo Mundo do Espaço*, realizada no MASP em 1950.

FOTOGRAFIA E ARQUITETURA

A relação entre fotografia e arquitetura é tão antiga quanto a invenção da própria fotografia (FANELLI, 2009, p. 20). A fotografia desenvolveu-se tecnicamente desde o seu nascimento há mais de 150 anos, percorrendo inúmeros caminhos à procura de uma linguagem. Alguns nomes foram mais lembrados pela história, em diversos países europeus e também no Brasil. Recordar-se, sobretudo de Daguerre, que colaborou com Niépce, e de Talbot, na Europa, e podemos acrescentar as

experiências de Antoine Hercules Romuald Florence, no Brasil, recuperadas pelo historiador e professor Boris Kossoy. Arquitetura e cidade têm espaço garantido, como objetos de interesse ao lado da fotografia de objetos, aparecendo como um dos primeiros temas para as recém-criadas câmeras fotográficas na metade do século XIX. Os edifícios, obviamente imóveis, eram adequados à longa exposição necessária para se fixar a imagem com emulsões disponíveis no início da fotografia (ROBINSON, 1987, p. 2). Mesmo nas experiências pioneiras, a fotografia de arquitetura trazia algumas vantagens em relação ao desenho realizado com muita qualidade, pois a execução da foto era mais veloz, mostrava detalhes antes despercebidos a olho nu e, acima de tudo, trazia o estatuto de veracidade. Considerava-se a fotografia como sendo o próprio edifício e não uma interpretação.

Vários profissionais se dedicaram à fotografia de arquitetura nos tempos pioneiros. Fanelli nos lembra do exemplo de Alfred-Nicolas Normand e seus estudos da arquitetura de Roma (Itália) ainda nos anos de 1840 e 1850⁶ (MAZZA, 2002, p. 9). A partir desse período, sobretudo a França desenvolveu, em iniciativas públicas ou particulares, o emprego da fotografia como documentação de arquitetura ou de cidade (FANELLI, 2009, p. 59).

Avanços tecnológicos vieram facilitar a vida do fotógrafo ainda no final daquele século. A própria prática do estudo de arquitetura começou a se modificar pois, com a utilização de lentes melhores e filmes mais velozes, os prédios contemporâneos tornaram-se cada vez mais presentes no repertório dos fotógrafos. A invenção da técnica de meio-tom no final da década de 1880 e sua adoção generalizada nas décadas seguintes, permitindo imprimir fotografias e tipos numa só operação na mesma página, possibilitou reproduções de modo mais econômico em livros e jornais, consolidando gradualmente o caminho da fotografia de arquitetura que passou a ter maior força criativa⁷ (ELWALL, 2004, p. 88). Nas primeiras décadas do

⁶ “Anche il rapporto degli architetti con la fotografia è antico e risale al periodo pionieristico della storia della fotografia; basti ricordare l’esempio di Alfred-Nicolas Normand, e dei suoi studi dell’architettura di Roma attraverso la fotografia negli anni quaranta e cinquanta del XIX secolo” (MAZZA, 2002, p. 9, tradução nossa).

⁷ “It was only with the invention of the half-tone block in the late 1880s and its general adoption in the following decade that it finally became possible to print photographs and type together in one

século XX, com a criação das primeiras revistas especializadas graças ao avanço da tecnologia gráfica, houve uma transformação da fotografia de arquitetura que logo ganhou mais espaço que o desenho nessas publicações, contribuindo para o aumento do número de críticos e historiadores de arquitetura. Durante esse século os arquitetos não se limitaram a constituir arquivos pessoais com fotografias de monumentos do passado apenas para contemplação, utilizando cada vez mais as fotografias de obras de todo o mundo como fonte de inspiração ou reflexão crítica (FANELLI, 2009, p. 394).

O surgimento das revistas de arquitetura também promoveu o crescimento da carreira de alguns dos profissionais da área, como por exemplo, Le Corbusier. A pesquisadora Maria Beatriz Cappello assinala a importância desse fenômeno:

[...] As imagens e os fragmentos de textos reunidos nas páginas das revistas revelam a história da arquitetura através [da] trama criada pelos redatores, críticos e fotógrafos. [...] A forma como estes textos e imagens ocupam o espaço nas revistas indica uma diferenciação ideológica que interfere na orientação do processo histórico da arquitetura. (CAPPELLO, 2005, p. 13).

O crítico H. S. Goodhart-Rendel fez uma irônica observação a respeito do poder dessas imagens, ainda nos anos de 1930: “O desenho da arquitetura moderna é interessante, a fotografia é magnífica, e a edificação é uma infeliz mas necessária etapa entre os dois”⁸.

Para Reyner Banham, que estudou a influência dos protótipos e dos exemplos de edifícios industriais estadunidenses no *International Style*, o movimento moderno seria o primeiro da história da arte baseado quase exclusivamente na evidência fotográfica mais do que na experiência pessoal e contato direto (BANHAM, 1986, p. 18).

operation on the same page, that allowing photographs to be reproduced economically and in unlimited numbers in books and journals. Although the changes it set in motion were gradual, the introduction of half-tone printing transformed architectural photography, paving the way for the camera to become the supreme mediator of architectural endeavour” (ELWALL, 2004, p. 88, tradução nossa).

⁸ “The modern architectural drawing is interesting, the photograph is magnificent, the building is an unfortunate but necessary stage between the two” (GOODHART-RENDEL, H. S. *apud* ELWALL, 2004, p. 9, tradução nossa).

Fotografias foram muito utilizadas nas exposições de arquitetura, cada vez mais numerosas a partir dos anos de 1920 e 1930, na Europa e nos EUA. Para a pesquisadora Zuleica Schincariol, seja no exterior ou no Brasil, as exposições de arquitetura “se fazem constantes, incitam a discussão, defendem e divulgam os conceitos do desenho moderno” (SCHINCARIOL, 2000, p. 28). Fanelli lembra que as exposições de arquitetura foram importantes para promoverem a obra dos arquitetos, já desde o século XIX. Segundo o autor, já na primeira *Esposizione Italiana di Architettura*, em Turim (Itália), 1890, vários projetos foram ilustrados com fotografia (FANELLI, 2009, p. 406). Em 1932 e também com a utilização de muitas fotografias, a primeira exposição de arquitetura realizada no MoMA foi *The International Style, Architecture since 1922* com curadoria de Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson e tinha como objetivo afirmar a existência de uma linguagem arquitetônica contemporânea que transcendia as fronteiras nacionais (FANELLI, 2009, p. 351). Na *V Triennale* de Milão (Itália), exposição internacional de artes decorativas e industriais e de arquitetura moderna, em 1933, cada um dos dezoito países na parte internacional era representado por um panorama da arquitetura daquele país em um painel com ampliações fotográficas montadas em mosaico (FANELLI, 2009, p. 408).

No período das décadas de 1940 e 1950 houve o amadurecimento da arquitetura moderna e o estreitamento de relações entre essas duas artes – arquitetura e fotografia. O modo de representação das superfícies de vidro, aço e concreto e composições abstratas da arquitetura moderna ganhou força, principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos, onde a arquitetura modernista ainda não era bem vista. Para reverter essa situação, a fotografia foi a arma mais importante (ELWALL, 2004, p. 122). A arquitetura moderna precisou das fotografias para ensinar as pessoas a entender e apreciar o novo espaço arquitetônico (GAUTHEROT, 2001, p. 21). A maior parte das grandes realizações do movimento moderno foi difundida e ainda hoje é conhecida através de séries únicas de imagens, realizadas em “um momento bem preciso – normalmente entre o fim das obras no canteiro e antes da ocupação, decoração e utilização pelos usuários do local, gerando assim imagens apenas da arquitetura” (FANELLI, 2009, p. 406).

*

O relacionamento entre arquiteto e fotógrafo se modificou ao longo do tempo. Se em um primeiro momento da história da fotografia esse relacionamento era direto e pessoal, baseado principalmente no interesse do arquiteto em documentar e registrar a própria obra, indicando ao fotógrafo os critérios e modos de capturar a imagem (FANELLI, 2009, p. 402), em seguida vemos o surgimento de um terceiro elemento, o editor de periódicos e livros, ou ainda o crítico e o historiador. Já nas décadas mais recentes, após os anos de 1950, o fotógrafo ganhou mais protagonismo ao também promover a arquitetura, com mais autonomia ao decidir os critérios para fazer a foto, porém essa autonomia geralmente é limitada, existente a partir de um consenso entre ele, o arquiteto e o editor.

Podemos observar a importância da fotografia como meio de difusão moderno e uma novidade tecnológica nas exposições de arquitetura realizadas, no MoMA, por exemplo, ou ainda, como veremos adiante neste artigo, no caso do MASP, com eventos relacionados à arquitetura nos primeiros anos de existência do museu e também com a utilização de muitas fotografias na exposição estudada *Le Corbusier – Novo Mundo do Espaço*.

MASP E ARQUITETURA

A criação do MoMA e a formação de seu acervo de arquitetura na década de 1930, e ainda as exposições acontecidas a partir da década de 1940 sob influência da Bauhaus, repercutiram na criação dos museus modernos brasileiros, como o MASP, no final dos anos 1940.

Instituição dinâmica, trouxe uma nova ideia de museu para os brasileiros, contribuindo para a difusão da arquitetura moderna através de mostras temáticas e individuais, cursos e palestras (LOURENÇO, 1999, p. 15; SCHINCARIOL, 2000, p. 159; MOTTA, 2003, p. 21).

A exposição *Le Corbusier - Novo Mundo do Espaço* (1950) foi uma das mostras de arquitetura com maior destaque entre as que foram realizadas nos dez primeiros

anos de existência do MASP. Além desta, no mesmo período, o museu realizou ou organizou diversas outras relacionadas à arquitetura, tais como: *1ª Exposição Internacional de Arquitetura Contemporânea* (1948); *Arquitetura Hospitalar* (1948) e, *Arquitetura Escolar* (1951). Nossas investigações no arquivo histórico do Museu indicam que outras estavam programadas para serem realizadas mas não se concretizaram por motivos que não pudemos levantar: *Lucio Costa* (1947); *1ª Exposição de Arquitetura Brasileira* (1948); *Planos de Londres* (1948); *Arquitetura Naval* (1951) e, *Richard Neutra* (1950). Essa última teve uma fase preparatória extensivamente documentada com catálogo publicado, *Richard Neutra – Residências/Residences* (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 1950). A obra do arquiteto seria exposta por meio de grandes fotografias, provavelmente de autoria de Julius Shulmann, que constam no catálogo, além de plantas completas das obras e explicações do próprio Neutra (MOTTA, 2003, p. 119-121; Arquivo Histórico do MASP).

O MASP obteve maior destaque entre os novos museus brasileiros modernos na difusão da arquitetura para além de uma minoria de iniciados, mesmo que ela não tenha sido objeto de acervo pois, além das exposições mencionadas, encontramos outros eventos relacionados à arquitetura nos dez primeiros anos de história do Museu: palestras, cursos e conferências (MOTTA, 2003, p. 124; NASCIMENTO, 2003, p. 177).

Fotógrafos e fotógrafas que colaboraram com o MASP e a revista *Habitat* nos anos 1950: Alice Brill, German Lorca, Geraldo de Barros, Thomaz Farkas e Peter Scheier. É provável que as fotos que registram a exposição de Le Corbusier e que estão reproduzidas no artigo sejam de alguns deles (Figura 1).



Figura 1: Le Corbusier – Novo Mundo do Espaço, no MASP, 1950.
Fonte: HABITAT n.º.1, 1950, p. 39.

O NOVO ESPAÇO EXPOSITIVO E A MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO NO MASP

A arquiteta Lina Bo Bardi projetou, com a colaboração do arquiteto Giancarlo Palanti, mudanças no espaço expositivo do Museu, que passara a ocupar novos andares no edifício localizado no centro de São Paulo, em 1950.

O edifício, cujo projeto é de autoria de Jacques Pilon, recebeu as mudanças necessárias para que ali fosse abrigado o museu naqueles primeiros anos, prevendo continuidade visual e flexibilidade, utilizando painéis removíveis. As paredes do espaço expositivo eram brancas e cinzas, o piso em madeira clara, modulado em quadrados de 100 x 100 cm. A iluminação era artificial, com lâmpadas fluorescentes

embutidas no teto em forro modular de 125 x 125 cm, proporcionando difusão uniforme da luz (MOTTA, 2003, p. 85), não destacando nenhuma obra em especial. O espaço destinado a exposições no MASP incluía, ainda, plantas naturais em vasos (MOTTA, 2003, p. 133).

A exposição de Le Corbusier foi instalada no local destinado às mostras temporárias, separada da nova Pinacoteca do Museu, no mesmo andar, pela *Vitrine das Formas*. Alguns banquinhos estavam disponíveis para que os visitantes – leigos, arquitetos ou estudantes – pudessem admirar mais confortavelmente a mostra, mas principalmente para que, caso se interessassem, pudessem fazer anotações e croquis inspirados nas obras apresentadas.

A arquitetura de Le Corbusier foi representada por desenhos, fotografias de edifícios prontos e fotografias de maquetes, todas em ampliações fotográficas de grande formato, sem moldura. Não havia nenhuma maquete exposta. Por meio da reconstituição, chegamos à lista dos 30 edifícios e projetos identificados na exposição do MASP, dentre casas, apartamentos, planejamento urbano, exposições, edifícios públicos e grandes prédios (FIGUEIREDO, 2012, p. 109):

A center for entertainment accommodating 100,000 people; A contemporary city for three million people; Apartment house; Badovici house; Beistegui penthouse; City plan for Algiers; City plan for the left bank of Antwerp; Clarté apartment house; Cook villa; Exhibition of primitive art; Green Factory; Ideal Home Exposition; La Roche house; League of Nation Palace; Marseille apartment house; Ministry of Education and Public Health; Pavilion of Modern Times; Plan for Nemours; Plans for reconstruction of Saint Dié; Plan for University City; Radiant City Model; Salvation Army. City of Refuge; Savoye villa; Skyscraper for the business center of Algier; Square spiral museum; Stein villa; Swiss Building; Town plan for Hellocourt; Voisin Plan; Week-end house.

Também foram expostas 16 telas (pinturas à óleo) de autoria de Le Corbusier e, ao contrário das fotografias que ficaram afixadas nos suportes de madeira, no MASP as pinturas emolduradas foram dispostas nas paredes. Distribuída no meio do espaço expositivo, a estrutura de madeira pintada de branco era vazada, garantindo fluidez ao espaço. Reconstituímos a exposição a fim de identificar quais obras e de que maneira foram expostas, por meio de diversos documentos encontrados nas pastas

históricas do Centro de Pesquisa do MASP. Recorremos também a imagens publicadas em livros e periódicos (HABITAT, 1950; BARDI, 1984; BARDI, 1992; FERRAZ, 1993). Para traçarmos um paralelo com a exposição original realizada nos EUA também utilizamos algumas fotografias enviadas pela Instituição de Boston para Pietro Maria Bardi, que se encontram em sua coleção particular.

O quadro com o *Modulor* em escala real ocupou posição privilegiada na exposição, de frente para o público que, a partir da nova pinacoteca, se dirigia à área de exposições temporárias. O *Modulor* era visualizado antes mesmo dos visitantes contornarem a transparente *Vitrine das Formas* e nos permitiu determinar a disposição das ampliações fotográficas que estavam afixadas na estrutura de madeira. Concluímos que o topo de todos os painéis com as ampliações fotográficas estão alinhados a 226 cm do piso acabado do MASP (Figura 2).

As ampliações fotográficas de maiores dimensões estão localizadas na parte superior dos painéis, e têm cerca de um metro de altura. Logo abaixo, encontramos as ampliações e quadros de dimensões menores. O topo das ampliações da parte inferior do painel estariam a 113 cm do piso, equivalente ao eixo que divide ao meio o *Modulor* (FIGUEIREDO, 2012, p. 76) e muitas vezes estavam acompanhadas de quadros contendo textos explicativos retirados do *Oeuvre complète*⁹. A maior parte desses conjuntos tinha aproximadamente 1,20m de largura (Figura 2).

⁹ Le Corbusier assim nos informa, descrevendo um projeto de exposição itinerante pelos EUA: "Preparation d'une exposition volante patronée par six grands musées des U.S.A. Exposition d'architecture, urbanisme et peinture. *Documentation composée de feuilles imprimées extraits de 'l'Oeuvre Complète de L.C.'* (aux éditions Erlenbach, Zürich) format 'à italienne' 29 X 23 [...]" (LE CORBUSIER, 1950, p. 158-160, grifo nosso).

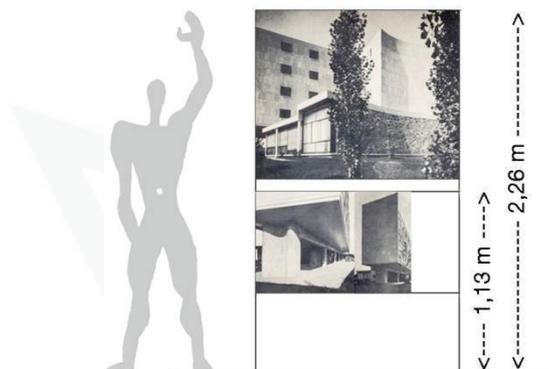


Figura 2: Modulor e esquema do painel na exposição no MASP. Arranjo esquemático feito pelo autor a partir de desenho do Modulor, fonte: BARDI, 1984, p. 115 e fotografias do Swiss Building na exposição. Fonte: Arquivo Histórico do MASP - Pasta 63.

A EXPOSIÇÃO EM CONTEXTO

Ao compararmos a exposição realizada em Boston com a de São Paulo percebemos que a montagem no MASP ganhou novos ares, apesar de apresentar o mesmo conteúdo. A princípio, as diferenças podem ser percebidas já na tipologia dos dois edifícios. Enquanto o ICA está instalado em um local que guarda características de um espaço doméstico, o MASP encontra-se em um edifício comercial moderno, sem adornos e recém-reformado para abrigar as suas exposições e o resultado, em conjunto com a proposta expográfica apresentada pela arquiteta Lina Bo Bardi, é um diálogo mais pertinente com a obra de Le Corbusier. Aqui ela se mostrou mais arrojada na aproximação com a *Vitrine das Formas* e na transparência do espaço expositivo – integração que não ocorreu em Boston.

Lina Bo Bardi, considerada por muitos como inovadora da museografia brasileira, desenvolveu um sistema de fixação de obras por meio de tubos, afastando deste modo, as obras da parede, semelhante a projetos de Mies van der Rohe e Franco Albini (RESENDE, 2002, p. 145). A expografia de Lina Bo Bardi para esta montagem, embora não utilize esses mesmos tubos, também oferece ao visitante um espaço fluido e não segmentado, em que as imagens sempre são observadas no contexto de outras e nunca são vistas isoladamente. A modulação dos painéis se desdobra no espaço expositivo com grande integração, seja nos módulos formados pelo desenho

do piso de madeira no novo andar do MASP inaugurado com esta exposição, seja no teto igualmente modulado em quadrados, ou ainda, podemos dizer, com o grafismo do conteúdo das ampliações fotográficas. As estruturas de madeira vazadas compondo os painéis são resultados da opção pela continuidade espacial e pela não imposição de trajeto definido ao visitante (Figura 3).



Figura 3: Lina Bo Bardi observando a exposição no MASP.
Fonte: Arquivo Histórico do MASP - Pasta 63.

Podemos refletir sobre a possível ligação dessa exposição e a *Vitrine das Formas*, que estava entre o espaço expositivo temporário e o espaço da nova pinacoteca (Figura 4). A *Vitrine*, transparente, não separava, mas propunha uma integração entre elementos do cotidiano, objetos arqueológicos e também as ampliações fotográficas dos edifícios recém-construídos de autoria de Le Corbusier ali expostos ou ainda a arte erudita, numa temporalidade alargada, remetendo à proposta do Museu de Arte

de São Paulo de ser um centro cultural também unificador do passado e do presente (POLITANO, 2010, p. 58).



Figura 4: Montagem no MASP com Vitrine das Formas.
Fonte: Arquivo Histórico do MASP - Pasta 72 - 1950 - Vitrine das Formas II.

Observamos que na montagem do MASP as ampliações fotográficas não aparecem agrupadas por temas. Já na montagem do ICA, o conteúdo da exposição e os textos explicativos estavam divididos em sete painéis, classificados como: casas; apartamentos; planejamento urbano; edifícios públicos; escala uniforme; pintura e arquitetura e, murais e esculturas¹⁰. Tanto no MASP como na montagem de Boston, não há uma sequência cronológica (Figura 5).

¹⁰ No painel 1, teríamos as casas [houses], com 13 ampliações fotográficas mais 3 quadros de texto; no painel 2, seriam os apartamentos [apartments], com 10 ampliações e 3 quadros de texto; no terceiro grupo, estavam os projetos de planejamento urbano [city planning], com 10 ampliações e com 3 quadros de texto; já no painel 4, edifícios públicos [public buildings], 10 ampliações fotográficas e 3 quadros de texto; painel 5, escala uniforme [uniform scale], 4 ampliações e 3 quadros de texto; sexto grupo, pintura e arquitetura [painting & architecture], com 18 ampliações e 3 quadros de texto e; no painel 7, murais e esculturas [“murals and sculpture”], com 5 ampliações fotográficas e 3 quadros de texto. Além das ampliações fotográficas descritas haveria ainda: três com a escala do Modulor (texto e



Figura 5: Painel public buildings na montagem da exposição no ICA.

Fonte: <https://weekend.knack.be/lifestyle/design/de-museumrevolutie-van-le-corbusier/>.

Acesso em 23 out. 2023.

Legenda da ilustração na fonte: “Joe Rothberg, Exposition Le Corbusier. Boston, Institut of Contemporary Art, 1948. © Le Corbusier expose - FLC / ADAGP 2011”.

No ICA as ampliações fotográficas foram arranjadas diretamente na parede, assim como as telas, e não em suportes de madeira vazados no centro do espaço expositivo, caso da montagem brasileira (FIGUEIREDO, 2012, p. 151).

Neste ponto é importante destacarmos o projeto realizado por Le Corbusier para uma exposição de sua obra. Em texto publicado em 1950 para orientar a montagem de uma mostra itinerante fica evidente a preocupação de Le Corbusier com a fotografia e a intenção de utilizar as características específicas das ampliações fotográficas como recurso visual, ressaltando que os grãos das imagens, ou seja, a granulação visível em ampliações fotográficas de grandes dimensões, poderia ser utilizada como recurso gráfico (LE CORBUSIER, 1950, p. 158-160; GARGIANI, 2011, p. 117). O arquiteto poderia ter optado por fotos produzidas diretamente dos negativos de grande formato que possibilitariam imagens nítidas de grandes dimensões. Ao invés disso preferiu imagens granuladas, cujo efeito era evidentemente gráfico e

figuras) e ainda uma ampliação com o título da exposição e medusa-sunburst, logotipo da exposição (FIGUEIREDO, 2012, p. 146).

menos ligado à ideia de fotografia documental, uma indicação de que ele considerava a imagem fotográfica mais que uma simples ilustração.

A crítica e historiadora de arquitetura Beatriz Colomina faz uma análise, rica de observações sobre o uso que Le Corbusier fez da fotografia, ora como base para reelaborações gráficas que serviram para isolar e evidenciar elementos, ora como meio de propaganda de suas ideias e de sua arquitetura, utilizando frequentemente recursos de intervenção com retoque na imagem para reforçar o efeito que queria demonstrar. Segundo a historiadora, “nas publicações de Le Corbusier, as imagens nunca são utilizadas para ‘ilustrar’ o texto”¹¹ (COLOMINA, 1996, p. 119), da mesma forma como percebemos na exposição.

Inicialmente, quando começara sua atividade profissional, Le Corbusier fotografava pessoalmente suas obras. Com o aumento do número de projetos e com as primeiras realizações importantes passa a confiar a tarefa a fotógrafos profissionais, constantemente sob sua direção, tais como Charles Gérard, G. Thiriet, Marius Gravot, René Lévy, Albin Salaün e Lucien Hervé (MAZZA, 2002, p.13; Id. Ib., p. 57-68).

No caso das duas montagens, foi Le Corbusier quem escolheu as imagens que representariam seu trabalho, enviando 101 fotografias das quais foram utilizadas 78 (GARGIANI, 2011, p. 117). Não sabemos quem foi o responsável pela edição das imagens nem pela organização do catálogo, pensado originalmente para o público estadunidense, ambos baseados no uso intensivo da fotografia (FIGUEIREDO, 2012, p. 155).

A partir da reconstituição que fizemos da exposição pudemos observar que as fotografias geralmente enfatizam a apresentação dos edifícios visando a sua monumentalização. Esse parece ter sido o objetivo de alguns dos recortes realizados nas imagens originais, muitas delas não descritivas. Tomadas a grande distância não

¹¹ "Photography in Le Corbusier's book is rarely employed in a representational manner. Instead it is the agent of a never-resolved collision of images and text, its meaning derived from the tension between the two [...]. In: Le Corbusier's books, images are not used to 'illustrate' the written text [...]" (COLOMINA, 1996, p. 119, tradução nossa).

permitem visualizar detalhes das edificações, exibindo-as de forma isolada do ambiente urbano.

Na exposição vemos somente fotografias externas e praticamente sem a presença humana. Le Corbusier não apresentava fotos internas dos edifícios porque o mobiliário escolhido pelos moradores não estaria de acordo com o ideal modernista que ele considerava condizente com seu projeto. Daí optar quase sempre por fotos externas ou apresentar apenas fotos internas de seu próprio estúdio-apartamento¹². Também notamos pelas imagens que as fotografias dos edifícios projetados por Le Corbusier são feitas à luz do dia. Em fotos tiradas à noite ou ao entardecer, a dinâmica entre o interior e o exterior varia. Nas fotos noturnas, o interior bem iluminado se destaca em detrimento da fachada externa, enquanto, nas fotos durante o entardecer, é possível visualizar tanto o interior quanto o exterior da edificação de maneira equilibrada. Essa abordagem tornou-se comum na representação da arquitetura moderna, quase se tornando um padrão desde então. Poderíamos mencionar ainda a dramatização da cena durante um pôr do sol que ocorre pelo contraste das nuvens carregadas com a construção. Entendemos que esses não eram os efeitos buscados por Le Corbusier.

O discurso da exposição se constrói a partir da intercalação das fotografias dos edifícios prontos, das fotografias de maquetes (não há nenhuma maquete na exposição, mas as várias ampliações fotográficas de maquetes confundem-se com as dos edifícios construídos) e das fotografias de desenhos. Na exposição, assim como no catálogo, há somente uma ampliação fotográfica representando cada edifício. Nenhuma planta ou corte dos projetos é visível na exposição.

¹² Julio Posener, da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, relembra um dia que Le Corbusier chegou na redação da revista e lhe disse que os Stein não eram mais os moradores de uma casa que projetou: “Le Corbusier arrivò alla redazione della rivista L'Architecture d'Aujourd'hui e mi disse che gli Stein non abitavano più nella villa di Garches che egli aveva costruito per loro [...]. Erano olandesi, e gli olandesi, pensava Le Corbusier, dovrebbero avere naturalmente mobili molto belli. Non aveva mai lasciato fotografare la casa negli interni, perché gli Stein vi avevano messo mobili così spaventosi da corrompere totalmente gli spazi. Le Corbusier ci propone di andare con lui ed il fotografo della rivista, il signor Salaun [sic], a fotografare gli interni della casa. Andai anch'io. Era il 1934 [...] Julio Posener in un articolo per 'Rassegna'. In: J. Posener, E i mobili? Me lo chiede?, p. 15-16 in *Rassegna*, n. Speciale 'I clienti di Le Corbusier', II, n. 3, luglio 1980” (MAZZA, 2002, p. 65).

A exposição incluiu ainda reproduções de detalhes de pinturas que supostamente fariam a ponte entre a arquitetura e a produção artística de Le Corbusier. Essa relação é apresentada de forma muito didática na montagem de Boston, onde textos e elementos gráficos propõem uma aproximação direta entre as formas. Se naquela vemos uma interpretação formal da arquitetura moderna, no MASP isso não ocorreu (Figura 6).



Figura 6: Pannel didático aproximando arquitetura e produção artística de Le Corbusier, ICA.

Fonte: Acervo pessoal de Pietro Maria Bardi - Arquivo no Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, reproduzido em 28 nov. 2011.

Anotações no verso da fotografia na fonte: "LE CORBUSIER NO MUSEU DE ARTE. ASPECTO DA GRANDE EXPOSIÇÃO RETROSPECTIVA DA OBRA COMPLETA DE CHARLES LE CORBUSIER, REALIZADA NA CIDADE DE BOSTON, QUE SE ACHA EM VIAGEM PARA O BRASIL, ONDE DEVERÁ EXPOR SEUS TRABALHOS NO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO.

DSP - 2/4/950"

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos condensar em tópicos os principais resultados da análise comparativa que fizemos das duas montagens da exposição apresentada parcialmente aqui neste artigo e que resultou na dissertação de mestrado *Novo Mundo do Espaço: Le*

Corbusier e o papel da fotografia na mediação entre o público e a arquitetura (FIGUEIREDO, 2012).

Uma de nossas principais conclusões aponta para o fato de que a montagem da exposição *Le Corbusier – Novo Mundo do Espaço* no MASP foi apresentada de forma mais arrojada que a montagem original do ICA. O espaço das mostras temporárias, no andar reformado do MASP reinaugurado naquele momento com a exposição, não lembrava em nada o ambiente doméstico do museu de Boston. Havia uma continuidade visual acentuada de maneira proposital pelo projeto do novo andar do museu paulistano. Não havia um percurso pré-definido aos visitantes, que se viam num ambiente fluido ao percorrer a mostra.

Enquanto o ICA aproximou claramente a arquitetura de Le Corbusier dos aspectos formais de sua pintura e escultura, no MASP a expografia privilegiou a integração da obra do arquiteto com os mais diversos tipos de objetos, sejam as obras de arte apresentadas na Pinacoteca do Museu, sejam os diferentes objetos presentes na *Vitrine das Formas*. Anteparo transparente que separava o espaço das mostras temporárias da Pinacoteca do Museu, a *Vitrine* materializou uma relação atemporal entre objetos de diferentes épocas e culturas, colocando lado a lado objetos do cotidiano e de arte erudita, bem como elementos da natureza. O projeto expográfico de Lina Bo Bardi para esta exposição, especificamente, mostra-se mais sintonizado que o do ICA em relação à proposta da obra moderna de Le Corbusier, e também mais próximo da proposta de exposição itinerante elaborada pelo próprio arquiteto.

Le Corbusier foi um grande conhecedor da fotografia e soube utilizá-la para valorizar a sua obra arquitetônica. O arquiteto selecionou quais edifícios e projetos fariam parte da exposição que representaria sua obra. Deliberadamente estipulou que fossem feitas grandes ampliações que deixariam os grãos constituintes das imagens bem visíveis, efeito gráfico desejado por ele. Os desenhos, as maquetes e algumas esculturas foram fotografados e ampliados do mesmo modo que casas e prédios e apresentados lado a lado na exposição e no catálogo, ganhando, assim, o mesmo valor das fotografias dos edifícios construídos. Igualando a escala, a fotografia unificou os diferentes modos de representação da arquitetura. Le Corbusier dirigia o

trabalho dos fotógrafos selecionados por ele para retratarem sua obra e mantinha uma relação próxima com editores de revistas, indicando o que queria que fosse publicado.

A fotografia não é neutra. Na exposição *Le Corbusier – Novo Mundo do Espaço* as fotos apresentaram uma leitura particular que visava destacar, ressaltar ou esconder determinados aspectos de acordo com seus objetivos na apresentação de cada caso. As fotografias dos edifícios e projetos reforçam ou tentam estabelecer uma ideia, tal como a monumentalização dos edifícios. Além disso, é possível detectar características comuns a muitas dessas imagens, como o recorte, o enquadramento, a iluminação, a falta de detalhes e a ausência de escala humana. Casas e edifícios foram fotografados prontos, no entanto aparecem antes de serem utilizados, sem mobiliário, em tomadas a partir do exterior.

Em nenhum momento a fotografia é problematizada enquanto suporte da informação. Apesar do seu amplo uso nesta exposição, do conhecimento de Le Corbusier sobre o meio e apesar do MASP já ter na época curso, laboratório e sediar mostras fotográficas, a exposição do arquiteto franco-suíço não foi apresentada pela chave da fotografia mas pela chave da arquitetura. Isso ocorreu tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. Parece que a fotografia simplesmente apresentava as obras arquitetônicas por si só, como se a própria arquitetura estivesse presente no espaço de exposição. Não há autores identificados para nenhuma imagem, como se o fotógrafo não fizesse mais do que disparar sua câmera; enfim, como se a fotografia fosse uma mídia invisível. A capacidade de criação do fotógrafo e seu juízo de valor não foram levados em conta, como se o registro fotográfico fosse neutro e não dependesse de uma avaliação subjetiva para o entendimento das intenções que guarda e dos efeitos que provoca.

Le Corbusier teve papel importante para a arquitetura moderna brasileira. A escolha da obra de Le Corbusier para a exposição de reinauguração solene do MASP, em 1950, parece não ter sido simplesmente uma questão de oportunidade se levarmos em conta os indícios da importância do arquiteto para os profissionais da arquitetura no Brasil. Era o momento em que o Brasil consolidava seu papel de protagonista na

arquitetura mundial e tinha em Oscar Niemeyer o principal nome, cuja obra teve clara influência de Le Corbusier nos primeiros anos profissionais. Além de Niemeyer, outros brasileiros também foram influenciados pelo arquiteto franco-suíço, a partir dos exemplos que chegavam a eles por meio de revistas, das duas vindas dele anteriormente ao Brasil e de sua participação no projeto da sede do Ministério da Saúde e Educação no Rio de Janeiro.

A exposição colaborou na difusão da obra de Le Corbusier no Brasil. Mesmo não tendo vindo pessoalmente à cidade de São Paulo, sua obra teve oportunidade de ser vista por muitas pessoas durante a exposição e não somente por profissionais da área. Não sabemos o número exato de visitantes, pois os dados disponíveis são imprecisos, mas sabemos que naquele momento a cidade de São Paulo crescia rapidamente e o seu centro era um movimentado polo que sediava o Instituto de Arquitetos do Brasil, concentrava escritórios de arquitetura e os moradores circulavam por entre cafés e cinemas. O MASP e o Museu de Arte Moderna de São Paulo haviam sido fundados há pouco tempo e funcionavam no mesmo prédio, acabara de surgir as duas primeiras faculdades de arquitetura e, além disso, a Bienal do MAM/SP se encontrava em processo de preparação. Não temos como comprovar, mas tanto a exposição quanto o catálogo publicado na ocasião podem ter influenciado o júri que concedeu o prêmio principal a Le Corbusier no ano seguinte na *Exposição Internacional de Arquitetura* realizada no âmbito da I Bienal. Além disso, a exposição de São Paulo reapresentou o arquiteto ao público local depois de um hiato desde sua última vinda, em 1936.

Por fim, podemos afirmar que a fotografia foi um elemento fundamental para que Le Corbusier divulgasse e promovesse suas ideias a respeito da arquitetura moderna. Seja nos livros, revistas ou exposições, a fotografia, da qual Le Corbusier era grande conhecedor, não era utilizada somente como ilustração pelo arquiteto, apresentando leitura particular que destacava ou escondia determinados aspectos de sua obra, e teve grande importância, ao lado de seus textos, para sua afirmação profissional.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- BANHAM, Reyner. *A Concrete Atlantis. U.S. Industrial Building and European Modern Architecture 1900-1925*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1986.
- BARDI, Pietro Maria. *Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984.
- BARDI, Pietro Maria. *Em torno da fotografia no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris Brasil, 1987.
- BARDI, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo: Empresa das Artes, 1992.
- CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. *Arquitetura em revista: arquitetura moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960)*. 2005. 336 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CERÁVOLO, Ana Lúcia. *As Cartas de Atenas: análise sobre a contribuição do movimento moderno para as diretrizes internacionais e nacionais de preservação do patrimônio cultural*. In: 8º Seminário Docomomo Brasil, 2009, Rio de Janeiro, p. 9-13.
- COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Public. Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Protótipo e monumento: um ministério, o ministério*. In GUERRA, Abílio (org). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira: v. 1*, São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 79-108.
- COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ELWALL, Robert. *Building With Light: An International History of Architectural Photography*. London: Merrell Publishers, 2004.
- FANELLI, Giovanni. *Storia della fotografia di architettura*. Roma: Editori Laterza, 2009.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho (ed). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.
- FIGUEIREDO, Fernando Stankuns de Paula. *Novo Mundo do Espaço: Le Corbusier e o papel da fotografia na mediação entre o público e a arquitetura*. 2012. 212 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- GARGIANI, Roberto. *ROSSELLINI, Anna. Le Corbusier: Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965: Surface Materials and Psychophysiology of Vision*. Lausanne: EPFL Press, 2011.

- GAUTHEROT, Marcel. O Brasil de Marcel Gautherot. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.
- HABITAT. São Paulo, n. 1, out.-dez. 1950.
- LE CORBUSIER. New World of Space. Boston: ICA : Nova York: Reynal & Hitchcock, 1948.
- LE CORBUSIER. Le Modulor. Collection Ascoral. Boulogne, Seine: Editions de l'Architecture, 1950.
- LE CORBUSIER; GRESLERI, Giuliano (ed.). Les Voyages d'Allemagne, Carnets; Voyage d'Orient, Carnets. Milão: Electa Architecture, 2000.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. Museus acolhem o moderno. São Paulo: Edusp, 1999.
- MAZZA, Barbara. Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche. Florença: Firenze University Press, 2002.
- MOTTA, Renata Vieira da. O MASP em exposição: mostras periódicas na 7 de abril. 2003. 172 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. Neutra: residências. São Paulo: Todtmann, 1950.
- NASCIMENTO, Ana Paula. MAM: museu para a metrópole. 2003. 282 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- POLITANO, Stela. Exposição Didática e Vitrine das Formas: a didática do Museu de Arte de São Paulo. 2010. 276 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- RESENDE, Ricardo. MAM, o museu romântico de Lina Bo Bardi: origens e transformações de uma certa museografia. 2002. 350 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- ROBINSON, Cervin e HERSCHMAN, Joel. Architecture transformed: a history of the photography of buildings from 1839 to the present. Cambridge: Nova York: The MIT Press e Architectural League of New York, 1987.
- SCHINCARIOL, Zuleica. Através do espaço do acervo: o MASP na 7 de abril. 2000. 171 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.