



# INTE GRA ÇÃO PLÁSTICA

os murais na  
arquitetura moderna  
de Leborgne,  
Payssé e Bayardo

Valentina Marques

# **INTEGRAÇÃO PLÁSTICA**

**OS MURAIIS NA  
ARQUITETURA  
MODERNA  
DE LEBORGNE,  
PAYSSÉ  
E BAYARDO**

Dissertação de Mestrado para apresentação ao Programa de Pós Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura.

Área de concentração: Teoria, História e Crítica da Arquitetura.  
Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cláudia Piantá Costa Cabral.

Porto Alegre  
Novembro de 2016

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, José Carlos Marques e Patrícia Martins Marques, pela dedicação a mim ao longo desta jornada.

À minha família e amigos, pelo carinho e paciência.

Ao Guilherme Schroeder, pelo companheirismo e afeto.

À Cláudia Piantá Costa Cabral, minha orientadora, por me aceitar em seu grupo de estudos, oportunizar a experiência de estudar um tema instigante e me incentivar a conduzir este trabalho.

Ao PROPAR e à Rosita Borges dos Santos, pelo acolhimento e por tornar o curso de mestrado uma experiência valorosa.

Aos professores e colegas do curso, por todas as oportunidades, ensinamentos e momentos de descontração.

À UFRGS, por possibilitar a continuidade de meus estudos.

À CAPES, pelo apoio financeiro ao longo da realização deste trabalho.

À Carina Strata, por me receber e me apresentar a FARQ UDELAR e seus professores. À Laura Alemán, por me permitir realizar minha pesquisa junto ao Instituto de História da Arquitetura da FARQ UDELAR. Às funcionárias do IHA e da biblioteca da FARQ UDELAR, pela paciência e dedicação em me auxiliarem durante minha pesquisa bibliográfica.

À Mary Méndez, Hector Bério e Rafael Lorente Mourelle, por compartilharem conhecimento e material bibliográfico imprescindível para este trabalho.

Ao Marcelo Payssé Alvarez, em especial, por me levar à casa de seu pai para gravarmos imagens aéreas de drone, por me mostrar o Laboratório de Fabricação Digital da FARQ UDELAR, conceder todo o material gráfico que possuía sobre as obras de seu pai e pela gentileza em preocupar-se com minha jornada de pesquisa enquanto estive em Montevidéu.

À Rossana Berriel, pela simpatia, generosidade em me mostrar a Casa Mario Lorigo e permitir que tirasse fotos.

## **RESUMO**

Houve, durante meados do século vinte, diversos episódios de colaborações entre artistas e arquitetos no Uruguai, especialmente em Montevideu, que contribuíram significativamente para a história da arquitetura e arte moderna no país. Estes episódios, marcados por alguns personagens em comum, porém de características distintas, se relacionaram à temática da integração plástica e culminaram em obras significativas dentro do panorama da arquitetura moderna Latino-americana.

Diversos foram os arquitetos e artistas que de alguma forma ou outra colaboraram para estes episódios, porém se propõe analisar quatro obras de três arquitetos, que se aproximam, em alguns aspectos, através de determinadas características em comum: A Residência Mario Lorieto em Montevideu, do arquiteto Ernesto Leborgne e colaborações dos artistas Francisco Matto, Manuel Pailós, Horácio Torres, Julio Alpuy, Edwin Studer e Manuel Otero (1964), a Residência do arquiteto Mario Payssé Reyes em Montevideu e os murais de Edwin Studer, Julio Alpuy, Francisco Matto, Augusto Torres e Elsa Andrada (1954), o Seminário Arquidiocesano em Toledo (Zona rural de Montevideu) do arquiteto Mario Payssé Reyes e os murais de Horácio Torres (1961) e, por último, o Urnário do Cemitério Norte de Montevideu, do arquiteto Nelson Bayardo e mural de Edwin Studer (1959).

Procura-se, através deste trabalho, melhor compreender as trajetórias de Leborgne, Payssé e Bayardo, a importância das obras destes arquitetos e suas contribuições à temática da integração plástica dentro da história da arquitetura moderna. Busca-se também entender as relações entre artes e arquitetura que integram suas obras e identificar as características que as aproximam.

### **Palavras-chave**

arquitetura moderna uruguaia, integração plástica, murais.

A presente pesquisa foi desenvolvida com o apoio da CAPES, através de bolsa de complementação de estudos.



## **ABSTRACT**

There was, during the mid-twentieth century, numerous episodes of collaborations between artists and architects in Uruguay, especially in Montevideo, which contributed significantly to the history of architecture and modern art in the country. These episodes, defined by some characters in common, though of certain different features, were related to the theme of plastic integration and culminated in important works within the overview of Latin American modern architecture.

Many were the architects and artists who in some way or another contributed to these episodes, though it is intended to analyze four works by three architects, which approximate, in some aspects, through certain characteristics in common: Mario Lorigo's Residence in Montevideo, of the architect Ernesto Leborgne and collaborations of the artists Francisco Matto, Manuel Pailós, Horácio Torres, Julio Alpuy, Edwin Studer and Manuel Otero (1964), The Residence of the architect Mario Payssé Reyes in Montevideo and murals by Edwin Studer, Julio Alpuy, Francisco Matto Augusto Torres and Elsa Andrada (1954), The Archdiocesan Seminary in Toledo (Rural area of Montevideo) of the architect Mario Payssé Reyes and murals by Horácio Torres (1961) and, finally, The North Cemetery Ossuary in Montevideo, of the architect Nelson Bayardo and mural by Edwin Studer (1959).

It is sought, throughout this work, to better comprehend the trajectories of Leborgne, Payssé and Bayardo, the importance of the works of these architects and their contribution towards the theme of plastic integration within the history of modern architecture. It is also pursued to understand the relations between arts and architecture which integrate their works and the characteristics which approximate them.

### **Keywords**

uruguayan modern architecture, plastic integration, murals.

The present research was developed with the support of CAPES, through studies complementary scholarship.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	13
------------------	----

### I

INTEGRAÇÃO PLÁSTICA NO URUGUAI.....	31
Joaquín Torres García .....	32
O Universalismo Construtivo .....	37
Torres García e a arquitetura.....	39
Os murais na arquitetura moderna uruguaia .....	42
CONEXÕES ARQUITETOS E ARTISTAS MONTEVIDÉU_UY .....	51

### II

QUATRO OBRAS, TRÊS ARQUITETOS.....	52
ERNESTO LEBORGNE.....	54
Biografia .....	55
Residência Mario Lorigo .....	66
MARIO PAYSSÉ REYES.....	79
Biografia .....	80
Residência Payssé Reyes .....	99
Seminário Arquidiocesano em Toledo .....	126
NELSON BAYARDO .....	149
Biografia .....	150
Urnário do Cemitério Norte .....	158

### III

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	172
Fontes das ilustrações .....	178
Referências .....	190





## INTRODUÇÃO

1

“Nossa posição é outra, Ao museu o que o é próprio: a custódia do passado. Mas há de se fazer viver a arte de hoje, aproximá-la do público, impô-la como experiência de todos os dias.

Há 60 ou 70 anos começou, principalmente na pintura, uma árdua correria à procura de novos caminhos. Nasceram os “ismos” em quantidade. Agora não se trata mais de encontrar “ismos” salvadores, mas de mudar o critério básico a respeito do uso e finalidade da arte.

Empenhar-se em polemizar sobre arte figurativa ou abstrata é quase como fazer rodeios. Há de se atacar o problema em sua própria essência. Abstrata ou figurativa, a pintura e a escultura não suportam mais o papel de peça de exposição. O edifício e a cidade oferecem um amplo e magnífico campo aos artistas. Há de se tomar de assalto, abandonar velhos conceitos, clarear a alma para uma nova tarefa, que será a dos novos tempos.”

(ARTUCIO, 1952, s/ página, tradução nossa)<sup>1</sup>.

13

Este trecho de texto, de autoria do arquiteto uruguaio Leopoldo Carlos Artucio<sup>2</sup>, foi publicado em uma edição do semanário uruguaio MARCHA<sup>3</sup> de dezembro de 1952 sob o título “Arte de exposições”, e reflete um pensamento característico de diversos arquitetos e artistas, uruguaio e internacionais de

<sup>1</sup> *Nuestra posición es otra. Al museo lo que le es propio: la custodia del pasado. Pero hay que hacer vivir el arte de hoy, acercarlo al público, imponérselo como experiencia de todos los días.*

*Hace 60 o 70 años comenzó, en la pintura sobre todo, una afanosa correría en procura de nuevos caminos. Nacieron los “ismos” en cantidad. Ahora no se trata más de hallar “ismos” salvadores, sino de MUDAR EL CRITERIO BASICO CON RESPECTO AL USO Y AL FIN DEL ARTE.*

*Aplicarse a polemizar sobre arte figurativo o abstracto es casi andar por las ramas. Hay que atacar el problema en su esencia misma. Abstracta o figurativa, la pintura y la escultura no soportan más la pieza de exposición. El edificio y la ciudad ofrecen un amplio y magnífico campo a los artistas. Hay que tomarlo al asalto; arrojar por la borda viejos conceptos; aclarar el alma para la nueva tarea, que será la de los tiempos nuevos.*

<sup>2</sup> Leopoldo Carlos Artucio, nascido em 1903 em Montevideu e falecido em 1976, foi arquiteto, professor e decano da FARQ UDELAR, bem como um influente historiador da arquitetura uruguaia; escreveu artigos para a publicação MARCHA e o livro “Montevideo y la arquitectura moderna”, importante historiografia da arquitetura moderna uruguaia. Artucio escreveu o texto acima e tantos outros seguindo esta temática para o semanário uruguaio MARCHA entre os anos de 1951 a 1953.

<sup>3</sup> MARCHA era uma publicação semanal importante uruguaia, destinada a reflexões sobre o pensamento político e cultural nacional e internacional. Foi fundada em 1939 por Carlos Quijano e Juan Carlos Onetti. Seu encerramento em 1974 coincidiu com o estabelecimento de uma ditadura civil-militar no país, comandada por Juan María Bordaberry.

meados do século XX, de valorizar e divulgar a integração e síntese das artes plásticas à arquitetura moderna e de redefinir as relações entre estes campos de criação<sup>4</sup>.

A integração e síntese das artes como formas de diálogo entre as artes e a arquitetura se tornaram uma pauta importante nos debates nacionais e internacionais relacionados a estas áreas no período pós-guerra, embora este problema não se restrinja à esta época, pois é sabido que “A noção pode estar relacionada ao século XIX ideal da obra de arte total. [...] Retrospectivamente, o termo foi utilizado para descrever obras que ativam certa continuidade material e iconográfica, proporcionando uma experiência de unidade cenográfica como, por exemplo, a arte e arquitetura Barrocas.”<sup>5</sup> (CABRAL, 2014, p. 3, tradução nossa).

Durante as décadas de 1930 a 1970, a renovação deste diálogo como forma de buscar outros caminhos referentes a qualidades espaciais, sensoriais e metafóricas nas relações entre espaço construído, arte, natureza e paisagem, dentre outras razões, repercutiu em distintas perspectivas a respeito da forma como a temática da integração e síntese das artes deveria suceder. Se houve a intenção de alcançar um consenso sobre uma maneira única de interpretar a integração e síntese das artes entre os promotores das discussões sobre o tema, esta intenção não se concretizou.

14

“Se por um lado, o conceito retém o papel de inspiração coletiva, por outro, a sua definição parece repousar em subentendidos, e admitir, no fundo, construções críticas distintas do problema. Se a aspiração é legítima, não parece haver consenso sobre as possíveis condições de realização da mesma no desenvolvimento da tradição moderna: em tanto que agenda política, a defesa da síntese das artes sugere algo de automático que o modo de proceder das artes em geral, e da arquitetura em particular, está longe de autorizar.”<sup>6</sup>

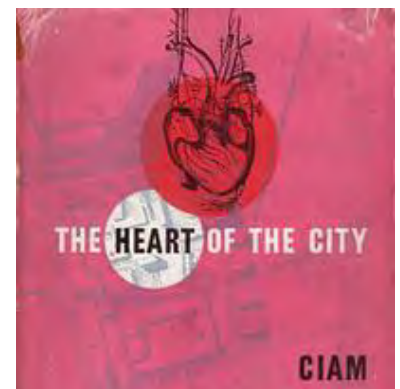
<sup>4</sup> *The issue of the synthesis of the arts was a major debate in the postwar period. Generally speaking, architectural culture nurtured ambitions of redefining the relationship between art and architecture, and assigned a variety of aesthetic, social and political purposes to that collective enterprise.* (CABRAL, 2014, p. 3).

<sup>5</sup> *However, in a broader sense, the cultural project of a synthesis of the arts was not a modern invention. The notion can be related to the nineteenth century ideal of the total work of art. [...] Retrospectively, the term has been used to describe designs that activate this kind of material and iconographical continuity, providing a spatial experience of scenographic unity, such as, for example, Baroque art and architecture.* (Idem).

<sup>6</sup> CABRAL, Cláudia Piantá Costa. Cidade moderna e arte figurativa: persistência da representação naturalista da figura humana no espaço moderno. In: 8 Seminário Docomomo Brasil. Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes, 2009, p. 3. Este texto também foi publicado na revista digital Arquitextos do portal Vitruvius, sob o nome Arquitetura moderna e escultura figurativa: a representação naturalista no espaço moderno. 117.00 ano 10, fev. 2010.



2



3

Figura 2 Parte de uma página do catálogo do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, realizado em Brasília em 1959. Sob o tema “A cidade nova. Síntese das Artes.”, o congresso teve a participação de arquitetos, historiadores e críticos como Lúcio Costa, André Bloc, Meyer Schapiro e Gillo Dorfles, bem como de diretores e editores de revistas internacionais de arte, arquitetura e urbanismo. A integração e síntese das artes foi um dos temas principais dos debates.

Figura 3 Capa do livro de compilação dos textos apresentados no 8º Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, realizado em Hoddesdon em 1951. O tema central do congresso foi o “Coração da cidade: em direção à humanização da vida urbana” e teve a participação de José Luis Sert, Sigfried Gideon, Ernesto Rogers, Le Corbusier, o grupo MARS, dentre outros. A temática da síntese das artes a ser incorporada nos núcleos urbanos permeou os debates.

(CABRAL, 2009, p. 2)

“A subjetividade presente na definição (de síntese das artes) e a sobreposição conflitante com o conceito oriundo da Bauhaus produziram as interpretações equivocadas. A *síntese* propunha uma modalidade distinta de relação entre arte e arquitetura, onde obras apresentando formas ou conceitos de orientações distintas poderiam coexistir de modo pacífico, desde que fossem consideradas modernas”<sup>7</sup>

(LUCCAS, 2009, p. 1)

No Uruguai, especificamente em Montevideu, no período das décadas de 1940 a 1960, concomitante com a renovação do diálogo entre artes e arquitetura internacionais, a figura do artista Joaquín Torres García e sua filosofia artística influenciou gerações de artistas e arquitetos do país a incorporarem a arte construtivista<sup>8</sup> na arquitetura moderna<sup>9</sup>.

“O tremendo esforço para disseminar suas idéias, as que resumiam no mais importante das vanguardas e de seu projeto particular, conquistou um núcleo não muito numeroso de pessoas pessoas, que sentiu-se motivado por seus pontos de vista, no que diz respeito a novas abordagens na arte e seus esforços para promover um movimento de arte moderna nessas latitudes. Entre este núcleo , Torres particularmente interessou a um grupo de arquitetos , que aceitaram com entusiasmo as ideias do mestre e promoveram a presença da arte construtivista em diferentes projetos, a maioria privados, mas também públicos [...]”<sup>10</sup>

(LISTUR, 2007, p. 20, tradução nossa)

15

---

<sup>7</sup> LUCCAS, Luís Henrique Haas. Da integração das artes ao desenho integral - Interfaces da arquitetura no Brasil Moderno. In: 8 Seminário Docomomo Brasil, 2009, Rio de Janeiro. Cidade moderna e contemporânea: Síntese e paradoxo das artes. Rio de Janeiro : UFRJ, UFF, Fiocruz, IPHAN, 2009. v. 1. p. 01-18.

<sup>8</sup> “O seu Construtivismo, idealismo e sua obra diferem das propostas do movimento russo.” (KERN, 2013, p. 87).

<sup>9</sup> LISTUR, Silvia. Murales TTG. Texto introdutório do catálogo da Exposição Murales TTG (Taller Torres García) do Museu Gurvich. Montevideu: Museo + Fundación Gurvich, 2007, p.20.

<sup>10</sup> *El tremendo esfuerzo de difusión de sus ideas, en las que resumía lo más importante de las vanguardias y de su proyecto en particular, logró que un núcleo no muy numeroso de personas, se sintiera motivado con sus puntos de vista, con los nuevos planteos en relación al arte y con sus iniciativas para impulsar un movimiento de arte moderno en estas latitudes. Entre ese núcleo, Torres interesa muy especialmente a un grupo de arquitectos, quienes aceptaron con entusiasmo las ideas del maestro y promovieron la presencia del arte constructivo en diferentes proyectos, la mayoría privados, pero también públicos [...]*

A filosofia artística de Torres García, o Universalismo Construtivo, é “fundada na doutrina”, explica KERN (2013, p. 90), num conjunto de ideias elaboradas para serem transmitidas e propagadas por discípulos, com o objetivo de se alcançar uma ordem plástica almejada pelo mestre fundador, Torres García.

A defesa de Torres García sobre a expressão artística do Universalismo Construtivo, como elucida KERN (2013, P. 90), é baseada em alguns conceitos, como a “lei de unidade”, pois “[...] a pintura, a arquitetura, a escultura e a música, estão em um mesmo plano. No quadro não há vazios, não há objetos sobre um fundo. A dualidade criada por objetos e fundo desapareceu. A obra tem unidade.” (TORRES GARCÍA, 1938, p. 16, tradução nossa). A ideia de unidade, aqui, ecoa a temática da obra de arte total, mencionada por Cabral.

Em “A tradição do homem abstrato”, um manifesto de autoria de Torres García de 1938, o artista define a arte construtivista como “[...] harmonia e [...] a situa em um plano geométrico, rechaçando toda a manifestação que não emane de seus próprios acordes [...] a arte toma fundamento no ritmo, que é a proporção embasada no número [...] sua finalidade [...] é realizar a lei da unidade.” (TORRES GARCÍA, 1938, ps. 6-7, tradução nossa). A proporção neste caso é baseada na Proporção Áurea, e a geometria é explorada através do reticulado ortogonal de origem neoplasticista e os símbolos por vezes inseridos neste reticulado. De acordo com o artista, a arte (pintura) se divide entre “geométrica” e “imitativa”. A primeira é a arte “verdadeira” e “universal”, enquanto que a segunda é uma tentativa de reprodução daquilo que compreende materialmente a realidade.

Determinados arquitetos e artistas vinculados à figura do artista plástico Joaquín Torres García, ao seu ateliê e à sua filosofia artística, colaboraram<sup>11</sup> em obras arquitetônicas nas quais se apresentam murais e outros elementos artísticos de linguagem construtivista<sup>12</sup>.

“Nesta primeira experiência de integração, na obra dos arquitetos Surraco e Morialdo\*, foram realizados vinte e sete grandes pinturas murais com o aporte individual de integrantes do Ateliê Torres García. Foi aberto um caminho, com uma resposta real a uma sólida investigação teórica.

<sup>11</sup> BENECH, Henrique. Relación entre la arquitectura y las artes plásticas en su actividad profesional. Monografías Elarqa n° 3 Año 2 - Mario Payssé Reyes. Montevidéo: Dos Puntos, 1992, p. 12.

<sup>12</sup> KERN (2013, P. 87) relata que é em Paris, entre os anos de 1926 e 1932, que Torres García materializa a linguagem artística do Construtivismo, sob a forma de pinturas e objetos os quais apresentam retículas ortogonais e “símbolos de origem arcaica e teor místico”, inspirados na cultura pré-colombiana. Após seu retorno à Montevidéo na década de 1930, Torres García adota o nome Universalismo Construtivo como referência à sua filosofia artística.



4



5

16

Figura 4 Artista plástico Joaquín Torres García (1874-1949).

Figura 5 Capa do catálogo da exposição Murales TTC, realizada entre abril e julho de 2007 no Museu Gurvich, em Montevidéo.





Ernesto Leborgne  
[1906-1986]



Residência Mario Loriato  
[1964]



Mario Payssé Reyes  
[1913-1988]



Residência Payssé Reyes  
[1954]



Seminário Arquidiocesano  
em Toledo  
[1961]



Nelson Bayardo  
[1922-2002]



Urnário do Cemitério Norte  
[1959]

Este episódio influenciou notoriamente arquitetos como Antonio Bonet, Ernesto Leborgne, Rafael Lorente Escudero, Juan Menchaca, Luis San Vicente e Mario Payssé – dentre outros – que, independizados de modelos “internacionais”, concretizaram em várias de suas obras a integração que propunha o mestre, com ele ou com os seus principais discípulos, dentre eles Augusto e Horácio Torres, Julio Alpuy, Gonzalo Fonseca, Francisco Matto, José Gurvich e Manuel Pailós. Mais adiante se incorporam Elsa Andrada, Alceu e Edgardo Ribeiro, Edwin Studer e José Collel, entre várias gerações de alunos que desenvolvem diferentes técnicas: pintura “al fresco” ou sobre painéis de madeira, «mosaico veneziano», tapeçaria, «ladrilho modelado», cerâmica, pedra, concreto em relevo, etcétera.”<sup>13</sup>.

(BENECH, 1992, p. 12, tradução nossa).

O ateliê e a filosofia artística de Torres García estabeleceram-se como legados importantes para o cenário de colaborações entre arquitetos e artistas dentro da arquitetura moderna uruguaia. A produção de arquitetos como Ernesto Leborgne, Mario Payssé Reyes e Nelson Bayardo foi qualificada através da apropriação de características da cultura local na arquitetura, da valorização da tradição oleira no país nas obras de Leborgne e Payssé, na medida em que o tijolo à vista assume certo protagonismo nos projetos destes arquitetos, aliada à integração plástica entre a arquitetura e as artes plásticas construtivistas, integração esta que em grande parte se deve ao Universalismo Construtivo de Torres García.

A investigação conduzida neste presente trabalho concentra-se nas relações entre arte construtivista e arquitetura moderna em Montevideu no referido período, através da análise de quatro obras de três arquitetos, bem como a identificação de características que aproximam essas obras. Foram selecionadas a Residência Mario Loriato (1964), do arquiteto Ernesto Leborgne e colaborações dos artistas Francisco Matto, Manuel Pailós, Horácio Torres, Julio Alpuy, Edwin Studer e Manuel Otero, a Residência do arquiteto Mario Payssé Reyes (1954) e obras artísticas de Edwin Studer, Julio Alpuy,

<sup>13</sup> En esa primera experiencia de integración, en la obra de los arquitectos Surraco y Morialdo\*, se realizaron veintisiete grandes pinturas con el aporte individual de integrantes del Taller Torres García. Quedó abierto un camino, con respuesta real a un sólido planteo teórico. Esto influyó notoriamente en arquitectos como Antonio Bonet, Ernesto Leborgne, Rafael Lorente Escudero, Juan Menchaca, Luis San Vicente y Mario Payssé —entre otros— quienes, independizados de modelos «internacionales», concretaron en varias de sus obras la integración que proponía el Maestro, con él, o con sus principales discípulos, entre ellos Augusto y Horacio Torres, Julio Alpuy, Gonzalo Fonseca, Francisco Matto, José Gurvich y Manuel Pailós. Más adelante se incorporan Elsa Andrada, Alceu y Edgardo Ribeiro, Edwin Studer y José Collel, entre varias generaciones de alumnos que desarrollan diferentes técnicas: pintura al «fresco» o sobre paneles de madera, «mosaico veneciano», tapicería, «ladrillo modelado», cerámica, piedra, hormigón en relieve, etcétera.

\*Pavilhão do Hospital Saint Bois, construído em Montevideu em 1942. Os murais foram pintados neste pavilhão em 1944.



Francisco Matto, Augusto Torres e Elsa Andrada, o Seminário Arquidiocesano em Toledo (1961) (Zona rural de Montevidéu) do arquiteto Mario Payssé Reyes e colaborações do artista Horácio Torres, Gonzalo Fonseca e outros e, por último, o Urnário do Cemitério Norte de Montevidéu (1959), do arquiteto Nelson Bayardo e mural de Edwin Studer. Os artistas plásticos autores dos murais são discípulos de Torres García. Suas obras são embasadas no Universalismo Construtivo.

Ernesto Leborgne, Mario Payssé Reyes e Nelson Bayardo produziram um conjunto de obras que se tornaram edificações representativas do movimento moderno uruguaio. As obras projetadas por Leborgne, cinco casas unifamiliares, compuseram um conjunto que mais se aproximou da filosofia e estética construtivista.<sup>14</sup> A residência do arquiteto Payssé e o Seminário Arquidiocesano em Toledo, também de autoria deste arquiteto, e o Urnário do Cemitério Norte de autoria de Bayardo, são obras que assim como as de Leborgne, refletiram em um diálogo mais amplo entre arte construtivista, especialmente sob a forma de murais, e arquitetura moderna. Estas obras de Payssé e Bayardo adquiriram maior notoriedade recentemente por integrarem um conjunto aproximado de 15 obras uruguaias apresentadas na exposição *Latin America in Construction: Architecture 1955–1980*, sediada no Museu de Arte Moderna em Nova Iorque<sup>15</sup>.

Nas residências de Leborgne e Payssé, e no Seminário e Urnário de Payssé e Bayardo respectivamente, as obras artísticas, predominantemente murais, foram elaboradas especificamente para os espaços construídos. A inserção destas obras nas edificações como parte da composição dos espaços os enquadram na temática da integração plástica. Os murais são elementos-chave na temática da integração plástica presente nestes projetos. Há uma contaminação maior da filosofia artística de Torres García nestas obras, não só através dos murais, como através de princípios da arte construtivista que se assemelham às estratégias compositivas empregadas na arquitetura.

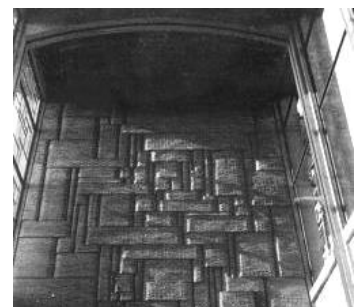
As relações entre projetos, objetos artísticos, princípios das artes em comum com a arquitetura, arquitetos e artistas, se mostram pertinentes como investigação teórica. Há ainda, como outra questão a ser abordada, a participação do artista plástico Joaquín Torres García e sua filosofia artística na



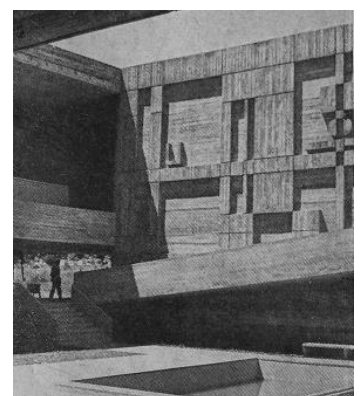
7



8



9



10

<sup>14</sup> “De estos primeros allegados a Torres García, Ernesto Leborgne foi el arquitecto que más se ha asociado a su estética y doctrina.” (NISIVOCIA, Emilio, 2014, p. 56). La Aldea Feliz. Episodios de la modernización en Uruguay. Montevidéu: FARQ, MEC, MRE, 2014, 342 págs.

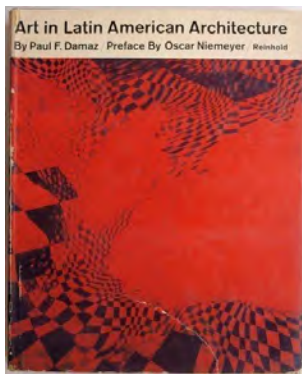
<sup>15</sup> “En el resto de las galerías se pueden ver sobre todo dibujos originales y fotografías, así como maquetas, algunas especialmente construidas para la ocasión, como la del Urnario Municipal de Nelson Bayardo en el Cementerio del Norte. [...] la perspectiva del Seminario de Toledo de Payssé y un borrador de la fachada a grafito y lápiz de color [...]” NUDELMAN, Jorge. Uruguayos en New York. Disponível em: <<http://arte.elpais.com.uy/uruguayos-en-new-york/#.V7Nge9QrLwc>>. Acesso em: 05 mar. 2016.

Figura 7 Casa Mario Loretto: Pátio de fundos e mural que se especula ser de Francisco Matto.

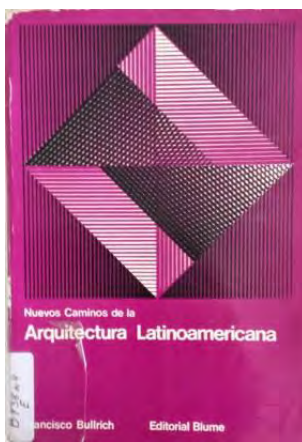
Figura 8 Casa Payssé: Átrio composto de um mural de Julio Alpuy ao fundo. Fotografia de Julius Shulman publicada na revista CEDA Nº 34.

Figura 9 Seminário Arquidiocesano: Mural de Horácio Torres ao fundo da nave da Igreja. Fotografia publicada na revista Monografias Elarqa Nº 3 Mario Payssé Reyes.

Figura 10 Urnário: Mural de Edwin Studer compondo o pátio central. Fotografia publicada na Revista da Faculdade de Arquitetura da Universidade da República Nº 4.



11



12



13

Figura 11 Capa do livro “Art in Latin American Architecture” (1963).

Figura 12 Capa do livro “Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamericana” (1969).

Figura 13 Capa do livro “Montevideo y la arquitectura moderna” (1973).

articulação do cenário de relações entre as obras dos artistas e arquitetos. Os colaboradores nestes projetos foram frequentadores, aprendizes de Torres García em seu Ateliê e seguidores de sua filosofia artística.

As publicações sobre obras arquitetônicas uruguaias compostas de obras artísticas do construtivismo são numerosas. Há produções concomitantes ao desenvolvimento da arquitetura moderna uruguaia. Entende-se como pertinente destacar aquelas publicações que contemplam as obras analisadas neste trabalho, bem como as produções que contemplam o artista Joaquín Torres García como catalisador da incorporação da arte construtivista na arquitetura moderna uruguaia.

Paul F. Damaz, autor do livro “Art in Latin American Architecture” (1963), realiza um apanhado sobre exemplares da arquitetura moderna na América Latina os quais apresentam obras artísticas incorporadas às edificações. A única obra uruguaia representante desta temática e que consta no livro é a Residência Payssé. Em sua análise sobre a obra, Damaz destaca a influência da filosofia artística de Torres García não só manifestada através das obras artísticas incorporadas aos espaços, como também na própria concepção arquitetônica.

Francisco Bullrich, um historiógrafo influente, publicou “Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamericana” (1969), um livro de projeção internacional que colocou em perspectiva a questão da busca por uma arquitetura moderna representativa da cultura de diversos países da América Latina, com destaque para o Brasil, México e Argentina. No trecho que trata da arquitetura moderna no México e seus principais representantes, Bullrich inclui o projeto do Urnário do Cemitério Norte de Bayardo e a Residência Payssé como obras semelhantes, em certos aspectos, ao conjunto de edificações da UNAM. Bullrich realiza uma breve análise comparativa entre as obras, destacando a questão da incorporação de obras artísticas de movimentos artísticos nacionais às edificações de linguagem moderna, algo em comum entre os projetos.

A Residência Payssé e o Urnário de Bayardo voltam a ser publicados no livro “Montevideo y la arquitectura moderna” (1971) de Leopoldo Carlos Artucio. Este livro contém desde os antecedentes da arquitetura moderna nacional, a partir do começo do século XX, até os exemplares considerados mais representativos da década de 1970. Neste livro, a Casa e o Urnário são incluídas em um capítulo que trata de edificações modernas uruguaias que exploram o diálogo entre espaços internos, externos e intermediários como forma de obter novas relações espaciais entre construção, natureza e paisagem.

Além destes livros, determinados periódicos de arquitetura uruguaia da época, bem como periódicos mais recentes, também contemplam as obras de Leborgne, Payssé, Bayardo e a filosofia artística de Torres García.

Na edição nº 14 da revista trimestral Centro de Estudantes de Arquitectura (1952) CEDA, há um texto, que se inicia na página 39, de Sarandy Cabrera, célebre escritor uruguaio e um dos fundadores da revista *Removedor*<sup>16</sup>, intitulado “Situação de Torres García na Arte Moderna”. Neste texto, Cabrera realiza uma breve análise sobre movimentos artísticos que influenciaram Torres García, do impressionismo francês ao cubismo, e sobre sua trajetória profissional, culminando em considerações a respeito da arte construtivista.

A edição nº 29 da CEDA (1965) trouxe textos de Mario Payssé Reyes sobre aspectos doutrinários da arquitetura moderna uruguaia do período de 1950 a 1965. Os textos incluem imagens do projeto de sua Casa em Carrasco (1954) e do Seminário Arquidiocesano em Toledo (1961). Nesta mesma edição, há uma breve menção a Casa Mario Lorigo (1964) de Leborgne, como uma obra exemplar da arquitetura moderna uruguaia.

Na edição nº 34 (1973), destinada à temática da casa como protagonista da arquitetura nacional uruguaia, são incluídas imagens da Casa Payssé Reyes, em maior destaque, incluindo uma fotografia tirada por Julius Schulman<sup>17</sup>, em que o mural construtivista de Julio Alpuy, que se situa em um espaço transitivo entre interior e exterior de maior destaque na casa, é centralizado ao fundo do plano (Fig. 8).

A edição nº 4 da Revista da Faculdade de Arquitetura da Universidade da República (1963) dedica onze páginas ao Urnário do Cemitério Norte de Bayardo e mural de Edwin Studer. A edição contém um texto sobre o projeto escrito pelo arquiteto. No texto, Bayardo destaca o mural de Studer como um “dos elementos fundamentais do conjunto”, e sobre o artista afirma:

“Integrado ao meu trabalho desde as primeiras etapas, Studer captou plenamente o espírito que inspirava a obra,

---

<sup>16</sup> *Removedor* foi uma publicação uruguaia bimensal coordenada pelo artista plástico Joaquín Torres García, o escritor Sarandy Cabrera, que também colaborou para o semanário *MARCHA*, e o redator Guido Castillo. A revista era destinada a divulgação dos trabalhos desenvolvidos pelo artista e pelos discípulos de seu Taller, como um veículo publicitário de seus trabalhos. Foram publicadas 26 edições, de janeiro de 1945 a maio de 1950. Duas outras edições, de caráter especial, foram publicadas em dezembro de 1950 e agosto de 1953.

<sup>17</sup> Julius Shulman foi um importante fotógrafo de arquitetura moderna da metade do século XX. O norte americano registrou diversas obras de arquitetos influentes, tais como as casas da série *Case Study Houses* e algumas obras de Frank Lloyd Wright. Também esteve na América Latina fotografando obras no Brasil, México, Uruguai, dentre outros. Além da residência Payssé Reyes, Shulman fotografou o Seminário arquidiocesano de Toledo, também de autoria de Payssé.





14



15



16

Figura 14 Capa da revista trimestral Centro de Estudiantes de Arquitectura, CEDA N° 14, nov. 1950.

Figura 15 Capa da Revista de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República n° 4, fev. 1963.

Figura 16 Capa do Boletim SAU, de setembro de 2001.

facilitando, assim, a harmônica coordenação de nossos esforços.”<sup>18</sup>

(BAYARDO, 1963, p. 11, tradução nossa).

A Revista da Sociedade dos Arquitetos Uruguaios SAU, n° 236 (1959), é uma edição especial destinada ao pensamento e algumas obras do arquiteto Mario Payssé Reyes. Dentre os projetos listados e comentados pelo arquiteto, destaca-se a Casa Payssé e sua análise que relaciona os cinco princípios da arquitetura moderna adequados ao contexto uruguaio, elaborados pelo autor e seus alunos da FARQ UDELAR, com o projeto da residência.

A SAU n° 239 (1964), edição comemorativa dos cinquenta anos de arquitetura nacional, contém em seu prólogo uma listagem comparativa entre as obras mais representativas da arquitetura moderna, internacionais e uruguaias. Nesta listagem constam, dentre outros projetos dotados de murais construtivistas que se relacionam com a arquitetura em que se inserem, a Casa Payssé e o Urnário de Bayardo. Estas obras também são destacadas ao longo da revista com imagens de seus projetos.

Edições das revistas uruguaias pós-movimento moderno também abordaram as obras analisadas neste trabalho. A edição SAU de n° 257 (1987), traz uma entrevista com Leborgne, na qual o arquiteto trata, dentre outros assuntos, sobre Torres García e o impacto de seu ateliê e filosofia artística nas obras de artistas e arquitetos uruguaios.

21

Os boletins SAU de setembro dos anos de 2001 e 2002 trazem reportagens sobre o arquiteto Nelson Bayardo. A edição de 2001 consiste de uma entrevista com o arquiteto e a de 2002 traz uma homenagem póstuma. Há a seguinte passagem de texto sobre seu falecimento:

“[...] A morte pode ser um sintoma de que a vida continua, sob uma nova forma, na memória coletiva e no reconhecimento popular; isto é possível quando se transcende a morte em sua expressão material, com o pensamento e com a obra, que agora será o repositório para aqueles que conservam este patrimônio. [...]”.<sup>19</sup>

(LATCHINIÁN, 2002, p. 15, tradução nossa).

<sup>18</sup> “Integrado a mi trabajo desde sus primeras etapas, Studer captó plenamente el espíritu que inspiraba la obra, facilitando así la armónica coordinación de nuestros esfuerzos.”.

<sup>19</sup> La muerte puede ser síntoma de que la vida continúa bajo una nueva forma, en la memoria colectiva y en el reconocimiento popular; ello se hará posible cuando se ha trascendido a la muerte en su expresión material, con el pensamiento y con la obra, de la que ahora serán depositarios los portadores de este patrimonio.

## ESTADO DA ARTE

As publicações mencionadas acima, apesar de incluírem em suas páginas as obras de Leborgne, Payssé e Bayardo, não são bibliografias que concentram uma análise mais aprofundada sobre as temáticas as quais se propõe abordar neste trabalho. Outras produções, no entanto, aproximam-se da investigação teórica pretendida e servem de aporte para as análises desenvolvidas ao longo da dissertação.

Das produções a respeito do arquiteto Mario Payssé Reyes e de suas obras, cabe citar o livro escrito por Payssé, “*¿Dónde estamos en arquitectura? Mario Payssé 1937-1967*” (1968), como uma produção fundamental na elaboração do capítulo sobre o arquiteto e a análise dos projetos da Casa em Carrasco e o Seminário Arquidiocesano. Este livro autobiográfico contém sua história, reflexões do arquiteto sobre a sociedade, sobre o papel da arquitetura nesta sociedade, sobre a arquitetura que considerava apropriada para o contexto em que viveu e imagens de todas as obras que projetou ao longo de sua trajetória até o ano de 1967.

22

Nos capítulos que constam seus projetos, a Casa em Carrasco e o Seminário Arquidiocesano ganham maior destaque no livro, apresentando um maior número de imagens. Payssé escreve um capítulo, que se situa entre os projetos da Casa e do Seminário, intitulado “Integracion con otras artes plasticas”. Neste capítulo, Payssé se utiliza de trechos de textos de outros autores com o intuito de defender a integração plástica como uma temática importante dentro do panorama da arquitetura moderna. Também defendeu os ideários proferidos por Torres García, a respeito da valorização da arte construtivista, de sua filosofia e da incorporação desta arte na arquitetura moderna.

Outra produção importante sobre o arquiteto, a qual explora as temáticas da integração plástica e do diálogo entre artes e arquitetura em seus projetos, é a edição de número 3 da Monografias Elarqa (1995). Nesta edição, exclusiva sobre Payssé e suas obras, há dois artigos importantes. O primeiro artigo, já mencionado neste trabalho, intitula-se “*Relación entre la arquitectura y las artes plásticas en su actividad profesional*” (BENECH, Enrique). Benech analisa a presença da arte construtivista em obras de Payssé, com ênfase nos projetos da Casa em Carrasco e o Seminário.

Benech também identifica alguns pontos de contato entre a filosofia artística de Torres García e certas estratégias compositivas adotadas por Payssé nestes projetos. O segundo artigo, intitulado “*La Sainte Chapelle está en Toledo*” e de autoria de Roberto Landwagen, concentra-se na análise do projeto do Seminário Arquidiocesano. Landwagen realiza uma análise aprofundada sobre o projeto, abordando questões

como as relações compositivas entre arquitetura e os murais do arquiteto, bem como as relações entre a arquitetura e os murais e vitrais desenhados por Horácio Torres, artista, filho de Joaquín Torres García e seguidor de sua filosofia artística.

A Revista Elarqa publicou outro periódico, neste mesmo ano, no qual constam os projetos da Casa em Carrasco e o Seminário, bem como algumas considerações sobre a arquitetura de Payssé e sobre o diálogo entre artes e arquitetura na Residência do arquiteto Ernesto Leborgne. Intitulada “Generaciones del ladrillo I – Pioneros”, a revista contém dois artigos pertinentes à investigação deste trabalho.

O primeiro artigo, intitulado “Aproximación a la obra de Mario Payssé Reyes” e escrito por Perla Estable, inclui os projetos da Residência em Carrasco e o Seminário. Neste artigo, Estable aborda as influências de arquitetos internacionais nas obras de Payssé, os princípios da arquitetura os quais defendia, incluindo seus cinco pontos, o protagonismo da materialidade do tijolo à vista em suas obras e, por último, a influência de sua arquitetura em gerações de arquitetos uruguaios posteriores.

O segundo artigo destacado, intitulado “*Arte y Arquitectura. El aporte de Joaquín Torres García. Vivienda Ernesto Leborgne*” e escrito por Pola Glikberg e Rafael Lorente Mourelle, explora a temática da integração plástica através da residência de Leborgne. Glikberg e Mourelle realizam uma análise sobre o Universalismo Construtivo e sobre a Casa Leborgne. Destaca-se como pertinente neste artigo a abordagem de aspectos da filosofia artística de Joaquín Torres García que influenciaram o pensamento de Leborgne, bem como o fato de que os discípulos do mestre construtivista colaboraram com diversos objetos artísticos neste projeto e nos demais elaborados por Leborgne.

23

Produções pautadas em análises aprofundadas sobre as cinco casas de Leborgne são escassas. A única bibliografia encontrada e que trata da vida do arquiteto e de suas obras consiste no livro “*Ernesto Leborgne*” (2005), uma compilação composta de cinco capítulos escritos por autores diversos, de iniciativa de Elena Leborgne Arocena, filha de Leborgne. Todos os capítulos integrantes do livro foram de extrema importância no desenvolvimento deste trabalho.

O primeiro capítulo do livro, “Biografia” é de autoria do irmão mais novo do arquiteto, Felix Leborgne. Este artigo trata da trajetória pessoal de Leborgne, da amizade entre o arquiteto e o artista Joaquín Torres García, de Leborgne como uma figura importante na divulgação da arte do mestre construtivista, no envolvimento de Leborgne em projetos de curadoria artística, dentre outros assuntos. O segundo capítulo, “Diálogo. Leborgne a través de un diálogo con el arquitecto Mariano Arana”, se trata de uma entrevista com o Leborgne, e um texto introdutório sobre a entrevista, realizados pelo arquiteto Mariano Arana. Nesta entrevista, Leborgne e Arana conversam sobre a vida do primeiro, suas obras, sobre sua relação com

Joaquín Torres García, sua relação com os discípulos do mestre construtivista e que colaboraram nas cinco casas de Leborgne, dentre outros assuntos. O terceiro capítulo do livro, intitulado “Arte Primitivo: estética inovadora. Museu de Arte Precolombino” e de autoria de Denise Cambarrère, trata dos projetos museológicos do arquiteto e de curadoria artística, como o Museu de Arte Pré-Colombiana de Montevideu e a Fundação e Museu Joaquín Torres García. O quarto capítulo, “Arte y arquitectura. La obra del arquitecto Leborgne” de Rafael Lorente Mourelle, aborda os projetos das cinco casas projetadas por Leborgne e as obras artísticas que as compõem. Mourelle destaca em sua análise o papel das obras artísticas de discípulos de Torres García e que integram os cinco projetos, como elementos qualificadores dos espaços. Estes elementos, de acordo com Mourelle, em conjunto com a edificação, resultam em composições de qualidades espaciais, poéticas e metafóricas. O quinto capítulo é uma compilação de correspondências entre Leborgne e artistas discípulos de Torres García, os quais colaboraram através da criação de esculturas, murais e fontes para as casas do arquiteto.

No mesmo ano da publicação sobre Leborgne, o autor Anibal Parodi Rebella publica seu livro *“Puertas adentro, interioridad y espacio doméstico en el siglo XX.”*. Neste livro, Rebella explora a temática do caráter introspectivo na arquitetura do século XX a partir da tipologia da residência unifamiliar. Consta nesta publicação a Casa Payssé.

24

O livro é dividido em 17 capítulos e cada capítulo trata de uma casa em específico. No capítulo sobre a Residência Payssé, intitulado *“Reino Intermedio.”*, Rebella investiga o projeto sob o ponto de vista da composição geométrica, das relações entre espaços internos, intermediários e externos e do diálogo entre as artes integrantes dos espaços e a própria composição arquitetônica, destacando as qualidades metafóricas que resultam deste diálogo na residência.

Sobre o artista Joaquín Torres García, sua filosofia artística, seu ateliê e influência em artistas e arquitetos uruguaios durante meados do século XX, cabe mencionar duas bibliografias que contribuíram para a elaboração deste trabalho. A primeira, já mencionada, trata-se do catálogo da exposição “Murales TTG” (2007), organizado por Cecilia de Torres<sup>20</sup>, Silvia Listur e Ana Guerra. O catálogo contém

---

<sup>20</sup> Artista plástica do ateliê Torresgarciano, foi aprendiz de José Gurvich que, por sua vez, foi discípulo de Joaquín Torres García. Cecilia foi casada com Horácio Torres, filho de Joaquín Torres García. Também cultivou uma grande amizade com Gonzalo Fonseca, José Gurvich, Francisco Matto and Julio Alpuy, artistas que colaboraram com os arquitetos Leborgne e Payssé. Cecilia e Horácio mudaram-se para Nova Iorque na década de 1970, logo após organizarem a exposição sobre Torres García no Museu Guggenheim. Após a morte de Horácio, em 1976, Cecilia passou a dedicar-se à pesquisa e divulgação da arte latino-americana nos Estados Unidos, especialmente a arte de Torres García e seus discípulos. Em 1993, Cecilia abriu uma galeria de arte em Nova Iorque, que leva seu nome, expondo o trabalho dos artistas do Universalismo Construtivo uruaio. Fonte: <[http://www.artaldia.com/Internacional/Contents/Profiles/Cecilia\\_de\\_Torres](http://www.artaldia.com/Internacional/Contents/Profiles/Cecilia_de_Torres)>. Acesso em: 7 de ago. 2016.

imagens de murais produzidos por Torres García e de gerações de discípulos do mestre construtivista. Há dois artigos relevantes neste catálogo. O primeiro artigo, “Murales TTG” de autoria de Listur, aborda brevemente a criação e desenvolvimento do ateliê de Torres García, a linguagem e filosofia artística desenvolvida pelo artista e sua influência sobre artistas e arquitetos no Uruguai. O segundo artigo, “El arte para todos” e escrito por Cecília de Torres, aborda os episódios de incorporação da arte construtivista em edificações, especialmente no Uruguai, destacando os murais e vitrais de artistas que integram os projetos da Casa em Carrasco e do Seminário Arquidiocesano em Toledo de Payssé, e analisando a temática, linguagem e composição das obras artísticas.

Outra produção relacionada à figura de Torres García, sua filosofia e seus discípulos pesquisada consiste no livro “Lección 151. El taller Torres García” (2008), da autora Ana Laura Goñi. Neste livro, Goñi explora a trajetória artística de Torres García, a linguagem artística construtivista através das 150 lições, princípios teóricos escritos pelo artista, o papel do ateliê como uma ferramenta bem sucedida de ensino não só da arte, como também da arquitetura, e investiga a possibilidade de retomada dos ensinamentos, das “Lecciones” no ensino da arquitetura contemporânea e na continuidade destes ensinamentos, o que justifica o título proposto, “Lección 151”.

25

As diferentes manifestações de integração e síntese através da arquitetura moderna em contextos distintos são um tema recorrente de investigação teórica<sup>21</sup>, seja pelo fato das experiências bem sucedidas mostrarem-se uma fonte prolífera de procedimentos de projeto de arquitetura que oportunizam análises sob perspectivas distintas, ou pelo fato de que estes procedimentos persistem como um repertório retomado pela arquitetura contemporânea, dentre outras razões.

---

<sup>21</sup> A linha de pesquisa desenvolvida e coordenada atualmente por Cláudia Piantá Costa Cabral junto ao Programa de Pós Graduação em Arquitetura da UFRGS serve de aporte para este trabalho. A autora vem investigando a presença da figuração como tema presente na arquitetura moderna latino-americana. A figuração na arquitetura moderna se manifestou de formas distintas, desde a inserção de obras artísticas figurativas em espaços modernos à própria arquitetura como influenciada pela figuração. Dentre outros temas relacionados à síntese das artes investigados pela autora, inclui-se o estudo da presença usual de esculturas figurativas em determinados espaços representativos da arquitetura moderna e a questão da síntese das artes através da associação de elementos de intenções e linguagens distintas como ferramenta compositiva.

Outras linhas de pesquisas recentes no Brasil que também investigam, dentre outras temáticas, a integração e síntese das artes:

Luís Henrique Haas Luccas é outro professor e investigador da instituição que conduz uma linha de pesquisa que trata da arte e arquitetura modernas no cone sul pós 1945.

Fernanda Fernandes da Silva, professora e pesquisadora junto à USP, também coordena uma linha de pesquisa relacionada ao diálogo entre arte e arquitetura, através de experiências artísticas de vanguarda a partir da década de 1960 e suas relações com a produção arquitetônica, especialmente obras realizadas através de grupos de arquitetos e artistas.



Sobre a questão do diálogo entre artes e arquitetura através da integração e síntese das artes na arquitetura moderna latino-americana, e também sobre as formas como a integração e síntese se manifestaram no contexto da arquitetura latino-americana, cabe mencionar a produção de Cláudia Piantá Costa Cabral como aporte para esta dissertação. Destacam-se os artigos mencionados “Cidade moderna e arte figurativa: persistência da representação naturalista da figura humana no espaço moderno” (2009) e “Modern Architecture and Figurative Sculpture in Latin America” (2014) como produções que abordam a temática da integração e síntese das artes e as relações compositivas que derivam do diálogo entre obras artísticas figurativas e espaços que as abrigam, pertinentes ao desenvolvimento desta dissertação.

Em se tratando do arquiteto Nelson Bayardo e sua única obra construída, o Urnário do Cemitério Norte, destaca-se o artigo “Umbral concreto Sobre el Urnario de Montevideo” (2013) da autora Mary Méndez como uma bibliografia imprescindível para a investigação conduzida sobre o arquiteto e sua obra. Méndez investiga as temáticas da abstração, do simbolismo e da sacralidade na arquitetura moderna através do Urnário de Bayardo, bem como arquitetos, obras e artistas que influenciaram o arquiteto. Méndez também explora as relações entre os artistas do ateliê Torres García e Bayardo e o papel destas relações no desenvolvimento do projeto do Urnário.

26

Como uma referência em termos da temática de procedimentos de qualificação dos espaços através elementos arquitetônicos ou artísticos que alteram a percepção e percurso dos ocupantes, a tese doutoral “Notações arquitetônicas: Diagramas, coreografias, composições.” (2013) da autora Maria Paula Piazza Recena mostra-se uma produção pertinente. Temas como o diálogo entre elementos arquitetônicos e artísticos inseridos em um espaço, o caráter peculiar que alguns destes elementos assumem ao adquirirem a capacidade de promover eventos de movimento do corpo e interferirem na percepção espacial e sensorial do ocupante, são abordados por Recena e contribuíram para as análises sobre a percepção dos espaços e obras artísticas dos projetos investigados na dissertação.

Outras duas produções mais recentes, que incluem as obras de Payssé, também contribuíram para o desenvolvimento dos capítulos sobre o arquiteto, seus projetos e sobre a relação entre as obras e a filosofia artística de Torres García.

A primeira trata-se da tese doutoral de Martin Gonzalez Luz (2014), intitulada “Mario Payssé Reyes y Rafael Lorente Escudero, desde la docencia y la práctica.”. Nesta tese, Luz investiga a trajetória profissional de dois arquitetos, Mario Payssé Reyes e Rafael Lorente Escudero, e o papel destes no desenvolvimento da arquitetura moderna no Uruguai em meados do século XX. Nesta investigação, Luz também levanta a hipótese de que a filosofia artística de Torres García teve grande influência na produção destes arquitetos, algo que em

certos aspectos os aproxima. A análise destes aspectos é outro tema abordado por Luz. Dentre as obras de Payssé analisadas pelo autor, incluem-se a Casa em Carrasco e o Seminário.

Outra produção recente que investiga um dos projetos de Payssé, a Casa em Carrasco, trata-se da dissertação de mestrado de Virginia Gutiérrez Jiménez (2014), “Transformaciones modernas. Síntesis entre particular y universal en cinco casas de arquitectos.” Neste trabalho, Jiménez entende o projeto arquitetônico como uma síntese entre certos princípios permanentes na arquitetura e as variáveis que se relacionam ao lugar, a cultura local e outros fatores. Cinco residências unifamiliares, latino-americanas e integrantes da arquitetura moderna são selecionadas pela autora no intuito de investigar o processo de síntese que orienta seus projetos. No capítulo de análise sobre a Casa Payssé, Jiménez explora a influência do Universalismo Construtivo sobre a composição arquitetônica e a integração plástica através dos objetos artísticos que integram a arquitetura.

Em 2015, Rafael Lorente Mourelle publicou o livro “Arte y arquitectura en Uruguay 1930 – 1970”. Esta produção traz uma breve análise de grande parte dos episódios de integração plástica no Uruguai no referido período. Mourelle também inclui um texto introdutório, no qual aborda temas como a integração plástica na arquitetura moderna em países como o Brasil e o México, o caso uruguaio e a influência do ateliê Torres García nas colaborações entre arquitetos e artistas discípulos do mestre.

27

## **OBJETIVOS**

Embora as produções mencionadas tenham sido de extrema relevância para a elaboração deste trabalho, a temática da integração plástica através das quatro obras selecionadas, a Casa Mario Lorigo, a Casa Payssé, o Seminário Arquidiocesano e o Urnário de Bayardo, como compostas de certas similaridades relativas ao diálogo entre murais e espaços construídos e à influência do construtivismo Torregarciano sobre a concepção arquitetônica, ainda merecem um estudo aprofundado.

Propõe-se uma análise das quatro obras, buscando investigar os aspectos que as aproximam. Inclui-se nesta investigação a análise da temática da integração plástica, não através da história da arquitetura moderna de uma maneira geral, mas a partir do episódio montevideano e dos personagens que o integram. Pretende-se, assim, contribuir com as investigações a respeito destes capítulos da arquitetura uruguaia dentro da história da arquitetura moderna.

## METODOLOGIA

A pesquisa bibliográfica e levantamento de dados a partir de fontes distintas foi necessária para a elaboração desta dissertação. Num primeiro momento, foram consultadas a biblioteca da Faculdade de Arquitetura da UFRGS e o repositório digital de textos acadêmicos de alunos e professores da universidade, o portal do Lume. Outras produções acadêmicas, como a tese de Luz, a dissertação de Jiménez e o artigo de Méndez foram encontrados a partir de pesquisas nos repositórios digitais de universidades como a Universidad Politécnica de Catalunya, Universidad Nacional de Colombia e nos anais dos eventos do DO.CO.MO.MO..

Após estas primeiras pesquisas e definidos os temas tratados nesta dissertação, foi programada uma viagem à Montevideu para a consulta de centros de pesquisa locais, diálogos com arquitetos e professores vinculados de alguma maneira a estes temas, bem como visitação e registro fotográfico dos objetos de estudo. Esta viagem ocorreu em janeiro de 2015.

28

Nesta viagem, num primeiro momento, foi consultado o acervo da Biblioteca e do Instituto de História da Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da Universidade da República, UDELAR. O IHA abriga o Centro de Documentação (CD) da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura da UDELAR, responsável por armazenar e fiscalizar as planimetrias dos projetos arquitetônicos oficiais da Intendência de Montevideu. Grande parte dos livros e a totalidade de periódicos consultados durante a pesquisa bibliográfica foram encontrados na Biblioteca da UDELAR. No entanto, descobriu-se posteriormente que as edições das revistas uruguaias SAU, ELARQA e Guias ELARQA de Arquitectura também estão disponíveis para consulta online através do portal eletrônico ISSU do “Taller Julio Gaeta”.

Algumas planimetrias utilizadas neste trabalho e que originam-se dos projetos armazenados no Centro Documental, o Urnário de Bayardo e o Seminário Arquidiocesano, foram cedidas pela arquiteta, professora e pesquisadora junto ao IHA, Mary Méndez. Os textos de Leopoldo C. Artucio publicados no Semanário MARCHA também foram cedidos pela equipe do instituto. As planimetrias do projeto oficial da Residência Payssé foram cedidas por Marcelo Payssé Álvarez, filho de Mario Payssé Reyes e professor e pesquisador junto à UDELAR. As planimetrias oficiais do projeto da Residência Mario Lorio não constam no Centro Documental, porém versões redesenhadas da planta baixa foram publicadas no livro “Ernesto Leborgne”, adquirido nesta viagem, e em periódicos da SAU, ELARQA e outras edições, as quais foram digitalizadas. Foi necessária, para a complementação do

material gráfico, a elaboração dos desenhos das fachadas e redesenho da planta baixa da residência.

Marcelo Payssé providenciou e acompanhou a visita até a casa de seu pai, onde pudemos realizar um registro fotográfico externo através de drone. Também possibilitou que fosse feito o registro fotográfico da maquete física da casa, fabricada no Laboratorio de Fabricación Digital MVD da UDELAR. Marcelo disponibilizou planimetrias e fotografias dos projetos de Payssé Reyes, cedeu como um presente uma cópia da Revista “Monografías Elarqa 3”, edição especial com as obras do arquiteto, e concedeu o curta-metragem “Eupalinos”, realizado por Payssé Reyes. Neste curta, são registradas cenas do arquiteto, do seu ateliê e seus alunos de projeto junto à universidade, cenas dos artistas Edwin Studer e Julio Alpuy e das obras da Casa em Carrasco e do Seminário Arquidiocesano. Diversas cenas foram capturadas como imagens que integram esta dissertação.

O arquiteto e artista Rafael Lorente Mourelle, filho do arquiteto Rafael Lorente Escudero e autor do livro “Arte y arquitectura en Uruguay 1930 – 1970” e de uma série de outras produções mencionadas e consultadas para a elaboração deste trabalho, concedeu uma entrevista sobre o tema de seu livro, o qual ainda não havia sido publicado naquele momento, e uma cópia do catálogo “Murales TTG” como presente. Infelizmente, a entrevista não pôde ser registrada.

29

Héctor Berio Lucas, arquiteto, professor e pesquisador junto à faculdade de arquitetura da UDELAR, concedeu um diálogo sobre as relações entre a filosofia construtivista e obras da arquitetura moderna uruguaia composta de murais. Também concedeu material fotogramétrico sobre uma obra que não integra este trabalho, a Casa Julio Gimeno e mural de Guillermo Fernández, mas que se inclui no tema da integração plástica no Uruguai e de alguma forma contribuiu para a análise dos objetos de estudo.

A visitação e registro fotográfico das obras de Leborgne, Payssé e Bayardo durante a viagem foram fundamentais para a elaboração deste trabalho, inclusive para as análises das obras em se tratando da percepção dos espaços sob o ponto de vista de um ocupante.

A aproximação ao material consultado e aos registros fotogramétricos realizados se sucedeu através de análise visual e comparativa entre as quatro obras que compõem este trabalho. Estas obras foram selecionadas, principalmente, pelas suas similaridades vinculadas às formas com que as obras artísticas se relacionam aos espaços construídos. Procurou-se, também, identificar e tratar dos objetos artísticos inseridos nas edificações como elementos que fazem parte da composição espacial. Foi incorporada, na maneira de analisar as obras, a descrição de um percurso através dos ambientes que as integram. É pertinente destacar que todos os materiais fotogramétricos cedidos por professores, arquitetos e

instituições são protegidos por direitos autorais que competem ao departamento de Serviços de Meios Audiovisuais, SMA, integrado à FARQ UDELAR. Todo o material consultado em Montevideu foi digitalizado, armazenado e organizado.

## **ESTRUTURA DO TRABALHO**

A dissertação é composta de três capítulos distintos, os quais se dividem através de determinados temas. O primeiro capítulo intitula-se “Integração Plástica no Uruguai”, o segundo “Quatro obras, três arquitetos” e o terceiro “Considerações finais”.

O primeiro capítulo, “Integração plástica no Uruguai”, é dividido em quatro subcapítulos, “Joaquín Torres García”, “Universalismo Construtivo” “Torres García e a arquitetura” e “Os murais na arquitetura moderna”. “Joaquín Torres García” aborda a trajetória artística do mestre construtivista, de seu retorno à Montevideu e fundação de seu ateliê à publicação da revista de divulgação da arte construtivista, *Removedor*. “Universalismo Construtivo” trata da linguagem e filosofia artística desenvolvida por Torres García. “Torres García e a arquitetura” explora algumas ideias defendidas pelo artista a respeito da arquitetura moderna. Por fim, “Os murais na arquitetura moderna” consiste em um apanhado sobre as primeiras iniciativas de colaboração entre arquitetos e artistas no país, da década de 1940, culminando nos objetos de estudo que são analisados no capítulo seguinte.

30

O segundo capítulo, “Quatro obras, três arquitetos” é composto de três subcapítulos, referentes aos autores das obras analisadas. O primeiro subcapítulo, “Ernesto Leborgne”, é dividido em dois temas, a biografia do arquiteto e o estudo de caso do projeto da Residência Mario Lorigio.

O segundo e terceiro subcapítulos repetem a sistematização do primeiro, e referem-se aos arquitetos e obras Mario Payssé Reyes, a Residência do arquiteto e o Seminário Arquidiocesano em Toledo, e Nelson Bayardo e o Urnário do Cemitério Norte. As biografias e os estudos sobre as obras são acompanhados de algumas informações contextuais relacionadas, a fim de contribuir com um aprofundamento da análise investigativa proposta.

No último capítulo da dissertação, “Considerações finais”, se investigam as semelhanças e diferenças entre as obras. Busca-se compreender, através da comparação, características aparentemente semelhantes entre as obras no que se refere ao diálogo entre artes e arquitetura presentes.

## I INTEGRAÇÃO PLÁSTICA NO URUGUAI

Do período da década de 1940 ao final da década de 1960, Montevidéu foi cenário de episódios significativos de diálogo entre as artes plásticas e arquitetura, através da inclusão de obras de arte, em sua grande maioria murais, a espaços arquitetônicos representantes de sua época.

O termo integração plástica é adotado neste momento como referência ao tema que permeia uma série de colaborações entre artistas e arquitetos no Uruguai, podendo ser adotado também nos demais casos em países latino-americanos. Entende-se que as colaborações mencionadas no contexto uruguaio repercutiram em obras da arquitetura moderna nas quais a incorporação de obras artísticas nos espaços se estabeleceu como um recurso projetual que reuniu o conjunto de qualidades estéticas e simbólicas.

31

A valorização da arte construtivista criada por Torres García, grande responsável pela construção de uma cultura artística moderna no Uruguai<sup>20</sup>, incorporada à arquitetura moderna, que de uma maneira geral estava atrelada aos princípios do modernismo internacional, foi uma das formas de buscar uma arquitetura de expressão particular no país. Houve também, através da integração plástica, a intenção de preservar a individualidade dos elementos das artes e arquitetônicos como dotados de valores únicos, mas que em conjunto conformariam uma composição valorosa e harmônica.

Parece pertinente, ao introduzir a temática da integração plástica no Uruguai e das obras que compuseram este movimento, referir-se ao artista Joaquín Torres García, o qual em diversos aspectos contribuiu para a convergência de artistas e arquitetos em momentos decisivos para o desenvolvimento da arquitetura moderna, bem como construiu uma linguagem artística própria que, adotada por seus discípulos, em diversos casos foi determinante nos rumos da composição de obras arquitetônicas<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> [...] en la Asociación de Arte Constructivo o en el Taller Torres García ha significado una fuente de conocimiento directo de su ideario, pero también de la historia del arte moderno, del cual fue figura destacada. (MOURELLE, 2015, p. 15).

<sup>21</sup> Cabría pensar en una preocupación transversal a un grupo de artistas y de arquitectos que refleja posturas comunes frente al rol del arte y de la arquitectura y su relación con la ciudad, la sociedad y la naturaleza. En este discurso es indudable que la prédica del maestro Joaquín Torres García ha cumplido un papel de enorme importancia conceptual. (Idem).

O retorno do artista Joaquín Torres García da Europa à capital uruguaia na década de 1930 foi o marco inicial das transformações na forma como arte e arquitetura se relacionavam naquele momento no país. Como afirma LINARI, (2015, p. 10) o artista contribuiu para, dentre outras questões, disseminar a ideia entre os frequentadores de seu ateliê de que a arquitetura moderna poderia ser humanizada e “espiritualizada” a partir da arte, algo que Torres García defendia em sua filosofia artística através de algumas de suas lições.<sup>22</sup>



1

O Taller Torresgarciano, inaugurado por volta de 1943 e frequentado por diversos artistas e arquitetos, foi um importante catalisador e difusor das ideias de integração das artes e arquitetura no país, especialmente a doutrina filosófico-artística do Universalismo Construtivo, sobre a qual foi destinada uma publicação de mesmo nome em 1944, de autoria do mestre Torres García.

32

De acordo com GARCÍA-BERMEJO (2002, p. 5), anteriormente ao seu retorno à Montevideu, sua cidade natal, Torres García teve a oportunidade de presenciar as transformações culturais do início do século XX e os movimentos artísticos de vanguarda europeus, assim como conhecer os principais artistas que marcaram o período, fatos que influenciaram e contribuíram para a formação de sua identidade como artista.

Em 1892, Torres García e sua família se transferiram para Barcelona, onde o artista deu continuidade aos seus estudos na Academia de Belas Artes, e posteriormente na Academia Baixas, escola de artes mais prestigiada. Neste período, começou a frequentar o Café Els Quatre Gats, reduto de artistas *avant-garde*, desde escritores e intelectuais, a pintores como Pablo Picasso. Foi nesta época também, afirma LUZ, (2014, p. 18) que conheceu o arquiteto Antoni Gaudí, um dos maiores representantes do Modernismo Catalão, com quem atuou profissionalmente entre 1903 a 1907.

Ao longo de sua formação, percorreu diversos países europeus, se fixando durante o ano de 1920 em Paris. Neste período, conhece as obras do artista que integrou o movimento

<sup>22</sup> Por algo Torres-García había declarado: «el arte y el progreso no van de acuerdo ... La casa moderna, creada por el arquitecto racionalista, carece de expresión espiritual» (Arquitectura funcionalista, agosto de 1934). La línea intermedia que buscó un estilo moderna adaptado a las circunstancias locales y que convocó al arte constructivo en el muro y en el espacio arquitectónico como una manera de evadir los peligros de la frialdad racionalista, buscando espiritualizar la lógica materialista de la que Torres era un tolerante disidente, constituye el vínculo arte-arquitectura más cercano al pensamiento del maestro en 1940, cuando brindó su Lección 122: Las artes plásticas y su relación con la arquitectura. (LINARI, 2015, p. 10).

Figura 1 Joaquín Torres García em Montevideu, 1939.





2

Simbolista Pierre Puvis de Chavannes, como os murais do Panteão e do Anfiteatro de Sorbonne em Paris. (LUZ, 2014, p. 12).

Em 1920, partiu em uma viagem para Nova Iorque, onde conheceu o Muralismo Mexicano de David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera e José Clemente Orozco, os mencionados *The Big Three*. Entrou em contato, como afirma GARCÍA-BERMEJO (2002, p. 5), com o cenário cultural efervescente de artistas e pensadores da época, como o economista e sociólogo Max Weber, o músico Edgar Varèse, os artistas plásticos Charles Logasa, Joseph Stella e Marcel Duchamp, dentre outros.

Na mesma época, é apresentado ao Michel Seuphor, pintor, desenhista e designer belga, aos dadaístas Hans e Sophie Arp, Ady e Otto Van Rees, ao pintor e músico futurista italiano Luigi Russolo e ao artista Georges Vantongerloo. Este último foi coautor, juntamente a Christian Emil Marie Küpper, mais conhecido como Theo van Doesburg, dentre outros, do primeiro manifesto do grupo De Stijl.

#### CERCLE ET CARRÉ

33

De acordo com LUZ (2014, p.35), ao final da década de 1920, Torres García começou a experimentar e desenvolver seus primeiros trabalhos construtivistas. Neste mesmo ano, conheceu Piet Mondrian e com ele, juntamente ao artista belga Fernand Berckelaers, de pseudônimo Michel Seuphor, criaram o grupo *Cercle et Carré* (Círculo e Quadrado) e publicaram o primeiro periódico, de mesmo nome. A intenção do grupo era dialogar com as ideias construtivistas, ao mesmo tempo em que mostrar ao público a arte abstrata proposta por artistas daquele período.

A constituição do grupo e da revista ocorreram no período em que repercutiram os efeitos na França da quebra da bolsa de Nova Iorque, antecedente à guerra civil espanhola e à última guerra mundial. Alguns artistas se mudaram para França, escapando dos regimes totalitários, instalados na Rússia, Alemanha e Itália, e das perseguições sofridas, consequências de suas atuações nos movimentos de vanguarda e por suas etnias.

Um ano depois, o grupo exibiu seu trabalho em uma exposição na Galeria 23 em Paris, que reuniu obras de artistas como Jean Arp, Vassily Kandinsky, Le Corbusier, dentre outros. Mondrian, Seuphor e Torres García pretendiam divulgar ideias que fossem uma alternativa para o Surrealismo em voga,

Figura 2 Logotipo original da revista francesa Cercle et Carré, de 1936 a 1938.



abrindo espaço para o diálogo entre artistas que pretendiam explorar novos conceitos.

Apesar de um intenso vínculo com a abstração e com o Construtivismo Neoplástico de Mondrian, van Doesbourg e Vantongerloo, afirma LUZ (2014, p. 37), Torres García passou a desenvolver uma identidade visual particular ao introduzir símbolos no interior de suas estruturas geométricas ao final da década de 1920. Ao visitar a exposição “*Les Arts Anciens de L’Amérique*”, exibida em Paris, e ao passar a frequentar religiosamente o Museu Trocadéro, que na época exibia uma grande exposição permanente de arte arcaica e tribal, a arte pré-colombiana passou a ter forte influência nas obras de Torres García. Essas influências precederiam o surgimento do Universalismo Construtivo do artista.

Em 1930, após divergências ideológicas com Seuphor, o grupo *Cercle et Carré* é extinto. Em 1932, García se mudou para Madri, onde continuou pintando e exibindo seu trabalho em exposições e palestras, e dois anos mais tarde, retornou para sua cidade natal, Montevideú.

34

#### CÍRCULO Y CUADRADO

Em Montevideú, acompanhado de sua família, Torres García montou um estúdio na Rua Uruguay no número 1037, chamou-o assim de Estúdio 1037. Neste espaço, pôs em prática suas aspirações de criar um centro de estudos artísticos. No ano seguinte à sua fundação, como relata GOÑI (2008, p. 27), com a integração e colaboração de outros artistas, o estúdio passou a se chamar Associação de Arte Construtiva (AAC).

Em 1936, o primeiro periódico sul americano, através da AAC, do “Círculo e Quadrado”, continuação do *Cercle et Carré* de Paris, é publicado na capital uruguaia, unindo a divulgação de textos de artistas nacionais e europeus. A revista, de acordo com GOÑI (2008, p. 28) expôs a nova escola de pensamento artístico no Uruguai publicando escritos, tanto em francês como em espanhol, de Piet Mondrian, Theo van Doesburg e Vantongerloo aos membros da AAC, como Amalia Nieto, Héctor Ragni, o próprio Torres García, dentre outros. Nesta mesma edição, Torres García publicou uma de suas ilustrações mais célebres, o mapa de América do Sul invertido, e expôs:

“Eu digo Escola do Sul porque, na realidade, o nosso norte é o Sul. Não deve haver norte para nós, mas uma oposição ao nosso Sul. Por isso, agora, vamos colocar o mapa de cabeça para baixo, e assim nos dá uma boa ideia de nossa posição, e não como o querem o resto do mundo. A ponta da América,



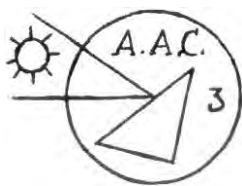
3



4

Figura 3 TORRES GARCÍA. Logotipo original da revista *Círculo y Cuadrado*, edições 8,9 e 10, de 1943.

Figura 4 TORRES GARCÍA. Ilustração do livro *Universalismo Construtivo* de 1944 adaptada para publicação publicitária da *Escuela del Sur* de 1958.



5.1



5.2

a partir de agora, aponta insistentemente ao Sul, o nosso norte.”

(TORRES GARCÍA, 1935, apud GOÑI, 2008, p. 29, tradução nossa)<sup>23</sup>.

O segundo manifesto do artista é publicado em 1938, a respeito do Construtivismo, chamado “Constructivo 100%”, no qual GOÑI (2008, p.29) aponta que Torres García defendia que o movimento deveria estar incorporado nas tradições artísticas de forma própria e essencial, inclusive sob a forma de uma doutrina.<sup>24</sup>

Por volta de 1942, a Secretaría del Taller Torres García é criada no período em que suas experiências estão repercutindo na adesão de artistas que tempos depois seriam considerados os discípulos do mestre. GOÑI (2008, p.30) explica que Torres García levava seus alunos a descobrir o processo de criação por si próprios, através de sua intuição e observação.

No Taller, que com o tempo passou a se chamar *Escuela del Sur*, Torres García difundiu o Universalismo Construtivo como uma arte representante de sua época, a ser herdada por seus discípulos, os quais deveriam dar continuidade à arte:



6



7



8

Figura 5.1 e 5.2 Logotipos da Associação de Arte Construtiva de 1936 e 1938, respectivamente.

Figura 6 Héctor Ragni junto a parte do grupo AAC, 1938. Da esquerda para a direita: Julián Álvarez Marques, H. Ragni, Joaquín Torres-García, Amalia Nieto, Manolita Piña de Torres-García e Horacio Torres, esposa e filho de Joaquín.

Figura 7 José Cuneo. Artista plástico e um dos fundadores da AAC.

Figura 8 Augusto Torres. Artista plástico, filho de Torres García e fundador, junto de seu pai e demais colegas, da AAC.

“O programa do “Universalismo Constructivo”, como aspiração utópica de Arte Total e ritual para a América peculiariza-se por se pautar, ao mesmo tempo, num pensamento racional, fundamentado na ciência e na tradição clássica; e num pensamento místico, oriundo da Teosofia o do Espiritismo. Porém. T.G. assume um papel diferente dos utopistas já que o seu projeto é fruto da constante relação dialética com a sua prática artística, sendo objeto de seus cursos, exposições, conferências e livros. Ele procura não só difundir suas ideias, mas formar artistas segundo a sua visão de arte para o Novo Mundo. T.G. não adota o procedimento utópico de apenas imaginar uma nova ordem social, isto é, um exercício mental sobre as possíveis alternativas em relação à realidade, mas busca transformar esta realidade a partir de suas concepções; obra plástica e formação de artistas.”

(KERN, 1997, p. 123)

<sup>23</sup> *He dicho Escuela del Sur, porque en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte.*

<sup>24</sup> “O artista (Joaquín Torres García) destaca a definição de doutrina, extraída do dicionário, como palavra de origem latina (doctrina, de docere) que significa ensinar. Apresenta ainda outra acepção: conjunto de opiniões adotadas por escola ou de dogmas professados por uma religião.” (KERN, 2012, p. 03).

A dinâmica na relação da produção de autoria do mestre e no trabalho com seus estudantes foi fundamental tanto na construção de suas obras artísticas, como afirma LUZ (2014, p. 80), como para os arquitetos que deram continuidade à filosofia artística do mestre, através da incorporação de obras artísticas e aspectos da própria filosofia na concepção arquitetônica em suas obras.

Em se tratando do propósito do Taller, Torres García afirmava:

“A pintura e nada mais; era a construção, a pintura abstrata, as três dimensões, naturalista, porém não imitativa; era a pintura mural, plana, base dos cinco tons puros; a pintura pura e elementar; é o grafismo no universal; é o todo, todo e nada mais.”

(TORRES GARCÍA, 1936, apud GOÑI, 2008, p. 30, tradução nossa)<sup>25</sup>.

Em 1944, GOÑI (2008, p. 32) expõe que Torres García e seus discípulos realizaram uma obra coletiva de murais para o Pavilhão Martineré do Hospital Saint Bois, em Montevidéu, produção que recebeu notoriedade, atraiu diversos aprendizes a fazerem parte do Taller do artista e que é analisada adiante neste texto.

36

REMOVEDOR

No ano seguinte ao primeiro grande projeto em grupo da Escuela del Sur, como relata GOÑI (2008, p. 33), foi impressa a primeira edição da revista bimensal *Removedor*, uma publicação destinada à divulgação dos trabalhos realizados no Taller e da nova pintura, representada pelo Universalismo Construtivo. O nome da revista foi inspirado no líquido utilizado por pintores para desfazer as pinceladas indesejadas, bem como uma provocação ao público uruguaio, considerado pelos artistas de vanguarda e apreciadores da nova arte como retrógrados, pois se mostravam contrários ao surgimento de uma linguagem artística nacional renovadora<sup>26</sup>.

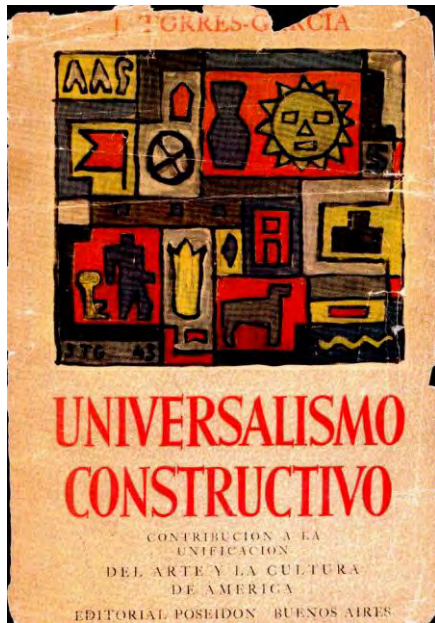
<sup>25</sup> [...] *la pintura y nada más, Y el Taller es construcción; y el Taller es la pintura abstracta, a três dimensiones, pero no imitativa; y el Taller es la pintura mural, planista, a base de los cinco tonos puros; y el Taller es la pintura pura, elemental (que es la que ahora hacemos) y es el grafismo en lo universal, etc; esesto, todo esto y nada más.*

<sup>26</sup> *REMOVEDOR. No sería posible hallar otro nombre más adecuado para esta hoja que sólo ha de tratar problemas de pintura nueva: Removedor. Ese líquido creado por la moderna industria, para los pintores, con el cual se puede limpiar la vieja y espesa cáscara de pinturas sobrepuestas e inadecuadas. Así pues, Removedor, es poco. Es poco: porque aunque con el líquido destruyamos la mala pintura, quedarán detrás los malos pintores y los apologistas de los tales, que los imponen. Y así, con todo honor, las obras irán a los palacios y a las casas de gente adinerada (de esa que sólo compra lo que ya ha sido admitido por la sensatez) y a los salones oficiales, en lugar preferente. (...) No, Removedor no es poco. Es mucho lo que ha removido y no hay que forzarlo a que remueva más. ¡Viva la polilla, mal que nos pese! Pero, las ideas, el*



9

Figura 9 Capa da edição de nº 14 da revista *Removedor*, de ago-set-out. de 1946.



10

O removedor, neste sentido, continha a ideia de combater o que se entendia como arte valorosa por um determinado público restrito de classe nobre, que adornava suas casas com pinturas consideradas antiquadas pelos artistas do Taller. Também compreendia a ideia de apagar a crítica negativa dos que eram contrários à renovação da arte através de uma nova linguagem plástica. A revista era editada por Torres García, Sarandy Cabrera, o qual também contribuía para o semanário Marcha, e Guido Castillo. A revista esteve em circulação durante cinco anos.

No mesmo ano da primeira edição da Removedor, a *Escuela del Sur* já contava com 66 alunos e 29 professores. De escritores a músicos e pintores, a escola se tornou o reduto de artistas locais e de visitantes que se interessavam pelas artes no Uruguai. Neste mesmo ano, Torres García recebeu o Prêmio Nacional de Pintura, assim como publicou sua teoria artística acerca da arte desenvolvida em seu Taller, que chamou de Universalismo Construtivo. (GONI, 2008, p. 32).

#### O UNIVERSALISMO CONSTRUTIVO

37

A ideia essencial a ser percebida sobre a linguagem artística desenvolvida por Torres García e consequente doutrina filosófica que foi transmitida aos discípulos e frequentadores do Taller, de acordo com LUZ (2014, p. 47), está contida na busca pelo equilíbrio. Para que este equilíbrio fosse encontrado, Torres García defendia que havia de se unificar em uma única obra a expressão do poeta, do sábio e do arquiteto:

“Torres adota o equilíbrio, não só como um critério artístico, de fato não é este sentido o qual se refere, mas o leva a sua máxima expressão, como filosofia de vida. Para Torres García a arte é algo unitário. Desta maneira o mestre explica que quando ocorre este equilíbrio que se busca, em uma obra de pintura ou de escultura, nem a poesia e nem a música deixaram de estar ali, nem tampouco a expressão humana, pois virtualmente tais valores estão capturados no ritmo da obra. Por tal razão, assim, a presença total do homem deve surgir manifestando o misterioso equilíbrio que existe em tal ideia, não por descrição ou representação, apenas como segundo Torres García deve ser expressa na arte: simbolicamente.”<sup>27</sup>

*constante esfuerzo y trabajo, ya dan su fruto. La opinión cambia. ¿Y qué podrán pesar en el platillo de la balanza, la obstrucción, el vacío que se nos hace, la crítica ruin, contra tantas y tantas sinceras adhesiones de todo el mundo? (TORRES GARCÍA, 1945-48, apud GOÑI, 2008, p. 33).*

<sup>27</sup> Torres adopta el “equilibrio”, no sólo como un criterio artístico, de hecho no es en ese sentido que a él se refiere, más sí llevado a su máxima exposición, como filosofía de vida. Para Torres el arte es algo unitario. De esta manera el maestro explica que cuando ocurre este equilibrio que busca, en una obra de pintura o escultura, ni la poesía ni la música dejarán de estar allí, ni tampoco la expresión humana, pues virtualmente tales valores estarán como aprisionados

Figura 10 Capa do livro Universalismo Construtivo de Joaquín Torres García, 1944.



(LUZ, 2010, p. 48, tradução nossa).

LUZ (2014, p. 48) explica que da noção de equilíbrio capturado simbolicamente através de um objeto, seja este um objeto artístico ou arquitetônico, Torres García estabeleceu uma visão de igualdade entre as formas de arte, na qual não havia distinções entre um arquiteto, pintor, escultor, poeta, pois todos se valem da busca pelo equilíbrio.

Defendia, ainda, que a síntese destas expressões em uma obra se traduziam na vocação do artista, assim como sua seriedade e a sensibilidade em buscar enxergar além do material, algo mais profundo, como a revelação do “espírito” da arte.

Tornando à questão da filosofia e expressão artística do artista, outro princípio que marca tanto o movimento de artistas e arquitetos uruguaios como a Torres García é a noção de simplicidade, que aqui exprime o que é essencial, elementar e o que traduz os valores mais primitivos de uma forma através da arte. LUZ (2014, p. 49) afirma que de acordo com Torres García, o artista devia buscar não composição final da obra, mas explorar a “estrutura”, a qual exerce certo protagonismo na filosofia do Universalismo Construtivo.

38

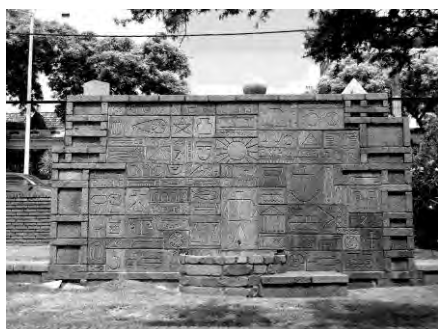
Esta “estrutura” é expressa nas linhas das geometrias que se apresentam tanto nas obras de Torres García como nas de seus discípulos, e que conduzem, em parte, a um processo de abstração. A “estrutura”, além de estar representada pela retícula abstrata, é também composta pela simplificação das formas geométricas dos símbolos. As retículas inspiradas no Neoplasticismo, obtidas através do aporte matemático da seção áurea, formam retângulos e quadrados preenchidos muitas vezes por cores primárias, ou são compostas ora por formas figurativas representantes da modernidade, ora da arte primitiva pré-colombiana, pictogramas que constantemente se inserem no *grid* articulador das formas.

Os símbolos, explica LUZ (2014, p. 50) também assumem um papel importante no Universalismo Construtivo. Representam eventos e conceitos de coisas que existem na realidade, porém sem imitá-la; correspondem também ideias de ordem cósmica, religiosa e mística. A admiração pelo primitivismo da arte pré-colombiana em Torres García reside, dentre outras questões, na representação das ideias através dos pictogramas, que por sua vez representam um conjunto de ideias mais complexo que a própria coisa real representada.

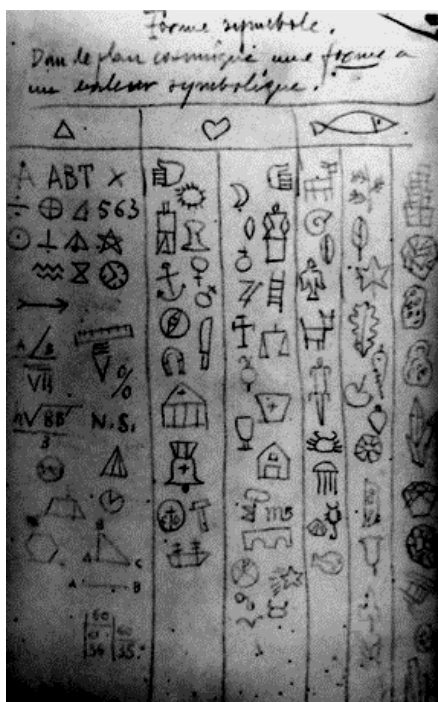
Uma de suas obras que se destaca não só por se tratar de uma síntese do Universalismo Construtivo e sua simbologia, como

---

*en el ritmo de la obra. Por tal razón, pues, la presencia total del hombre tiene que aparecernos manifestando el misterioso equilibrio que hay en tal idea, pero no por descripción ni por representación, sino como según Torres debe darlo el arte: simbólicamente.*



11



12

Figura 11 Joaquín Torres García. Monumento Cósmico Constructivo, localizado atualmente no Parque Rodó em Montevideú, 1937-1938.

Figura 12 Joaquín Torres García. Anotação sobre classificação dos símbolos do Universalismo Construtivo, década de 1930.

também por ser a primeira obra tridimensional construtivista de sua autoria em Montevideú, é o Monumento Cósmico, executado entre 1937 e 1938 em uma ampla calçada detrás do Club Sporting e posteriormente transportado para o espaço em frente ao Museu Nacional de Artes Visuais de Montevideú, no Parque Rodó.

MOURELLE (2015, p. 48) relata que o monumento, construído em blocos de granito rosa, é conformado por 93 peças de pedras nas quais foram gravados em alto-relevo os símbolos do Universalismo Construtivo. Cada pedra acolhe um símbolo. A construção remete a monumentos de civilizações pré-colombianas, como a Porta do Sol do povo de Tiwanaku, na Bolívia, a Pedra do Sol e Calendário do povo Asteca, às Ruínas de Sacsahuamán, uma antiga fortaleza inca no Peru, dentre outras inspirações.

Na base do monumento, explica MOURELLE (2015, p. 48), havia originalmente um banco e uma fonte que servia de bebedouro aos transeuntes, elemento que se apresenta em diversas obras arquitetônicas posteriores de arquitetos e artistas que frequentaram a Escuela del Sur, a serem analisadas neste texto. Há sobre o monumento as três formas geométricas puras, o cubo, a esfera e a pirâmide, as quais simbolizam de acordo com a doutrina filosófica do artista, respectivamente, "sabedoria-verdade-solidez-permanência, perfeição-totalidade e convergência ascensional da síntese, a criação criadora"<sup>28</sup>.

39

A transferência do monumento de um espaço público movimentado para o jardim de acesso do MNAV no Parque Rodó foi, de acordo com MOURELLE (2015, p. 49), uma decisão equivocada. A relação direta e acessível entre o pedestre e obra no mesmo nível da calçada, no sentido de que havia interação entre obra e o público, percebendo-o não só como arte, como também um equipamento público, para uma área onde é percebido como um monumento a ser apenas observado, acarretou em uma perda de caráter humanizado de obra de arte. No parque Rodó, não mais é possível sentar-se ou beber a água que escorria do monumento, o qual foi implantado em um talude acima do nível do piso do pedestre; este posicionamento privou o público de poder apreciar esta obra como uma arte acessível e pertencente a espaço integralmente público.

#### TORRES GARCÍA E A ARQUITETURA

A abstração e figuratividade combinadas nas obras de Torres García e fundamentadas em sua filosofia causaram certa

<sup>28</sup> Fonte: < [http://vereda.ula.ve/historia\\_arte/artelatinomode/torres.htm](http://vereda.ula.ve/historia_arte/artelatinomode/torres.htm)>. Acesso em: 11 abr. 2016.

fascinação entre os artistas e arquitetos uruguaios que frequentavam seu Taller (LUZ, 2014, p. 80). A abstração das retículas e a ideia da busca pelo elementar na representação parecem ter sido alguns fatores na arte construtivista que, em virtude de sua aproximação a conceitos da arquitetura moderna, contribuíram para sua incorporação em espaços arquitetônicos.

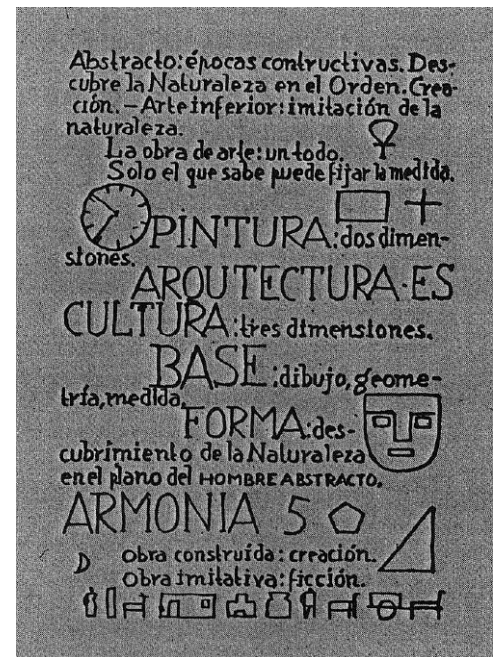
Nas diversas ocasiões em que Torres García referiu-se à arquitetura moderna, seja através de palestras ou de textos, LUZ (2014, p. 79) relata que o artista defendeu o seu papel como uma atividade e expressão estética que refletia o momento de transformações no qual a sociedade se encontrava, comparando-a com o surgimento e propósito dos movimentos artísticos de vanguarda da época.

Como afirma LUZ (2014, p. 79), é evidente que além do construtivismo russo, o neoplasticismo em sua doutrina filosófica se assemelha ao processo de evolução da arquitetura naquele momento. O autor nos lembra de que o primeiro manifesto neoplasticista se propôs a divulgar uma estética nova como representante da nova era, a era moderna, e que esta estética estava embasada, dentre outras questões, no emprego da simplificação e geometrização das formas, representadas pelas formas elementares e as cores primárias. Acrescenta ainda que esta simplificação das artes originária deste movimento artístico foi transposta à arquitetura como forma de eliminar elementos supérfluos das construções, circunstâncias que influenciaram Torres García.

Torres García atentava para a questão da arte construtivista, especificamente sob a forma de mural, como adequada para integrar a arquitetura moderna:

“E ela (arquitetura), não só deveria servir de ponte para a pintura e a escultura, em tal sentido, mas também, brindando-lhe a oportunidade do recinto, do muro, em universidades e teatros, em bibliotecas e bancos, cinemas e fábricas. E bem: se a arquitetura hoje é outra coisa do que foi (e sua renovação foi prodigiosa) e utiliza outros materiais, se ordena suas estruturas, desde o ponto de vista realista-prático-científica; se por tal razão, o aspecto é outro, completamente novo, a sua decoração, em função de tudo isso, desde o ponto de vista do ritmo proporcional e do ponto de vista da qualidade dos materiais, da destinação dos locais e de sua luz, da sua simplicidade, de seu sintetismo, poderíamos dizer, não deveria corresponder? Há nesta arquitetura, outro espírito, e a pintura tem de solidarizar-se com ele, até o ponto de ser uma única e mesma coisa.”<sup>29</sup>

<sup>29</sup> “Y ella, no sólo debía servir de puente a la pintura y a la escultura, en tal sentido, sino además, brindándole la oportunidad del recinto, del muro, en universidades y teatros, en bibliotecas y bancos, en cinematógrafos y fábricas. Y bien: ¿si la arquitectura hoy es otra cosa de lo que fue (y su renovación ha sido prodigiosa) y emplea otros materiales, si ordena sus estructuras, siempre desde el punto de vista realista-práctico-científico; si por tal razón, el aspecto es otro, completamente nuevo, su decoración, en función con todo esto, desde el punto de vista del ritmo proporcional y desde el punto de vista de la calidad de los materiales, de la destinação de los locales y de su luz, de su simplicidad, de su sintetismo, podríamos decir, no ha de corresponderle? Hay



13

(TORRES GARCÍA, 1944, apud DE TORRES; LISTUR; GUERRA, op. cit., p. 136, tradução nossa.)

A arte do Universalismo Construtivo, de acordo com Torres García, era apropriada para a nova arquitetura pois era análoga plasticamente à esta, o que vincula-se à ideia de que arte construtivista e arquitetura moderna comporiam uma obra unitária relativa à homogeneidade formal entre seus elementos.

LUZ (2014, p. 79) relata que no processo de desenvolvimento de sua filosofia artística influenciado pelos movimentos citados, foi inevitável que Torres García se lançasse ao tema da integração plástica. Há um texto do artista, uma de suas “lições”<sup>30</sup> intitulada “As três artes no espaço”<sup>31</sup>, em que trata da união das três formas de arte “espaciais”, arquitetura, pintura e escultura, e as condições essenciais para que esta união fosse bem sucedida. Neste texto, afirmava que o papel da arquitetura, como a peça mais intelectual das três artes, é de orquestrar ou organizar a composição, buscando a harmonia entre as três nos espaços construídos.

LUZ ainda observa que Torres García também escreveu sobre as transformações da arquitetura na época, justificadas pelas preocupações que começaram a surgir naquele período referentes, dentre outras questões, ao meio ambiente, às matérias primas e às mudanças nos valores sociais e culturais. A importância da integração da construção à natureza é outra questão incluída neste texto, em que Torres García afirmava que a transição da arquitetura cúbica e purista para uma arquitetura orgânica, no sentido de conciliação entre a funcionalidade e racionalidade com a natureza, fazia parte da evolução da mesma.

Esta arquitetura orgânica, como afirma LUZ, se manifestaria em Montevideu não só através da integração com a natureza, como também na utilização de materiais naturais, em sua aparência e textura bruta, encontrados na região, em harmonia com os elementos da natureza, usufruindo da “luz luminosa” da cidade, que possuía a qualidade de imprimir contrastes entre claros e escuros aos espaços, e por último e não menos

41

---

em esa arquitectura, otro espíritu, y la pintura ha de solidarizar-se con él, hasta el punto de ser una sola y misma cosa.”

<sup>30</sup> Torres García chamava os textos que escrevia sobre determinados temas específicos de lições. Escreveu em torno de 150 lições ao longo de sua trajetória.

<sup>31</sup> *Las innovaciones sobre este tema que se producen a partir de los años cincuenta, se deben a la interpretación de esta integración, analizada a través de los conceptos legados por el Maestro, y desenvueltos y difundidos por el Taller. En su lección “las tres artes en el espacio”, Torres plantea las condiciones necesarias para una correcta unión de las tres artes “espaciales”, arquitectura, pintura y escultura. La arquitectura representa la parte más intelectual de la obra de arte, ordena y proporciona las otras, organiza y define armonía total con la pintura y la escultura, todo debidamente regido por las condiciones constructivas planteadas por la arquitectura.* (LUZ, 2014, p. 79).



importante, à composição de todos estes princípios à integração com a arte do mural.

A aceitação da linguagem e filosofia artística de Torres García e sua escola não foi imediata, pelo contrário. Foi um processo lento e constituído de momentos em que aqueles que poderiam ter prestado o devido apoio ao artista, sejam artistas ou personalidades importantes na Europa, ou personalidades uruguaias, em muitos casos não souberam reconhecer a relevância do movimento artístico de vanguarda encabeçado pelo artista naquele momento. O reconhecimento pelo legado que Joaquín Torres García e sua *Escuela del Sur* deixaram na história da arte e arquitetura no país viria alguns anos mais tarde, através de figuras como Esther de Cáceres<sup>32</sup> e o arquiteto Ernesto Leborgne, um dos autores das obras analisadas neste texto.

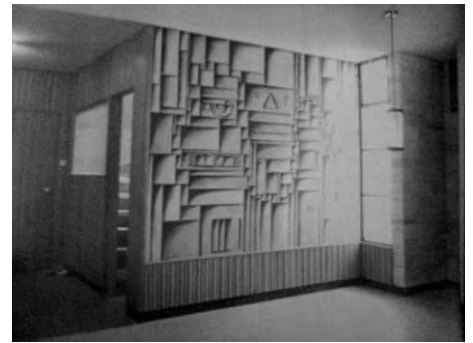
#### OS MURAIIS NA ARQUITETURA MODERNA URUGUAIA

Entrando na questão dos episódios da historiografia da arquitetura uruguia que deram início e que se caracterizaram pela temática da integração plástica, através da presença de murais em determinadas obras arquitetônicas, há de se destacar alguns destes episódios, como momentos que marcaram a história da arquitetura no país durante o período da década de 1940 a 1960.

Este período é coincidente com determinados fatos históricos regionais que tiveram certo peso no surgimento de novas manifestações artísticas e arquitetônicas no país. Também é concomitante ao período em que os conceitos de integração e síntese das artes, dentre outras questões que abarcaram os debates da arquitetura e artes modernas e seu intento de renovação da sociedade e cidades, se mostravam pertinentes no cenário internacional. Do início do século XX ao final da década de 1920, Montevideu foi cenário de diversos episódios históricos que repercutiram em profundas transformações no país, dentre estes episódios destacam-se a luta pela democracia, o desenvolvimento de uma reforma social e

---

<sup>32</sup> Poetisa, ensaísta, médica, intelectual, crítica literária e docente na área da literatura, María Esther Correch de Cáceres (1903-1971) foi uma das impulsionadoras da carreira de diversos artistas e escritores de Montevideu. Promovia encontros em sua casa onde estes profissionais e intelectuais pudessem discutir sobre diversos temas relevantes da época, desde questões sociais, políticas e religiosas a referentes às diferentes expressões artísticas da vanguarda internacional e uruguia. Dentre os frequentadores de suas reuniões destacam-se Rafael Dieste, Carlos Vaz Ferreira, Jules Supervielle, Susana Soca, Juan Parra del Riego, Giselda Zani, Enrique Casaravilla Lemos e Joaquín Torres García. Esther foi uma das fundadoras e diretoras do Taller Torres García. Na década de 1970, auxiliou Cecília de Torres em uma mostra retrospectiva do artista no museu Guggenheim de NY. Fonte: <<http://mujeresquehacenlahistoria.blogspot.com.br/2008/08/siglo-xx-esther-de-ccheres.html>>. Acesso em: 05 mar. 2016.



14

Figura 14 Joaquín Torres García. Mural no Pavilhão Martinére do Hospital Saint Bois, 1944.



15.1



15.2



15.3



15.4

Figura 15.1 Hospital Saint Bois, Pavilhão Martinére, 1942.

Figuras 15.2 a 15.4 Murais no Pavilhão Martinére de Dayman Antunez, Héctor Ragni e Juan Pardo, respectivamente.

diversos conflitos entre governo e movimentos sociais de esquerda.<sup>33</sup>

No início da década de 1930, com a crise da Bolsa de NY, houve uma queda nos preços de produtos exportados, bem como a criação de medidas que restringiam o comércio internacional, o que culminou em uma crise econômica e social no país. Os movimentos populistas que passaram a reivindicar direitos trabalhistas e reforma social lutavam contra o golpe de estado que se instaurou a partir de 1933. Em 1938, houve uma forte pressão pelos movimentos sociais para que se instaurasse o voto e a imprensa livre, bem como a criação de uma nova constituição, o que culminou em um retorno à democracia.

Ao final década de 1950, a queda na demanda de exportações de produtos agrícolas do país repercutiu em outra grave crise, fato que levou a classe de estudantes às ruas manifestarem sua insatisfação militando por direitos trabalhistas. Neste período, surge o grupo guerrilheiro Tupamaros, civis que aderiram ao crime, roubando bancos com o intuito de compartilhar o dinheiro com os mais necessitados. A represália governista de opressão ao movimento desencadeou em uma luta armada entre as partes. A instabilidade política é revertida e os avanços sociais são estimulados ao longo da década de 1960 até a década seguinte, em que a ausência de recursos energéticos e de tecnologia levam o país a uma nova crise econômica e política que por sua vez culmina em um segundo período de regime militar<sup>34</sup>.

43

A década de 1930 foi um momento propício para o surgimento de movimentos artísticos de vanguarda ligados aos movimentos sociais de esquerda em Montevideo. A derrocada da segunda guerra mundial posteriormente foi outro fato que contribuiu para o surgimento de novas formas de expressão artística que refletissem o espírito renovador da sociedade em transformação. O Universalismo Construtivo de Joaquín Torres García no Uruguai foi o movimento artístico de vanguarda representante deste momento. O surgimento do Taller de Torres García, como observa MOURELLE (2014, p. 20), que posteriormente viria a ser conhecido como Escuela del Sur, foi o estopim das colaborações entre artistas e arquitetos, frequentadores de seu Taller, que surgiriam nas próximas décadas em Montevideo.

#### PAVILHÃO MARTINÉRE DO HOSPITAL SAINT-BOIS

A primeira grande contribuição de artistas, através de murais, em um espaço construído em Montevideo, foi o conjunto de 35 murais construtivistas pintados pelo mestre e alguns de seus

<sup>33</sup> Fonte: <<http://www.rau.edu.uy/uruguay/historia/Uy.hist3.htm>>. Acesso em: 05 mar. 2015.

<sup>34</sup> Idem.

discípulos no Edifício e Pavilhão Martinére do Hospital Saint Bois, em 1944. MOURELLE (2014, p.59) relata que o hospital por volta desta época era dirigido pelo doutor Purriel, o qual acreditava que o Pavilhão Martinére, destinado ao tratamento de tuberculosos, deveria abrigar espaços com atividades e obras artísticas por considera-las de caráter terapêutico. Foi o Dr. Purriel quem teve a ideia de convidar o artista Joaquín Torres García e seus aprendizes para decorar as paredes do pavilhão.

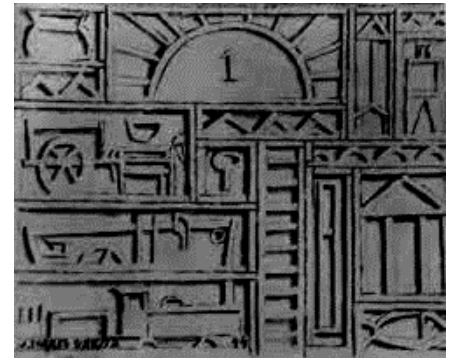
Os murais pintados por Torres García e seus discípulos nesta obra não compreendem em um conjunto de obras que se enquadram na temática da integração plástica de acordo com MOURELLE (2014, p. 63). A edificação, de autoria dos arquitetos uruguaios Carlos Surraco e S. Murialdo, de 1942, não havia sido projetada para receber os murais. Porém, a oportunidade oferecida a Torres e seus aprendizes se mostrou uma ferramenta eficaz de divulgação da linguagem artística desenvolvida na Escuela del Sur. Os murais se apresentavam como elementos decorativos e dissociáveis dos espaços que os circundavam, embora formassem uma composição de certa forma coerente com os mesmos. Os espaços internos do hospital, que respeitavam uma composição de elementos arquitetônicos sóbria em cores claras, compostos em sua maioria de paredes brancas, contrastavam com os murais em tons vivos. As temáticas dos murais variavam, e retratavam desde a natureza e os animais a meios diversos de transporte e locomoção.

Estes temas, além de outros princípios compositivos das obras, refletiam a questão da conciliação entre modernidade e tradição cultural no Universalismo Construtivo. Dos 35 murais pintados no pavilhão, sete eram de autoria de Joaquín Torres García e o restante foi desenvolvido por vinte de seus discípulos, dentre eles seus filhos Augusto e Horácio Torres, Julio Alpuy, Gonzalo Fonseca, Héctor Ragni e Elsa Andrada, para citar alguns. (BULANTI, 2008, p. 21).

BULANTI (2008, p. 21) relata que foi Torres García quem determinou as paredes onde se localizariam os seus murais e os de seus discípulos, bem como definiu a paleta de cores e as tintas a serem utilizadas. Os murais eram pré-determinados a partir de desenhos desenvolvidos a priori no Taller. À exceção de dois murais do mestre, pintados em tons de cinza e preto (Figuras 15.5 e 15.6), o restante das obras obedeciam à composição de cores azul, vermelha, amarelo, branco e preto. Os murais foram pintados nos mais variados ambientes do pavilhão, desde a sala de hemoterapia (Figura 15.2) ao corredor do anfiteatro (Figura 15.4). Diversos críticos de arte na época da realização destes murais, como destaca BULANTI (2008, p. 22) se mostraram contrários à iniciativa e à arte construtivista:



15.5



15.6

Figura 15.5 Joaquín Torres García. Pacha Mama, 1944.

Figura 15.6 Joaquín Torres García. Locomotora, 1944.

“Todos os fracassados ismos que desregraram a pintura até fazê-la puramente uma teoria abstrata de rebuscados retorcimentos mentais.”<sup>35</sup>

(VERNAZZA, 1944, apud BULANTI, 2008, p. 22, tradução nossa).

Sobre a arte dos murais no pavilhão do hospital:

“Inflamável e agressiva [...] Uma pintura violenta que sob nenhum ponto de vista plástico pode se chamar de pintura [...]”<sup>36</sup>

(MCLEAN, 1944, apud BULANTI, 2008, p. 23, tradução nossa).

Porém, houve também aqueles que souberam reconhecer o valor deste artista e sua contribuição ao cenário das artes plásticas na América Latina:

“A obra deste grande pintor é uma célula viva em meio a tantas coisas mortas, que aplaudem necrófilos, em uma paixão de sangue e pedra. Ela inspira confiança em todo um continente, inspira fé em toda uma raça e esperança no futuro do homem.”<sup>37</sup>

(HUIDOBRO, 1944, apud BULANTI, 2008, p. 25, tradução nossa).

Estes e outros testemunhos mostram a comoção que Torres García e sua linguagem artística causaram em Montevideu a partir das décadas de 1930 e 1940. BULANTI (2008, p. 27) relata que nas décadas seguintes, devido a constantes alterações no layout dos espaços do Pavilhão, troca de diretor, descaso por parte da administração do hospital, dentre outros motivos, os murais foram aos poucos se deteriorando. Foi somente a partir da década de 1970 que o arquiteto Ernesto Leborgne, amigo e um dos principais divulgadores do trabalho de Joaquín Torres García, em parceria com o ex-diretor do Pavilhão, o Dr. Purriel, iniciaram uma empreitada para a extração e restauração dos murais.

Dos 35 murais, destaca BULANTI (2008, p. 28), apenas dez receberam a verba necessária para sua restauração, angariada através de doações do próprio Ernesto Leborgne, dos filhos de Torres García e do artista Francisco Matto. Os dez murais consistiram dos sete pintados por Torres García, um de Gonzalo Fonseca, um de Julio Alpuy e o último de Augusto Torres. BULANTI (2008, p. 28) conta que Ernesto Leborgne, logo após a restauração dos murais, organizou uma exposição em comemoração ao centenário de Torres García composta apenas das obras do mestre, incluindo seus dois murais restaurados, transportados para o Museu Nacional de Artes

<sup>35</sup> *Todos los fracasados ismos que han disgregado la pintura hasta hacerla puramente teoría abstracta de rebuscados reorcimientos cerebrales.*

<sup>36</sup> *Flamante y agresiva [...] Una pintura violenta que bajo ningún punto de vista plástico puede llamarse pintura...*

<sup>37</sup> *La obra de este gran pintor es una célula viva en médio de tantas cosas muertas, que aplauden los necrófilos, en una pasión de sangre y piedra. Ella inspira confianza en todo un continente, inspira Fe en toda una rza, y esperanzas en el futuro del hombre.*



Visuais de Montevidéu. Esta exposição viajou em 1975 para o Museu de Arte Moderna de Paris e três anos mais tarde, para o MAM no Rio de Janeiro. Infelizmente, neste mesmo ano, houve um incêndio no museu, o qual destruiu os murais e mais de 70 pinturas do mestre construtivista.

A partir da década de 1990, se iniciaram ações para a restauração, preservação e declaração das obras de Torres García como patrimônio histórico nacional do Uruguai.

#### CASA LEBORGNE – AROCENA

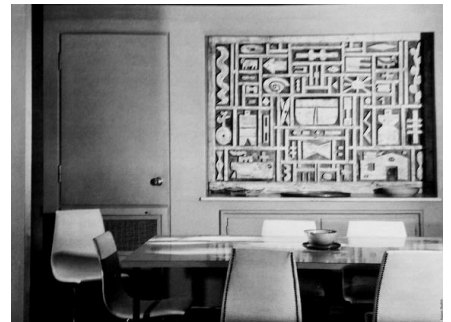
O arquiteto Ernesto Leborgne, o qual terá sua trajetória aprofundada no próximo capítulo deste trabalho, não só foi um grande amigo e seguidor de Joaquín Torres García, como foi também um dos primeiros arquitetos do movimento de integração plástica no país a incluir obras de artistas construtivistas em seus projetos. Leborgne foi assíduo frequentador do Taller e desta experiência absorveu a noção de importância da criação coletiva em suas obras. Como MOURELLE (2015, p. 85) relata, Leborgne firmou amizade com diversos artistas discípulos de Torres García, dentre eles Francisco Matto, Horacio Torres, Julio Alpuy, Gonzalo Fonseca, Edwin Studer, os quais colaboraram com o arquiteto nos projetos de suas cinco casas. Estas casas foram seus únicos trabalhos independentes da firma de construção civil Gori e Molfino, na qual trabalhou por 37 anos.

A primeira da série de cinco casas, todas construídas em tijolo à vista, foi projetada em 1940 para a sua família e recebeu o sobrenome do arquiteto e de sua esposa, Leborgne – Arocena. Localizada na Rua Trabajo número 2773, no bairro Pocitos de Montevidéu, a residência é protegida por um muro alto e sóbrio de tijolos à vista, o qual estabelece uma relação de introversão entre a casa e o espaço público<sup>38</sup> e esconde certas características conceituais de projeto que se tornariam marcas registradas do arquiteto.

Dentre algumas das características recorrentes nas obras de Leborgne, destaca-se a participação dos artistas do Taller Torresgarciano, já citados, na concepção de obras de arte que pontuam alguns dos espaços externos e internos das casas. Destaque neste projeto para o mural de Francisco Matto (Figura 16.2), localizado na sala de jantar, e o mural de Horácio Torres (Figura 16.4), acompanhado de um bebedouro, no jardim dos fundos da casa; ambas as obras de artistas seguidores do construtivismo Torresgarciano. Há também murais e outros monumentos concebidos pelo próprio Ernesto Leborgne, como a fonte, o bebedouro e os murais (Figura



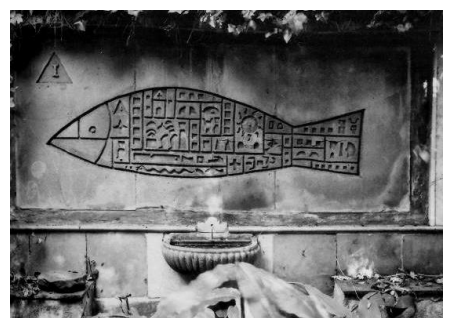
16.1



16.2



16.3



16.4

Figura 16.1. Casa Leborgne - Arocena, Montevidéu, 1940. Fachada frontal.

Figura 16.2. Casa Leborgne - Arocena. Mural de Francisco Matto.

Figura 16.3. Casa Leborgne - Arocena. Fonte, bebedouro e murais de Ernesto Leborgne.

Figura 16.4. Casa Leborgne - Arocena. Mural de Horacio Torres.

<sup>38</sup> ARTUCIO, Leopoldo C. Apêndice III, apud. MOURELLE, 2015, p. 95.



17.1



17.2



17.3

Figura 17.1 Rafael Lorente Escudero. Complexo Cines Plaza y Central, Montevideu, 1947-1950.

Figura 17.2 Cines Plaza y Central.

Figura 17.3 Rafael Lorente Escudero e Horácio Torres. Confeitaria Babalu, sob o setor do edifício residencial do Cines Plaza y Central.

39.3), situados no pátio de fundos. MOURELLE (2015, p. 87) observa que além do emprego do tijolo à vista como componente vernacular da construção, Leborgne recorreu a diversos tipos de pedras e materiais de demolição nos ambientes externos, inclusive na concepção dos monumentos que compõe os pátios da casa. A água e a vegetação são outros elementos que em conjunto com os monumentos marcados por símbolos do construtivismo, qualificam os espaços externos e evocam uma atmosfera de introspecção, contemplação e certo misticismo.

CONFEITARIA BABALU, CINES PLAZA Y CENTRAL

O arquiteto Rafael Lorente Escudero, uruguaio da geração de arquitetos como Mario Payssé Reyes, Eladio Dieste, Rodrigues Juanotena, Justino Serralta, dentre outros, foi um dos arquitetos os quais incorporou os princípios da integração plástica somados à filosofia artística de Torres García em seus projetos.

A primeira de uma série de obras arquitetônicas compostas de murais da sua trajetória profissional foi a Confeitaria Babalu do complexo Cines Plaza y Central, projetada a partir de 1947 e obra concluída em 1950. MOURELLE (2015, p. 105) relata que o complexo, projeto o qual foi selecionado em um concurso promovido pela Intendência Municipal, contava com salas de cinema, edifício residencial, confeitaria e salas comerciais, estas últimas ao nível térreo. O edifício se localiza na esquina da Avenida Rondeau com a Rua Colonia, em frente à Praça Cagancha ou Libertad e atualmente está descaracterizado.

Na versão original do projeto (Figura 17.1), observa MOURELLE (2015, p. 105), havia a proposta de criar um amplo vazio no setor dos cinemas e hall, voltado para a Praça Libertad. Junto ao apoio deste vazio, seria construído um mural vertical de arenito talhado em alto relevo, o qual nunca foi executado. O vazio criado entre os níveis do hall e do último pavimento dos cinemas foi uma estratégia proposta por Lorente para equilibrar a proporção de cheios e vazios do volume do Complexo. Sob o setor do edifício de apartamentos, encontrava-se a confeitaria Babalu (Figura 17.3), a qual não mais existe atualmente. O interior do espaço foi o resultado da colaboração entre Escudero e Horácio Torres, autor do mural que cobria inteiramente a parede curvilínea da confeitaria.

O mural, descreve MOURELLE (2015, p. 105), era composto de uma retícula irregular que conformava quadrados e retângulos de tamanhos variados, preenchidos por cores primárias. Equipamentos, espaço, cores utilizadas em todos os elementos e iluminação foram escolhidos para que todos os componentes estivessem em conformidade com determinada unidade estética, remetendo a ideia de unidade estilística, forma de integração e síntese das artes defendida por alguns arquitetos no modernismo.

Mario Payssé Reyes, um dos arquitetos os quais terão sua trajetória e determinadas obras analisadas mais atentamente no próximo capítulo deste trabalho, realizou uma dupla de casas econômicas experimentais na década de 1950, as quais são compostas de murais de artistas discípulos de Torres García. Payssé descreve estes projetos na publicação para a revista SAU 236 de 1959, e mais tarde se utiliza dos mesmos textos e imagens em seu livro autobiográfico de 1967.

PAYSSÉ (1959, s/ p.)<sup>39</sup> explica que as casas econômicas, a primeira localizada na cidade de Salinas (ilustrada ao lado), a 39Km de Montevideu e projetada em 1954, e outra na praia de Punta Yeguas, em Montevideu, projetada em 1958, foram protótipos projetados pelo arquiteto com o intuito de comprovar que, quaisquer que fosse a dimensão volumétrica ou o orçamento de uma obra arquitetônica, seria possível realiza-la com os mesmos princípios arquitetônicos defendidos por Payssé, os quais baseavam-se, dentre outras questões, no rigor geométrico, racionalidade construtiva e economia de recursos, materiais em sua textura bruta aparente, integração de espaços internos e externos com a natureza e a integração plástica entre a arquitetura e as obras construtivistas. PAYSSÉ acompanhou a descrição dos projetos com um pequeno trecho de texto de Frank Lloyd Wright como descrição do espírito de sua arquitetura, referindo-se a casa econômica em Salinas:

“O edifício como arquitetura nasce do coração do homem, permanente consorte da terra, camarada das árvores, verdadeiro reflexo do homem no reino de seu próprio espírito. Sua residência é portanto um espaço consagrado onde busca refúgio, recreio e descanso para o corpo, e, principalmente, para a mente.”<sup>40</sup>

(WRIGHT, 1932, apud PAYSSÉ, 1959, s/ p., tradução nossa).

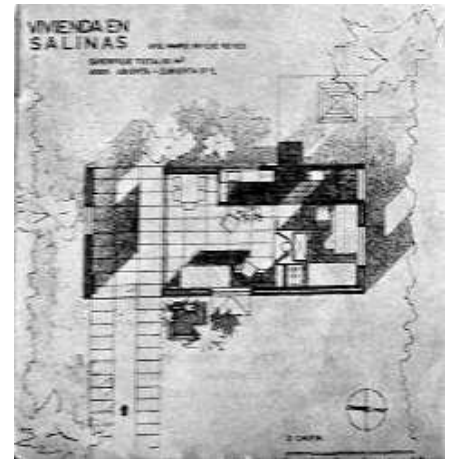
Como refúgio de descanso para corpo e mente, Payssé propôs vegetação abundante em torno da residência, situada ao centro do terreno. Novamente a introspecção e integração entre arquitetura e natureza são reverenciados por um dos arquitetos da geração de Leborgne e Bayardo. Um extenso plano de vidro compõe a fachada interna norte da casa, onde se situam salas de estar, jantar e cozinha. Este plano de vidro volta-se para a o

<sup>39</sup> Periódico- Arquitectura SAU nº 236. Montevideu, Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 1959.

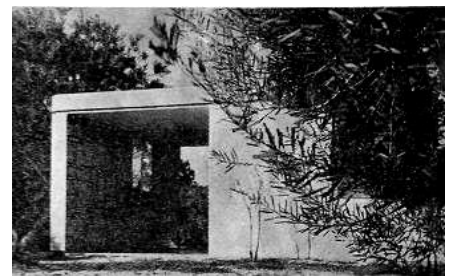
<sup>40</sup> *El edificio como arquitectura nace del corazón del hombre, permanece consorte de la tierra, camarada de las árboles, verdadero reflejo del hombre en el reino de su propio espíritu. Su vivienda es por lo tanto un espacio consagrado donde busca refugio, recreo y descanso para el cuerpo, pero muy especialmente para la mente.*



18.1



18.2



18.3



18.4

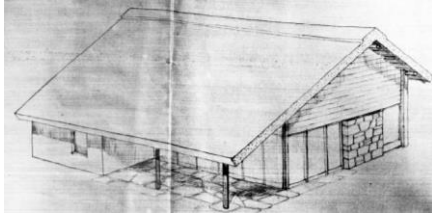
Figura 18.1 Mario Payssé Reyes. Casa econômica, Salinas, 1955. Fachada frontal.

Figura 18.2 Planta baixa.

Figura 18.3 Vista externa da garagem e parede onde se encontra o mural externo pintado por Edwin Studer.

Figura 18.4 Edwin Studer pintando o mural da casa econômica em Salinas.





19.1



19.2



19.3



19.4



19.5

Figura 19.1 e 19.2. Casa Lorente – Perspectiva externa e fotografia da casa, 1955 – 1957.

Figura 19.3. Casa Lorente – Interior da sala de estar com motivos do Universalismo Construtivo pintados por Rafael Escudero.

Figura 19.4. Casa Lorente – Esposa de Rafael Escudero junto à churrasqueira do pátio, composta de um mural de José Gurvich.

Figura 19.5. Casa Lorente – Mural de Gonzalo Fonseca e, à direita, fonte de pedra esculpida por Ernesto Leborgne em um recanto do pátio.

plano em tijolo à vista que compõe a área da garagem e varanda, pintado com o mural construtivista de Studer.

#### CASA LORENTE NO BALNEÁRIO BELLA VISTA

A cerca de oitenta quilômetros de distância de Montevidéu, o arquiteto Rafael Lorente Escudero projetou um condomínio de casas de praia no Balneário Bella Vista entre 1955 e 1957. O conjunto de casas destinadas à família e amigos do arquiteto, de acordo com MOURELLE (2015, p. 11), incorporam o caráter de cabanas de veraneio, de uma simplicidade construtiva evidente e de respaldo à natureza que as cerca. O comedimento e racionalidade na solução projetual das casas, através do emprego de materiais em sua forma bruta, elementos construtivos aparentes, espaços compactos e a simplificação geométrica dos volumes e elevações, contrastam com as obras de arte construtivistas que compõem espaços internos e externos do condomínio, as quais são compostas de pictogramas carregados de simbolismo.

Semelhante a obras de outros arquitetos que influenciaram Rafael Escudero (Vilamajó, Bonet, Le Corbusier, dentre outros), no conjunto de casas se observa a conciliação entre rigor geométrico e economia de recursos com técnicas e materiais construtivos locais<sup>41</sup>. Outro componente representante da cultura local são as obras artísticas dos artistas e arquitetos discípulos de Torres García.

Na casa Lorente, o arquiteto pintou um sol, um peixe e uma âncora em uma das paredes de tijolo à vista da sala de estar (Figura 19.3), posicionados de cada lado do túnel da chaminé e próxima da abertura desta, como símbolos que não só compõem a linguagem criada por Torres García, como remetem à temática litorânea. PELÁEZ (2013, p. 15) afirma que o exterior da casa é conformado de tal forma, ressaltando o caráter introspectivo de projeto, que através do posicionamento de altos arbustos ao redor do terreno e em alguns pontos do pátio, bem como a presença das obras de arte acompanhando as espécies de vegetação destes pontos, foram criados verdadeiros ambientes intimistas a céu aberto.

Destaca-se o recanto composto por duas obras artísticas na Casa Lorente: O mural construtivista de Gonzalo Fonseca, acompanhado de uma fonte de pedra esculpida por Ernesto Leborgne (Figura 19.5). Como nas casas de Leborgne, diversas obras de Payssé e a única obra construída de Bayardo, o Umário, o conjunto de veraneio de Rafael Escudero

<sup>41</sup> PELÁEZ, Alfredo. EL BOSQUE Y LA ESPIRAL. La construcción de Lugar en las Casas de Lorente Escudero em Bella Vista. In: 4 Seminário Docomomo Sul. PEDRA, BARRO E METAL: Norma e Licença na Arquitetura Moderna do cone sul americano. 1930-1970. Porto Alegre, março de 2013. p. 2.

comunica não só a integração plástica, como a integração com a natureza e a introspecção espacial e simbólica.

#### PAVILHÃO DEBERNARDIS S.A.

No mesmo ano em que idealizou o conjunto de casas no Balneário Bella Vista, Rafael Lorente Escudero projetou o Pavilhão expositivo Debernardis S.A., um stand temporário para a exposição dos produtos da fábrica e loja Debernardis, na feira de materiais de construção da Exposição do Centenário, em Montevideu. LUZ (2014, p. 278) descreve que, influenciado pelo neoplasticismo e pelas composições construtivistas de Torres García, Lorente propôs um espaço conformado por três módulos estruturais de mesma dimensão, compostos de peças metálicas pré-fabricadas e pintadas na cor preta. Lajes e pisos receberam um acabamento na cor amarela.

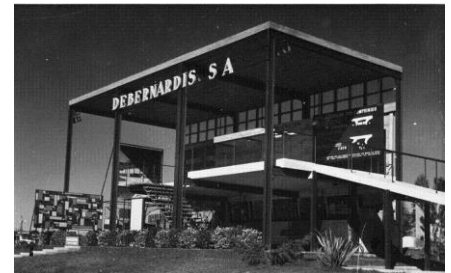
Para a cobertura e o letreiro do pavilhão, que se encontrava em uma altura próxima a esta, foi adotada a cor vermelha. Aberturas em uma fita estreita percorriam todo o comprimento do plano vertical de fundos do pavilhão e criavam um vão translúcido entre cobertura e as placas publicitárias do plano, as quais assim como nos elementos construtivos do espaço, também foram coordenadas nas cores primárias. Dentre os materiais empregados no projeto do pavilhão, de acordo com LUZ (2014, p. 280), destacam-se as peças metálicas pré-fabricadas das vigas, pilares, corrimões e esquadrias, telhas de cerâmica e pastilhas de vidro. O espaço possuía pé-direito duplo e um mezanino, o qual era acessado tanto por uma escada disposta no módulo central do pavilhão, no sentido longitudinal, como por uma rampa externa voltada para uma das faces laterais do mesmo, também no sentido longitudinal em relação à construção.

O acesso ao primeiro nível do pavilhão, elevado do nível do pedestre em aproximadamente um metro através de um talude de grama, se dava por uma escada disposta em frente à fachada frontal, perpendicular ao eixo longitudinal da construção e junto ao primeiro módulo da mesma. LUZ (2014, p. 280) aponta que ao final desta escada em direção ao pavilhão, fixado em frente ao pilar na extremidade frontal do módulo porém perpendicular à fachada, encontrava-se um mural suspenso de composição “construtivista-mondrianesca” de Julio Alpuy.

O intento de unidade estética é explorado neste projeto sob a temática do grid estrutural, da abstração e das cores primárias através dos elementos construtivos em consonância estética com o mural de Alpuy. A integração plástica se manifestou, portanto, através da composição estética por similaridades formais entre mural e espaço. Outro aspecto considerado por Lorente foi a valorização dos materiais industrializados e pré-fabricados, vinculados a construções representantes da arquitetura moderna.



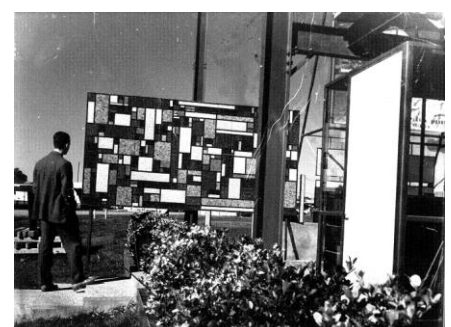
20.1



20.2



20.3



20.4

Figura 20.1. a 20.3. Rafael Lorente Escudero. Pavilhão Debernardis S.A.. Exposição do Centenário, Avenida Centenário, Montevideu, 1955.

Figura 20.4. Mural construtivista de Julio Alpuy em evidência. Concebido em pastilhas de vidro e nas cores primárias.



**CONEXÕES  
ARQUITETOS  
E ARTISTAS  
MONTEVIDÉU  
UY**



Artista

Arquiteto

Família

TIMELINE

1930

1934\_Fundação AAC  
Associação de Arte Constructivo

1936\_Fundação  
Revista Circulo y Cuadrado  
Nicolas Urta  
[1897-1959]



José Cuneo  
[1887-1977]



Hector Ragni  
[1897-1952]



Augusto Torres  
[1913-1992]



Amalia Nieto  
[1907-2003]

Joaquín Torres García  
[1874-1949]

1936\_J.T.G. escreve o livro:  
Universalismo Constructivo La tradición del hombre abstracto



1939\_J.T.G. publica o livro:  
Metafísica de la prehistoria  
Indoamericana

1939\_Final da AAC

1940

1942\_Fundação TTG  
Taller Torres García

1944\_Obra coletiva:  
Murais TTG Pavilhão Martiné  
do Hospital Saint Dubois



Julio Alpuy  
[1919-2009]



Gonzalo Fonseca  
[1922-1997]



Horácio Torres  
[1924-1976]

Daniel de Los Santos, Julián San Vicente, Teresa Olascuaga, Sergio de Castro, Alceu Ribeiro, Luis A. Genieiu, Maria C. Q. Rovira, Juan Pardo, Andrés Moscovich, María Helena G. Brunel, Josefina Caneli, Esther Barrios de Martín, Daymán Antúñez, Elsa Andradá.

1944\_J.T.G. publica o livro:  
Universalismo Constructivo



1945\_1ª Publicação **REMEMORII**  
Revista dos artistas do TTG

1949\_Falecimento J.T.G.

1940

1942-1962\_TTG «Escuela del Sur»  
Outros artistas: Elsa Andradá, Alceu e Edgar Ribeiro, José Colei, Guillermo Fernández, Mario Lorieto, Dumas Oroño.

Outros arquitetos integrantes ou influenciados pela Escuela del Sur: Antonio Bonet, Juan Menchaca, Julio Gimeno, Luis San Vicente, Luis Vaia, Alfredo Altamirano, Mieres Muró, Francisco Villegas Muró, Vladimiro Acosta, Brum, Careri, Stratta, W. Pintos Risso.



Francisco Matto  
[1911-1995]



Manuel Pailós  
[1918-2004]



Manuel Otero  
[1921-2003]



Edwin Studer  
[1924-2003]



José Gurvich  
[1927-1974]



Ernesto Leborgne  
[1906-1986]



Rafael Lorente Escudero  
[1907-1992]



Mario Paysse Reyes  
[1913-1988]



Nelson Bayardo  
[1922-2002]

1950



Casa Leborgne  
[1940]



Confeitaria Babalu\_Cines  
Plaza y Central  
[1950]



Casa Paysse Reyes  
[1954]



Pavilhão Debernardis SA  
[1955]



Urnário do Cemitério Norte  
[1959]

1960



Seminário Arquidiocesano de Toledo  
[1961]



Casa Mario Lorieto  
[1964]



Concurso Monte Olympus  
[1964]



Banco República  
[1964]



Casa Lorente Escudero  
[1979]

## II QUATRO OBRAS, TRÊS ARQUITETOS



Casa Leborgne  
[1940]



Residência Mario Lorigio  
[1964]



Ernesto Leborgne  
[1906-1986]

1



Mario Payssé Reyes  
[1913-1988]



Banco República  
[1964]



Residência Payssé Reyes  
[1954]

2



Seminário Arquidiocesano  
em Toledo  
[1961]



Concurso Monte Olympus  
[1964]



Nelson Bayardo  
[1922-2002]

3



Urnário do Cemitério Norte  
[1959]



Ernesto Leborgne, Mario Payssé Reyes e Nelson Bayardo, como já foi mencionado, são alguns dos arquitetos representantes de episódios significativos de integração da arquitetura às artes plásticas no Uruguai. Estes arquitetos também fizeram parte da chamada terceira geração de arquitetos do Uruguai, como Rafael Lorente Escudero e Eladio Dieste, que buscaram, através da arquitetura moderna aliada à materiais, técnicas e cultura locais, pavimentar uma arquitetura representante da cultura nacional.

A época de atuação destes profissionais é concomitante com um impulsionamento da construção civil no país, fruto de uma situação econômica mais favorável passada a II Guerra Mundial, e que possibilitou a realização de um plano urbanizador composto de um número significativo de novas edificações, as quais transformaram e modernizaram Montevideú.

Marcados por trajetórias distintas, mas que convergem através de colaborações com artistas em comum da Escuela Del Sur e pela busca de uma arquitetura moderna nacional, estes arquitetos realizaram diversos projetos exemplares com o aporte da integração plástica, munindo os espaços de obras artísticas, em sua maioria murais, durante as décadas de 1940 a 1960.

53

Leborgne conciliou, ao longo de sua carreira, o ofício de arquiteto funcionário de uma grande construtora com seus projetos autorais, direcionados a seus amigos artistas. Também buscou, através de parcerias com artistas e figuras importantes do cenário cultural de Montevideú, a valorização e divulgação da arte pré-colombiana e das obras de Torres García no país.

Payssé teve uma trajetória profissional prolífica, em que pôde equilibrar a dedicação à docência com atuação prática por muitos anos. Até o final da década de 1950, lecionou enquanto participava de diversos concursos de projetos, muitos dos quais o arquiteto e sua equipe foram selecionados e tiveram suas obras executadas. Passada a época de docência, Payssé teve poucas obras arquitetônicas de sua autoria individual construídas, porém manteve o hábito de transmitir seus conhecimentos e habilidades de documentação gráfica. Escreveu diversos artigos para revistas e participou de inúmeras conferências de arquitetura nacionais e internacionais.

Bayardo foi professor ao longo de 22 anos. Lecionou em Talleres distintos e foi jurado dos concursos de arquitetura realizados no país da década de 1960 a 1980. Dedicado à docência, realizou diversos textos e estudos sobre o ensino da arquitetura e métodos pedagógicos de aprendizado. Durante seu encargo de diretor do Departamento de Arquitetura da Intendência Municipal de Montevideú, pôde ver ser construída uma única obra de sua autoria, a qual é um dos objetos de análise neste trabalho.



L

Figuras 1, 2, 3 e L Diagrama e legenda.

54



## BIOGRAFIA



5

55

Figura 4 Arquiteto Ernesto Leborgne (primeira fileira, à esquerda) em uma conferência de Joaquín Torres García, 1936.

Figura 5 Da esquerda para a direita: Ernesto e os irmãos Felix e Raul Leborgne, 1910.

Figura 6 Ernesto Leborgne e família em frente a Casa Quinta-Villa onde moravam, no Bairro Pocitos em Montevidéu, 1911.



6



Filho de Felix Leborgne, um comerciante de ascendência francesa, e Catalina Fossemale, uruguaia e dama de companhia, Ernesto Leborgne (1906-1986) foi o segundo irmão a nascer dos cinco filhos. Felix II (1904-1970) era seu irmão mais velho e Raul (1907-1986) e as duas irmãs, Margarita e María Ester, os irmãos mais novos. A família de Ernesto viveu no terceiro andar de uma casa, uma Quinta-Villa de verão, no Bairro Pocitos em Montevideu, construída por seu avô Maximilien Joseph, um imigrante francês de Carhaix-Plouguer. LEBORGNE (2005, p. 17).

56



7

LEBORGNE (2005, p. 17) relata que a partir das reformas políticas e sociais introduzidas no governo de José Battle y Ordóñez no início do século XX, Ernesto e seus irmãos puderam usufruir dos benefícios das instituições de saúde e educação gratuitas e de qualidade no país. Os três irmãos cursaram o ensino superior e puderam ter uma carreira profissional prolífica; Leborgne como arquiteto e seus dois irmãos como médicos reconhecidos. Infelizmente, não há nos registros bibliográficos informações sobre suas irmãs. O primeiro e único integrante da família a seguir uma carreira de inclinações artísticas, Leborgne ingressou na Faculdade de Arquitetura, na época localizada no porto de Montevideu, em 1925. Ao longo do curso, foi aluno de Monsieur Carré e Julio Vilamajó, bem como assistiu a seminários conduzidos por Le Corbusier durante a visita do arquiteto francês em Montevideu em 1929.

Ernesto e seu irmão Raul costumavam praticar tênis no Círculo de Tênis Del Prado, onde Leborgne conheceu a mulher com quem se casou em 1937, Elena Arocena Capurro. Três anos



8

Figura 7 Ernesto Leborgne aos doze anos de idade.

Figura 8 Ernesto Leborgne, década de 1930.

mais tarde, Leborgne projetou sua primeira obra autoral independente de seu ofício junto à empresa Gori y Molfino, a casa para sua família na Rua Trabajo, no Bairro Pocitos. A casa se localiza no terreno detrás da antiga casa Quinta-Villa de sua família, demolida em 1960.

Do período de sua graduação até a década de 1940, LEBORGNE (2005, p. 18) conta que a depressão econômica mundial atingiu o Uruguai e se manteve até a década seguinte, ao passo que Leborgne e seus colegas de profissão encontravam-se sem oportunidades profissionais. Movido pela necessidade de alcançar seu próprio sustento e o de sua família, Ernesto passou a trabalhar para a Construtora Gori y Molfino, na qual manteve-se empregado por grande parte de sua vida.

Como uma pessoa dedicada à família e de laços estreitos com seu irmão Raul, Leborgne levava-os ao Balneário Solis durante os verões, onde partia em saídas de campo com aquele e realizava coletas de conchas e outros objetos trazidos do mar que se depositavam nas areias da praia. Leborgne era um admirador da natureza e destas experiências de vida herdou o apreço pelo meio ambiente na sua relação com a arquitetura e as artes.



57

9

#### LEBORGNE E TORRES GARCÍA

Segundo LEBORGNE (2005, p. 20), Leborgne conheceu a obra de Joaquín Torres García em 1934, ao visitar uma exposição de suas obras no Ateneo de Montevideu, no mesmo ano do retorno do artista ao Uruguai. Passado pouco tempo após este evento, Leborgne descobriu através de um conhecido o endereço do Taller Torres García e passou a frequentar o local, o que deu início a uma amizade entre os dois que duraria até os últimos dias de vida do artista.

Figura 9 Leborgne em frente ao Mural Pachamama de J.T.G., de 1944. Este foi um dos murais realizados no Hospital Saint Bois, o qual foi restaurado, e em 1978, destruído no incêndio do MAM do Rio de Janeiro.

Frequentador assíduo das conferências do artista na Faculdade de Arquitetura, LEBORGNE (2005, p. 20) conta que Leborgne incorporou sua filosofia em seu modo de reconhecer a arte e compartilhava com o artista a aspiração de integrá-la à arquitetura. Como um verdadeiro apreciador da arte e filosofia construtivista, Leborgne se encarregou de angariar fundos para a publicação do livro *Estructura de Torres García* em 1935, período em que este estava passando por dificuldades financeiras.

Em 1945, Leborgne escreveu uma carta ao Ministro da Educação Pública, o Dr. Adolfo Folle Juanicó, para que adquirisse um quadro de Torres García pelo valor de 600 pesos e assim ajudasse o artista, o que não obteve sucesso. Já em 1950, um ano após a morte Torres García, Ernesto Leborgne e um grupo de discípulos do Taller TTG, dentre os quais os artistas Francisco Matto Villaró, Manuel Pailós, Edwin Studer e Elsa Andrada, bem como o arquiteto Rafael Lorente Escudero, reuniram-se para oferecer a doação de um quadro do mestre ao diretor do Museu Nacional de Bellas Artes de Montevideú. (LEBORGNE, 2005, p. 20). No seu aniversário de 74 anos, Ernesto Leborgne determinou a doação após a sua morte de um dos quadros de Joaquín Torres García do qual era dono, a obra “Constructif avec boussole”, ao Centro Pompidou em Paris.

58

Como um colecionador de objetos da natureza e da arte primitiva, Leborgne também se interessava, além do Universalismo Construtivo, pela história da arte pré-colombiana. LEBORGNE (2005, p. 24) relata que ao longo dos anos, Leborgne criou uma pinacoteca que reuniu diversas obras do mestre e seus discípulos, como os filhos do artista, Augusto e Horácio, demais integrantes do Taller como Figari, Barradas, Matto, Alpuy e Fonseca, dentre outros. Também colecionava as revistas *Removedor* e *Círculo y Cuadrado*, catálogos de exposições e correspondências entre o arquiteto e os artistas. Atualmente, o Centro de Arte Reina Sofía, em Madrid, abriga esta coleção.

#### LEBORGNE E A CURADORIA ARTÍSTICA



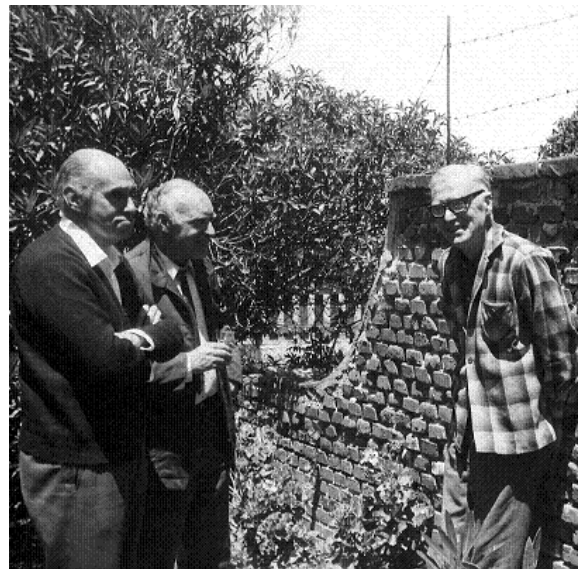
Figura 10 Gabinete da Residência Leborgne – Arocena. À esquerda e ao fundo, um mural construtivista pintado pelo artista uruguaio Julio Alpuy. À direita, parte da coleção de objetos de arte primitiva dispostos na sala por Leborgne como em uma exposição.

De acordo com LEBORGNE (2005, p. 24), foram poucas as ocasiões em que Ernesto Leborgne viajou para o exterior. Nestas ocasiões, adquiriu peças de artesanato de Arte Negro em Paris. Quando seus amigos viajavam, solicitava que lhe trouxessem outras peças para incluir em sua coleção. Estes objetos se transformaram em um acervo para o pequeno museu que Leborgne construiu no sótão de sua casa.

A arte primitiva era um interesse compartilhado entre o arquiteto e os discípulos de Torres García. O grupo se reunia com frequência no sótão de Leborgne para admirar as peças, bem como para discutir sobre os princípios estéticos e simbolismos culturais que integravam as obras. O misticismo e espiritualidade que imbuía as obras de significação eram também outras características que atraíam o grupo.



11.1



11.2

Leborgne, através de iniciativa conjunta do artista e também colecionador de objetos da cultura Indo americana, Francisco Matto Vilaró<sup>1</sup>, foi responsável pela organização, projeto museológico e fundação do Museu de Arte Pré-colombiana em Montevidéu, inaugurado em setembro de 1962. Leborgne, juntamente com Matto Vilaró, passou quatro anos anteriores à inauguração do museu planejando a forma como interviriam na

<sup>1</sup> Francisco Nenín Matto Vilaró (1911-1995) foi um importante artista plástico uruguaio e um dos fundadores, juntamente com seu amigo e mestre, em 1942, do Taller Torres García. Matto Vilaró, trinta anos antes de se unir a Leborgne para a criação do Museu de Arte Pré-colombiana de Montevidéu, realizou sucessivas viagens pela América Latina, destinadas a conhecer os diversos aspectos das culturas Indo americanas, bem como entender a estética e as raízes primitivas do continente. Nestas viagens, foi adquirindo uma extensa coleção de objetos, utilitários e artísticos, os quais se tornaram um acervo considerável e importante para os ensinamentos propostos no Taller. Este acervo foi utilizado na escola para que os artistas (e arquitetos) pudessem observar os objetos e assim, através da convivência e observação, compreendessem a linguagem estética e simbolismo que se apresentavam a eles.

Figura 11.1 Ernesto Leborgne e o artista plástico Francisco Matto Vilaró, década de 1970.

Figura 11.2 Da esquerda para a direita: Francisco Matto, Augusto Torres e Ernesto Leborgne, 1967.



antiga casa da família Vilaró para transformá-la em um espaço de exposição dos objetos colecionados pelo artista.

Como explica CAUBABÉRRE (2005, p. 50), as estratégias adotadas no projeto museológico se traduziram na ideia de permitir que os observadores circulassem por entre as obras, agrupadas em espaços destinados a um tema, período de tempo ou estéticas semelhantes, e na utilização de uma iluminação dramática, pontual sobre as mesmas, que transmitisse uma sensação de mistério e curiosidade, convidando os observadores a seguir um percurso de descoberta da arte exposta e de uma narrativa sugerida através da organização das obras e espaços proposta. Alguns anos mais tarde, o Museu<sup>2</sup> entrou em declínio até sua reformulação na década de 1990.

Outra iniciativa importante relacionada às artes em Montevideu que surgiu através de um esforço conjunto entre Leborgne e personalidades inseridas no meio artístico e cultural da cidade, como relata LEBORGNE (2005, p. 25), foi a criação da Fundação Joaquín Torres García. Instituída em Montevideu em 1955, a entidade se localizava na Avenida 18 de Julho e seu espaço foi cedido pela Intendência Municipal; a edificação também abrigava o Museu homônimo à Fundação. Esther de Cáceres, mencionada anteriormente no texto, e Ernesto Leborgne, assumiram os cargos de Diretora e Vice-Diretor da instituição, respectivamente. Este cargo acompanhou Leborgne do momento em que o assumiu até seu falecimento.

60

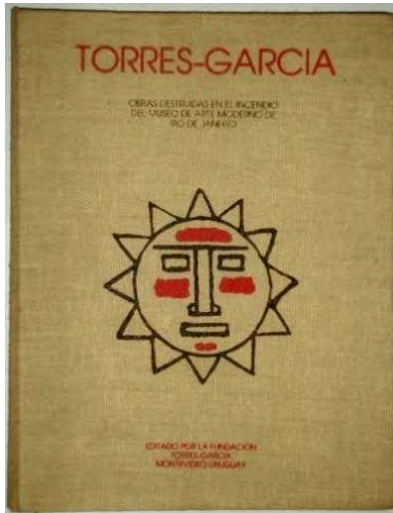
Como uma entidade promotora da divulgação da arte do mestre construtivo, a Fundação encarregava-se de angariar fundos para a manutenção do museu, bem como promovia palestras, cursos e exposições associadas a publicações de catálogos e livros sobre as obras de Torres García. No espaço físico da fundação, ocorriam encontros entre a equipe e demais artistas e apreciadores da arte construtiva, que como no Taller, envolviam reflexões acerca da filosofia artística. Leborgne organizou a publicação de edições fac-símiles dos livros *Ce que je sais et ce que je fais par moi même* e *Père Soleil*<sup>3</sup> de Torres García junto à Fundação. (LEBORGNE, 2005, p. 25).

Em 1970, de acordo com LEBORGNE (2005, p. 25), Leborgne assumiu a curadoria da exposição Universalismo Construtivo do Museu de Bellas Artes de Buenos Aires, na qual expôs obras de Torres García e de seus discípulos. Na mesma época, o arquiteto conheceu Barbara Duncan, uma pesquisadora norte-americana especialista em arte latino-

---

<sup>2</sup> Ao final da década de 1960, o museu deixou de receber incentivos permanentes para a sua manutenção e espaço e obras expostas começaram a se deteriorar. Em 1978, suas portas foram fechadas por falta de recursos e de interesse pelo poder público. Três anos após a morte de Matto, a construção foi vendida à Intendência Municipal de Montevideu e a coleção de mais de 2.000 obras foi, já em 1998, levada ao Museu de História da Arte da Intendência de Montevideu.

<sup>3</sup> “O que eu sei e o que eu faço por mim mesmo” e “Pai Sol” (tradução nossa).



12

americana e na obra de Torres García, e que estava organizando uma exposição sobre o artista em Austin, Texas. Duncan também havia adquirido diversas de suas obras, as quais doou à Universidade de Texas. Leborgne, a convite do filho de Torres García, Horácio Torres, teve a oportunidade de organizar e enviar as obras do mestre, que se encontravam em Montevidéu, aos Estados Unidos para esta exposição em comemoração ao centenário do artista.

LEBORGNE (2005, p.28) conta que diversas pinturas e murais do Taller foram levados para Paris para uma exposição em 1975. Ao término do evento, os curadores não angariaram fundos suficientes para retornar as obras à Montevidéu, o que acarretou em serem armazenadas em um depósito por três anos. Em julho de 1978, uma coleção de 65 pinturas e esculturas dos pintores do Taller e do mestre Joaquín Torres García foram reunidas por Leborgne, Horácio Torres e outros nomes vinculados à curadoria para uma exposição a ser sediada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.



61

13

A coleção foi destruída pelo incêndio e em 1982, Leborgne tomou a iniciativa, através da Fundação Torres García, de editar uma publicação com fotografias e textos sobre as obras destruídas, intitulada Torres García - Obras destruídas no Incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Esta época foi concomitante ao declínio institucional da Fundação. No mesmo ano em que Leborgne faleceu, em 1986, o Ministério de Educação e Cultura do Uruguai realizou a reabertura do Museu Torres García na Rua Sarandi, em Montevidéu.

De acordo com ARANA (2005, p. 36), Leborgne não se dedicou à docência, tampouco se envolveu em atividades relacionadas à Sociedad de Arquitectos Del Uruguay, que em sua época foi

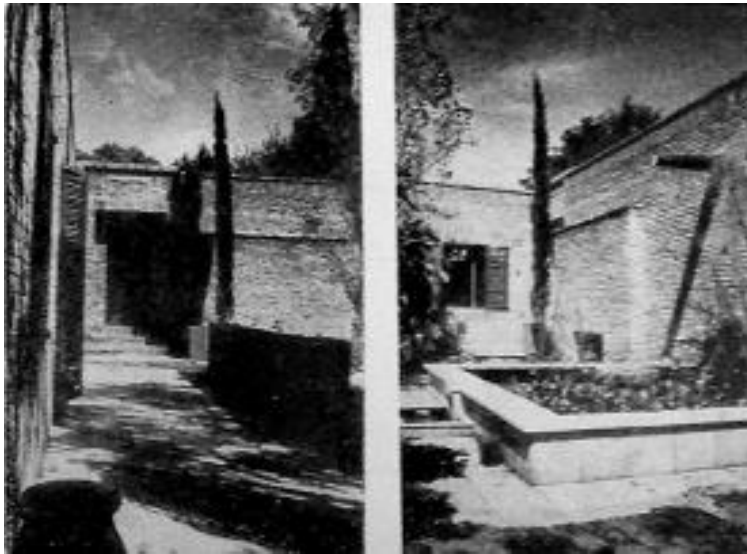
Figura 12 Capa da publicação sobre o incêndio no MAM do Rio de Janeiro organizada por Leborgne.

Figura 13 Reportagem do Jornal do Brasil sobre o incêndio no MAM do Rio de Janeiro, julho de 1978.



uma importante instituição para os jovens arquitetos. Não participou de concursos de arquitetura, muito menos integrou grupos de arquitetos como o Núcleo Sol<sup>4</sup>, da década de 1960. Apesar destes fatos, Leborgne percorreu um caminho fértil, embora restrito, de produção de obras exemplares da integração das artes à arquitetura que o colocaram no patamar como uma referência na história da arquitetura moderna uruguaia.

#### AS CASAS DE LEBORGNE



62

14

De acordo com MOURELLE (2005, p. 70), assim como tratava das obras de arte primitiva e moderna de seus amigos do Taller Torresgarciano como criações artísticas de qualidades atemporais, não fazendo distinções acerca de questões referentes a manifestações de períodos históricos específicos, Leborgne assumia postura semelhante quando se referia às suas crenças no modo de se fazer a arquitetura de seu tempo.

Em seus projetos, mesclava materiais e técnicas de procedências e períodos distintos, resgatando peças de mármore, de granito e outros elementos de antigas

---

<sup>4</sup> Grupo de estudos formado por estudantes de arquitetura e urbanismo de Montevideu, os quais escreveram alguns manifestos a respeito da revisão da Arquitetura Moderna para a Revista da Sociedad de Arquitectos Del Uruguay. O grupo era formado por nomes como Juan Gadea, Jorge Gonzalez, Carlos Herrera, Jorge Hinze, Sergio Laxalde, Rafael Lorente Escudero e Adolfo Maslach. Dentre os tópicos abordados nos textos, havia críticas negativas à Carta de Atenas e a exaltação das ideias propostas pelo grupo Team X, dentre as quais a defesa da diversidade de atividades junto aos cores dos núcleos urbanos, a redistribuição de densidades demográficas, a reformulação de estruturas viárias, dentre outros. Dentre os manifestos, destaca-se o texto Hoy Nuestra Realidad, publicado na edição de número 237 da Revista SAU, de 1963. Disponível em: <<https://issuu.com/bsau/docs/1963-237>>. Acesso em: 12 de abr. de 2016. Ver também as publicações ELARQA números 15 e 16.

Figura 14 Residência Torres-Andrada em Montevideu, Uruguai. Ernesto Leborgne, 1963.

construções montevideanas demolidas, integrando-as aos volumes impositivos com superfícies marcadas pela textura do tijolo à vista de suas construções e as inserindo nos cenários pitorescos que compunham espaços internos e externos de suas casas.

A dualidade entre o moderno e o tradicional, defende MOURELLE (2005, p. 72), se revela uma característica constante ao longo de sua trajetória profissional, algo que em parte se deve aos ensinamentos e convivência com o artista Joaquín Torres García, aquele quem em sua filosofia artística incorporava o simbolismo de pictogramas de conotações primitivas e de cunho espiritual aliados ao grid abstrato e moderno.

Esta dualidade também atesta que a qualidade do atemporal presente nas obras artísticas que admirava foi transposta para a concepção das cinco casas que projetou como arquiteto autônomo à empresa Gori y Molfino, a Residência Leborgne-Arocena, de 1940, a Residência Augusto Torres (Filho de Torres García e artista como o pai), de 1950, a Residência Gonzalo Fonseca (discípulo de Torres García), projetada em 1957 mas jamais executada, a segunda Residência de Augusto Torres, denominada Torres-Andrada, de 1960, e a Residência Mario Lorio (outro artista do Taller), também de 1960.

63



15



16

MOURELLE (2005, p. 79) afirma que há influências de diferentes períodos e vertentes arquitetônicas presentes em seus projetos, que remontam ao classicismo, a arquitetura mediterrânea e à arquitetura religiosa de nomes como do sueco Sigurd Lewerentz e do argentino Claudio Caveri. Construções monolíticas de tijolos à vista, jogos de cheios sobre vazios, efeitos de contrastes de luz e sucessões de espaços que levam a outros (como a enfilade da arquitetura clássica) em que estes contrastes se invertem são algumas das características em comum nas obras dos três arquitetos.

Figura 15 Igreja Nossa Senhora de Fátima, Buenos Aires. Claudio Caveri, 1954.

Figura 16 Igreja de St. Mark em Estocolmo, Suécia. Sigurd Lewerentz, 1960.

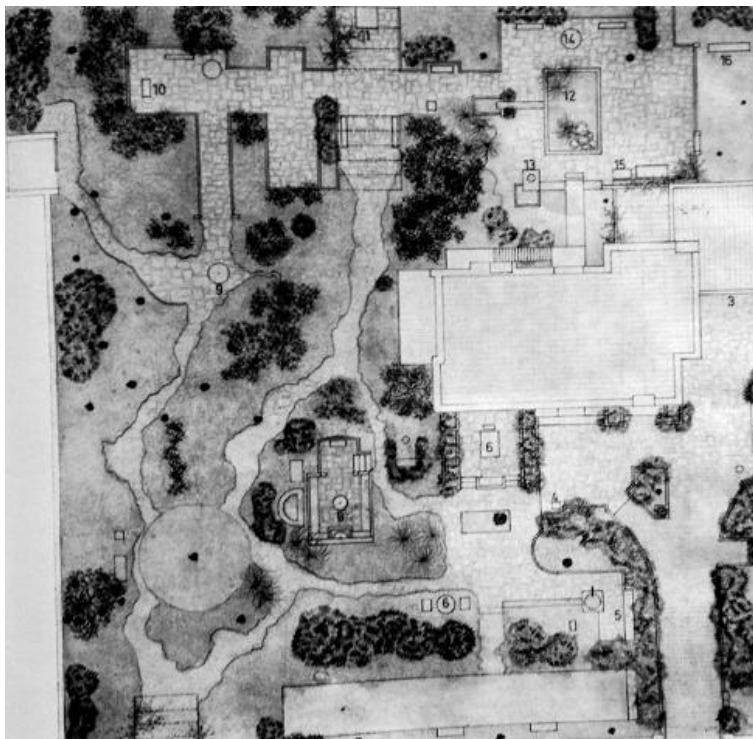
Além destes elementos, a religiosidade e o transcendental, resgatados através das obras de arte que integram alguns dos ambientes das casas de Leborgne, em sintonia com a

arquitetura de características atemporais, evocam uma atmosfera de contemplação e misticismo.

Leborgne projetou suas casas para que abrigassem, como em um projeto museológico, ambientes que reverenciassem as obras de arte de seus amigos artistas do Taller, de forma que estes elementos se tornaram parte da própria composição arquitetônica. Há um caráter ambíguo de edificações destinadas à moradia de seus habitantes e de museu de obras construtivistas.

O ato de reunir e compor uma coleção de peças de variedades diversas, feitas pelo homem ou pela natureza e transformadas em um acervo inserido em um espaço, acervo esse que sofre alterações ao longo do tempo (peças são adicionadas, substituídas ou se desintegram com o tempo), é uma característica da forma de se relacionar com objetos e a arte que Leborgne transpôs do contexto de espaços propriamente expositivos para seus projetos residenciais.

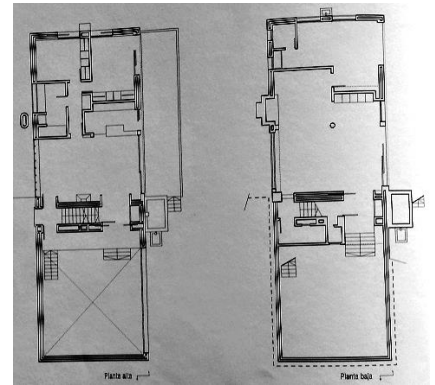
64



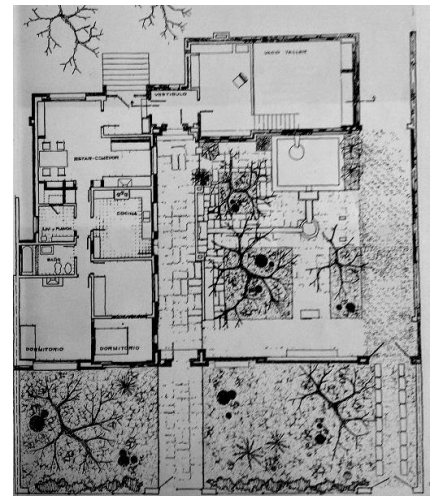
17

Além dos murais, totens, esculturas e demais objetos que fazem parte da composição das casas, Leborgne ainda explora a questão da integração entre espaços internos e externos, e destes espaços com a natureza em seus projetos, propondo recantos nos jardins e pátios pontuados por monumentos que reverenciam os elementos da natureza, como fontes e bebedouros. (MOURELLE, 2005, p. 81).

Leborgne repete estes temas nas cinco casas que projeta, porém em cada caso também explora particularidades formais e espaciais que tornam cada casa única. Para sua residência (Figura 17), compôs um volume monolítico, de três pavimentos



18



19



20

Figura 17 Residência Leborgne-Arocena. Implantação.

Figura 18 Residência Gonzalo Fonseca. Plantas baixas do pavimento térreo e primeiro.

Figura 19 Residência Torres-Andrada. Planta baixa.

Figura 20 Residência Mario Lorieta. Terraço posterior e pátio de fundos.

cercado por uma malha conformada ora por áreas pavimentadas regulares e ora por caminhos tortuosos em meio a gramados de formatos orgânicos, que por sua vez conectam os recantos compostos de obras de arte e monumentos como fontes e bebedouros.

Na Casa Gonzalo Fonseca (Figura 18), propõe uma casa mais compacta e estreita, de dois pavimentos. Infelizmente não há outros registros gráficos além das plantas baixas. Na Casa Torres-Andrada (Figuras 14 e 19), cria uma composição formal caracterizada pela união de dois volumes perpendiculares.

Estes volumes se conectam pelo hall de entrada ao final do pátio em frente à casa. Há uma fonte que compõe a fachada frontal do volume à direita do hall. O volume retangular comprido é térreo e o volume menor aos fundos, que abriga o atelier de Augusto Torres, possui dois pavimentos. Por último, a casa Mario Lorigio (Figura 20), a qual será analisada com maior atenção a seguir.

MOURELLE (2005, p. 79) observa que a aparente liberdade e espontaneidade formal de suas obras na composição de encontros entre determinados espaços de suas casas e as relações espaciais inusitadas entre estes espaços e as obras de arte que os compõem contrastam com certa sobriedade das fachadas frontais, que possuem poucas e discretas aberturas.

65

A preservação da intimidade no resguardo da exposição dos espaços internos das casas com relação às vias de acesso, para as quais se voltam as fachadas frontais, complementam o caráter introspectivo das casas. A relação conformada pelas casas e o contexto urbano existente também foi considerada por Leborgne. Em suas casas, propôs construções que estabeleciam equivalências ora em limites frontais, laterais, ora em altura com as construções vizinhas, costurando a malha urbana dos bairros tradicionalmente residenciais de Montevideu com edificações de caráter ambivalente entre o tradicional e o moderno.

A dualidade entre o tradicional e moderno ainda é explorada em outro ponto: na composição espacial interior das casas. Há influências da arquitetura clássica na composição de espaços que se conectam entre si como uma enfilade, assim como a influência dos espaços de exposição tradicionais de museus.



# RESIDÊNCIA MARIO LORIETO



[1964]



Ernesto Leborgne  
[1906-1986]



Francisco Matto  
[1911-1995]



Julio Alpuy  
[1919-2009]



Horácio Torres  
[1924-1976]



Manuel Otero  
[1921-2003]



Edwin Studer  
[1924-2003]



Manuel Pailós  
[1918-2004]





22

Mario Lorieto foi um artista plástico uruguaio nascido em 1919 e falecido em 2003. Fez parte do Taller Torres García de 1952 a 1964. Não chegou a fazer parte da primeira geração de artistas discípulos do mestre construtivista, porém teve aulas com José Gurvich, Julio Alpuy e Augusto Torres. Participou de todas as exposições de obras do TTG de 1953 até seu fechamento. Foi pintor, escultor e muralista, tendo recebido diversos prêmios por suas obras. Dentre seus trabalhos, destacam-se “A árvore da vida e do tempo” e “A maçã cidadã”, duas esculturas em aço corten localizadas no Parque das Esculturas do Edifício Liberdade, no bairro Bolívar, em Montevideú.<sup>5</sup>

A Casa Mario Lorieto, endereçada ao artista plástico de mesmo nome, apesar de assumir a função essencial de uma residência unifamiliar, não está distante das estratégias adotadas por Leborgne em seus projetos museológicos. A casa do artista, localizada em um bairro predominantemente residencial de Montevideú, Carrasco, foi morada de Lorieto e de sua família, espaço para a criação de suas obras e espaço de exposição de obras de seus colegas e amigos.

Os murais dos artistas uruguaios Horácio Torres (filho de Torres García), Julio Alpuy, Francisco Matto, Manuel Pailós, Manuel Otero e Edwin Studer compõem um conjunto de obras que transformam o espaço arquitetônico em uma sequência de espaços que compõem uma narrativa e possuem um caráter ambivalente de morada e museu, peculiaridades que qualificam a edificação.

67

Os ambientes da casa estão distribuídos em um volume retangular, de um pavimento, orientado de forma perpendicular com relação ao comprimento do terreno, o qual também corresponde a um retângulo, com seus lados compridos equivalentes às divisas laterais. O volume ocupa uma faixa perpendicular central do terreno, alcançando os limites das divisas laterais, e dividindo a área aberta restante em dois pátios, frente e fundos, de profundidades aproximadamente equivalentes. Há ambientes descobertos, caracterizados como espaços transitivos entre interior e exterior, que compõem o volume da casa.

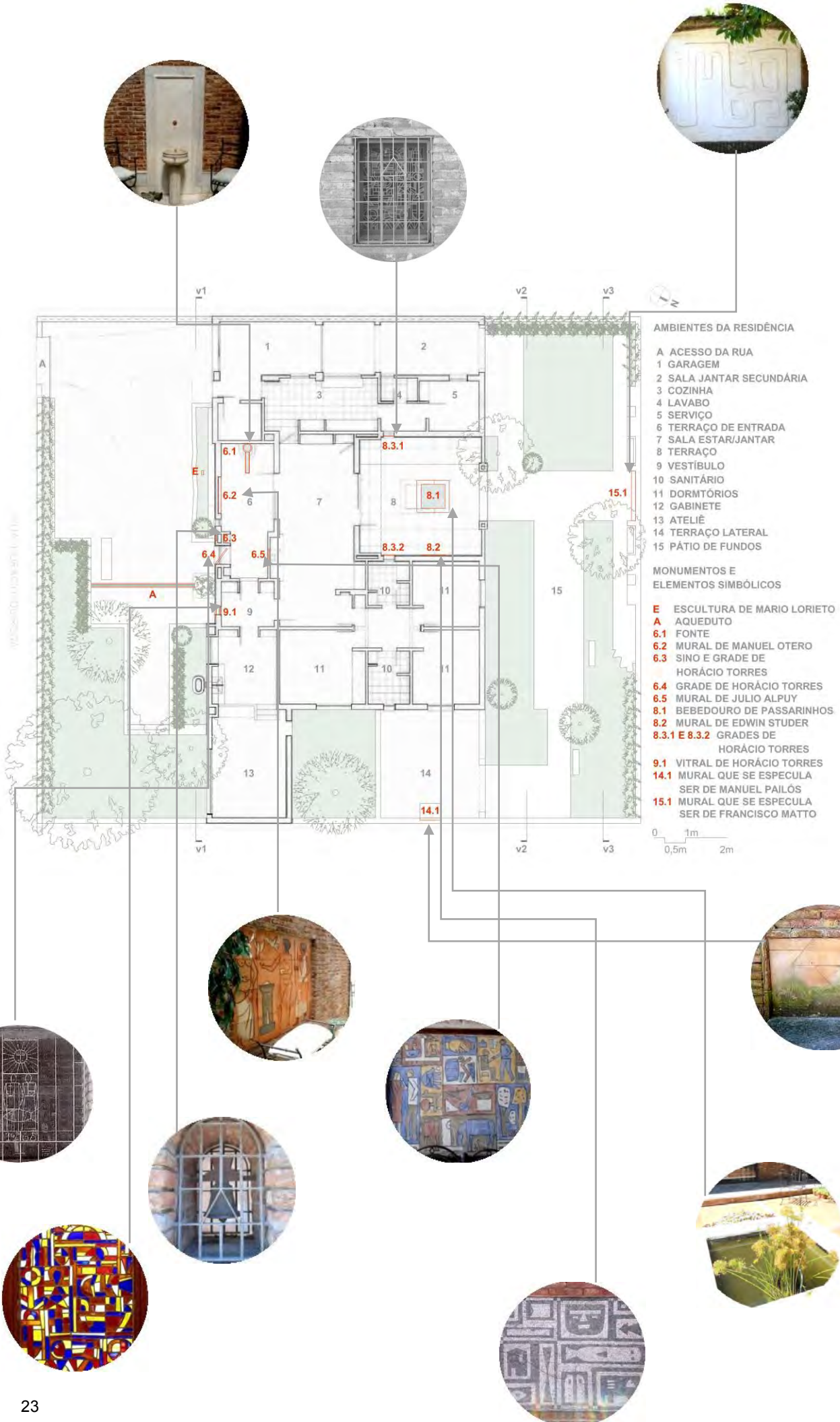
Sala de estar e jantar, um ambiente conjunto, ocupam uma área de certa centralidade dentro da residência, bem como apresentam uma dimensão maior com relação a demais cômodos. À esquerda desta sala, localiza-se a zona dos ambientes de serviços, dividida em duas faixas longitudinais. A primeira faixa, adjacente à divisa lateral esquerda da casa, corresponde à área da garagem, voltada para o pátio frontal, e área da sala de jantar auxiliar, voltada para o pátio de fundos; esta faixa originalmente se encontrava descoberta. A segunda faixa, adjacente à sala de estar e jantar principal, concentra as áreas da despensa, cozinha, lavanderia e dependência de auxiliar doméstica.

Figura 21 Diagrama obra, arquiteto e artistas.

Figura 22 Artista plástico Mario Lorieto e miniatura de sua escultura “A árvore da vida e do tempo”, de 1988.

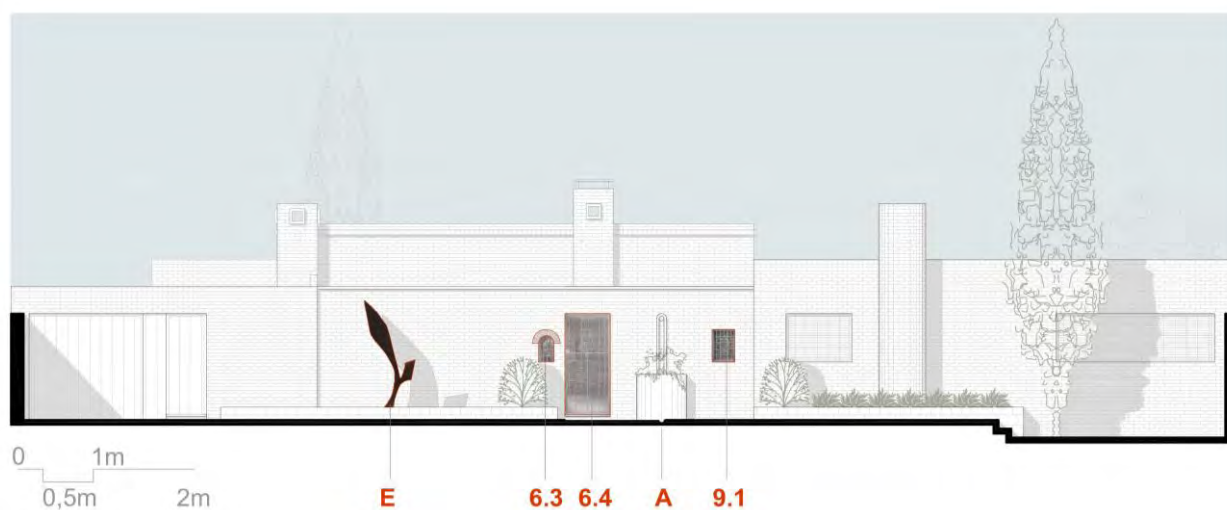
<sup>5</sup> Disponível em: <<http://mnav.gub.uy/cms.php?a=632>>. Acesso em: 05 de mar. 2016.





À direita da sala de estar e jantar, encontram-se zona íntima e de trabalho do artista. Dois dormitórios estão voltados para o pátio de fundos da casa. Entre estes dormitórios e um terceiro dormitório voltado para um pátio interno junto à divisa lateral direita da casa, há dois sanitários. Ao lado direito dos dormitórios, junto à divisa lateral direita, há um terraço. Ainda junto ao pátio interno, voltado para a fachada frontal da casa, há o atelier e gabinete de Mario Lorigo.

A construção, apesar de corresponder a uma casa de um pavimento, apresenta diferenciações de alturas de pé-direito em determinadas áreas, o que é perceptível ao observador tanto interna como externamente. Esta diferenciação em altura corresponde a certa hierarquia de dimensão física e social dos espaços da casa. A sala conjunta de estar e jantar, o espaço centralizado da casa e de reunião da família e seus convidados, é o ambiente que apresenta um pé-direito maior; área íntima, área de trabalho e espaço de preparo das refeições se encontram em zonas compostas de pé-direito um pouco mais baixo com relação à sala central; terraços e áreas adjacentes, periféricas aos ambientes familiares, apresentam uma altura ainda menor.



69

24

A hierarquia volumétrica se traduz em escalonamento, da altura maior do espaço central, à altura menor dos espaços periféricos. Apesar desta diferenciação volumétrica se revelar externamente tanto através da disparidade de alturas como na disparidade de profundidades dos ambientes nos planos que compõem as fachadas, a unidade plástica é preservada pela textura contínua e aparente do tijolo à vista e pela percepção de que a volumetria resultante parte de uma estratégia de tridimensionalização semelhante à uma composição construtivista de Torres García.

Figura 23 Residência Mario Lorigo. Redesenho da planta baixa.

Figura 24 Fachada frontal – Vista V1. Escultura (E) de Mario Lorigo; sino (6.3), gradil do acesso principal (6.4) e gradil da janela (9.1) de Horácio Torres.

Neste volume puro que corresponde a um paralelepípedo, são atribuídas operações que alteram sua configuração original sem que se perca, mesmo que virtualmente, a percepção do

volume que gerou a composição final. O volume puro define os limites do grid que compõe os ambientes da residência, compostos de determinadas características as quais permitem que se perceba seu processo de extrusão, evidenciando a intenção de explorar a questão da profundidade na volumetria através dos ambientes em diferentes alturas.



25

70

Adentrando o pátio em frente à residência, voltado para a Rua Horácio Quiroga, o observador irá se deparar com a elevação frontal. A sobriedade dos poucos detalhes e elementos que se encontram nesta fachada, bem como o gradil com desenho construtivista desenhado por Horácio Torres da porta (6.4) de acesso da casa, são o prenúncio de uma construção formada por espaços de características inusitadas. Ao lado desta porta, há uma pequena fenestração composta de um sino metálico (6.3), que adquire a função de campainha da casa, e em frente ao sino outra grade, também desenhada por Horácio Torres.

Há também a chaminé cilíndrica disposta em frente à fachada, um volume consideravelmente mais alto que a residência e que como grande parte das superfícies das paredes é caracterizado pela materialidade e textura íntegra do tijolo à vista. De acordo com MOURELLE (2005, p. 86), através desta chaminé, como um elemento construtivo que recebe certo protagonismo na construção, Leborgne presta homenagens a obras de seus colegas como a Casa Guerra do arquiteto Rafael Lorente Escudero, o Ventorillo da Boa Vista do arquiteto Julio Vilamajó, e reverencia outro arquiteto distante do cenário uruguaio, Frank Lloyd Wright e suas chaminés residenciais.

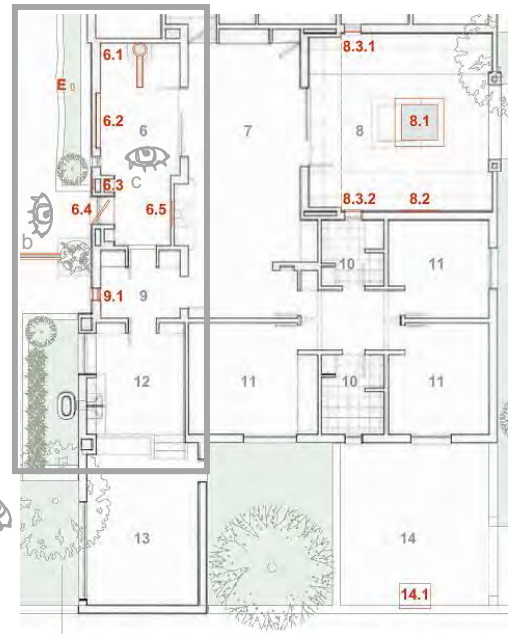


Figura 25 Da esquerda para a direita: Fachada frontal vista do ponto a, porta de acesso (6.4) vista do ponto b e sino (6.3) compostos de gradis desenhados por Horácio Torres e terraço frontal pontuado por fonte (6.1) de granito branco, visto do ponto c.

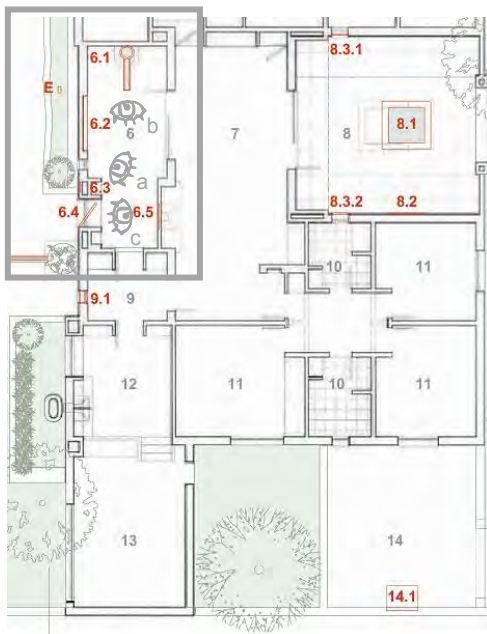


O primeiro espaço da casa a ser acessado a partir do acesso principal é o terraço de entrada, que originalmente costumava ser descoberto. Este espaço possui uma fonte (6.1) em mármore branco que pontua um plano cego, de lado oposto ao da porta de acesso ao vestíbulo da casa. O contraste entre a parede ocre dos tijolos com o branco do mármore, bem como a incidência indireta de luz do sol vinda de cima e que incide sobre a fonte, conferem certa dramaticidade ao espaço.



71

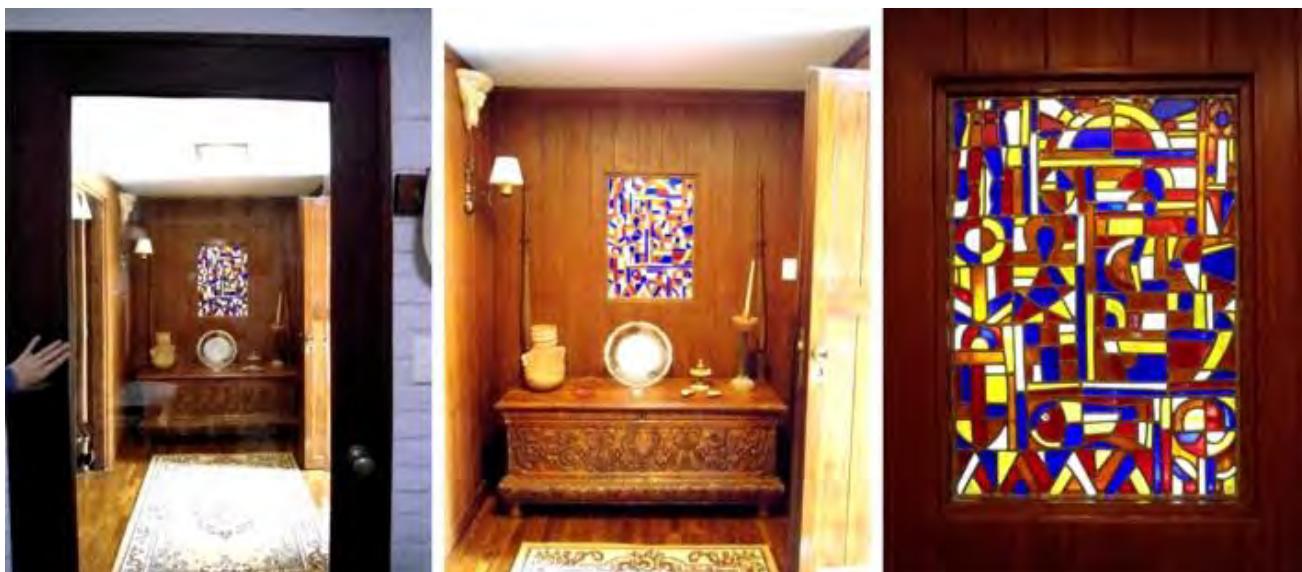
26



A fonte, bem como certas características espaciais da casa, a atribuem um caráter de residência romana. Em um dos planos perpendiculares ao da fonte, há o mural de Manuel Otero (6.2), à esquerda no trio de imagens acima. A cena retratada pelo mural é perceptivelmente integrante da temática do espaço, que como a ambientação de um átrio romano, nos transporta para outra época. No plano oposto ao do mural de Otero, há porta de correr de vidro, de aproximadamente mesma largura do mural, que permite que da sala de estar e jantar a obra artística seja contemplada. Paralelo ao da fachada frontal, à direita da janela da sala principal, há um pequeno mural de Julio Alpuy (6.5) pintado sobre a parede e emoldurado como um quadro.

A linguagem construtivista Torresgarciana é perceptível. Alpuy é o mesmo autor de murais como As Quatro Estações, que se encontra na casa do arquiteto Mario Payssé Reyes em Carrasco. O terraço interno, uma zona de transição entre o exterior e interior, assume o caráter simbólico de espaço de purificação nesta casa. A fonte, por sua vez, é um recurso arquitetônico compartilhado por alguns personagens do movimento de integração plástica no país, e encontra-se em obras como o Urnário do Cemitério Norte do arquiteto Nelson Bayardo, na residência em Carrasco de Mario Payssé Reyes, em outras casas projetadas por Leborgne, na residência no Balneário Bella Vista de Rafael Lorente Escudero, para citar alguns exemplos.

Figura 26 Terraço frontal. Da esquerda para a direita: Vista a Mural de Manuel Otero (6.2), Vista b da fonte de granito branco (6.1) e vista c do Mural (6.5) de Julio Alpuy.



27

Do terraço frontal se acessa o vestíbulo, um espaço quadrangular com portas em três de seus planos. Além do terraço, o vestíbulo direciona o ocupante ao ateliê de Mario Lorieto ou à sala de jantar/estar. O quarto plano, voltado para a fachada frontal externa da casa, apresenta um vitral (9.1) de autoria de Horácio Torres, filho de Joaquín Torres García. Horácio é o autor de diversas quadrículas construtivistas sob a forma de vitrais, com destaque para os que desenhou para a igreja do Seminário Arquidiocesano de Toledo, projetado por Mario Paysse Reyes.

72

Optando por acessar do vestíbulo a sala principal da casa, no plano oposto ao da porta de vidro que volta-se para o terraço frontal, há outra porta envidraçada que conecta o espaço interno ao pátio externo de fundos. Entre este pátio e a sala, há outro espaço, que como o terraço frontal de caráter transitivo e de purificação simbólica, é um ambiente semi-aberto que antecede um pátio. Neste terraço, há novamente a presença da água, desta vez sob a forma de um bebedouro de passarinhos, o qual se encontra centralizado com relação à porta de vidro e o mural branco do muro dos fundos que a autora especula ser de Francisco Matto.

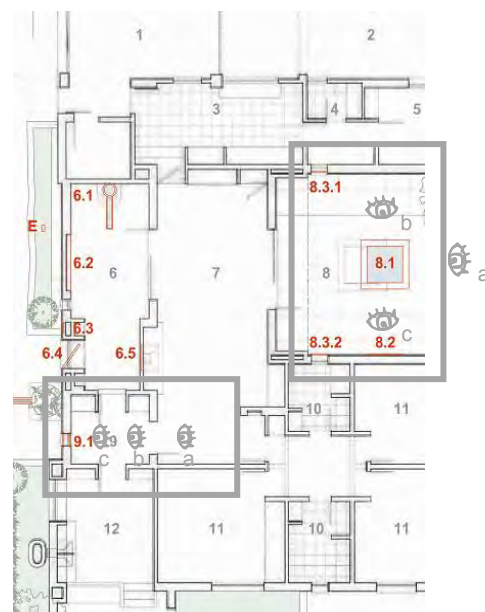


Figura 27 Da esquerda para a direita: Vistas a, b e c do hall de entrada e vitral (9.1) de Horácio Torres.

Figura 28 Da esquerda para a direita: Vista a do terraço de fundos, vista b do bebedouro de passarinhos (8.1) e vista c do mural em mosaico veneziano de Edwin Studer (8.2).



28



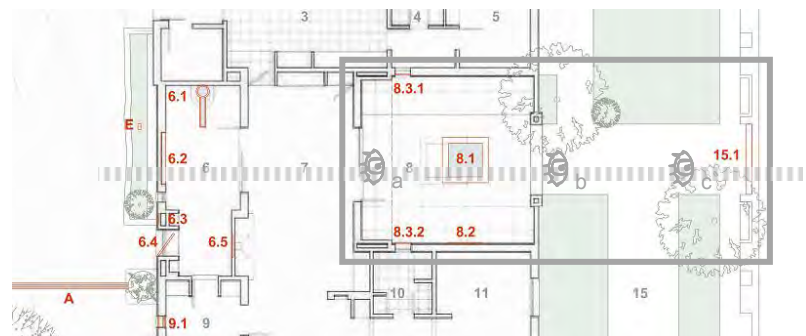
Delimitado por três planos verticais que correspondem a faces externas de três cômodos distintos da casa, este ambiente configura-se como um espaço híbrido que pode ser considerado tanto um estar como um terraço. Dos planos que delimitam o espaço deste terraço, há a parede da porta de vidro que conecta a sala de jantar e estar ao terraço, a parede que faz divisa com a área de serviço, com uma pequena abertura composta de outro gradil construtivista de Horácio Torres e pela terceira parece que faz divisa com um dos dormitórios e sanitários. Externamente a esta última parede, há um pequeno mural (8.2) em mosaico de Edwin Studer, mesmo autor do mural construtivista integrante do Urnário do Cemitério Norte de Bayardo. O mural de Studer encontra-se centralizado com relação ao bebedouro (8.1) de passarinhos.



73

29

Poderíamos considerar como o quarto plano deste terraço, ou continuação do mesmo, o muro do pátio de fundos que abriga o mural (15.1) concebido possivelmente por Francisco Matto<sup>6</sup>. O prolongamento deste espaço é sugerido pelo caminho de pedras que conecta terraço à mural.



A sucessão de planos paralelos alinhados pelo eixo que centraliza desde o mural de Otero ao mural de Matto, é perceptível através dos ambientes configurados por estes mesmos planos.

Figura 29 Da esquerda para a direita: Vistas a, b e c do Terraço de fundos e Mural (15.1), possivelmente de Francisco Matto, integrando o muro posterior do pátio.

<sup>6</sup> Esta especulação da autora surge na constatação de que Leborgne e Matto estavam trabalhando no projeto e inauguração do Museu de Arte Pré-colombiana no mesmo período em que Leborgne estava desenvolvendo o projeto da Casa Mario Lorigo. Além disso, em determinado momento de sua produção artística, Matto passou a explorar formas orgânicas abstratas em suas obras que muito se assemelham ao mural da Casa Lorigo.

A transparência e permeabilidade proporcionada pelas portas de vidro de mesma dimensão e lados opostos da sala de estar/jantar garantem que do terraço frontal, como numa disposição espacial semelhante às de espaços expositivos de museus, tenha-se uma vista contínua até o limite posterior da casa. Ainda, através desta continuidade e do uso de um ponto de fuga linear destes quatro espaços em sequência, Leborgne se afasta neste conjunto de ambientes do que poderia ser definido como “espaço de relação modernista” e propõe uma releitura adequada do “espaço de posição classicista” da *Beaux-arts*<sup>7</sup>.



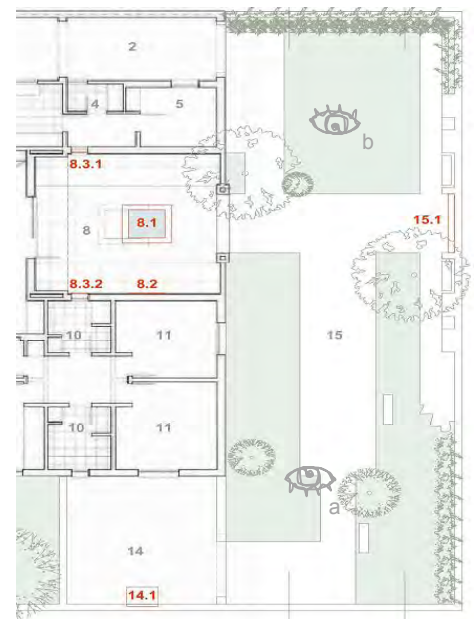
74

30.1 a

30.2 b

A disposição de espaços de acordo com a tradição *Beaux-arts* remete aos espaços expositivos de museus clássicos. Isto se comprova quando é constatada a presença não só do eixo principal que conecta os murais de Otero ao de Matto, como também a disposição linear dos espaços que compõem terraço frontal-hall-estúdio de Mario Lorigio, e disposição dos terraços laterais da residência. Há um terraço lateral (14), próximo ao atelier de Lorigio, composto de um mural (14.1), o qual a autora especula ser de Manuel Pailós.

Esta sucessão de espaços gerados por Leborgne, compostos ora da predominância de paredes em tijolo à vista e ora de materiais recuperados de casas antigas e de demolições de obras públicas, como no caso de diversos elementos do pátio posterior, somados às obras artísticas de amigos e frequentadores do Taller Torres García, se traduzem na busca pelo harmônico e elementar.



<sup>7</sup> Estes conceitos são utilizados a partir de leitura da tese doutoral de RECENA, a qual afirma: “Para Alan Colquhoun, a passagem do projeto *Beaux-arts* para o modernismo indica uma postura diante do espaço que seria justamente a passagem do espaço de posições para um espaço de relações. Colquhoun nos demonstra que o espaço *Beaux-arts* era um espaço, ainda, fundamentalmente homólogo, ou de posições” (RECENA, 2013, p. 32).

“Num primeiro momento o tema do espaço, ou espaço como motivo, apresentado a partir da modernidade, requer quebras sensório-motoras, possibilidades de apreensão do que está longe e fora do percurso empreendido, e sobretudo, requer estabelecer relações para além de uma narrativa convencional [...] O espaço modernista, heterotópico, ou de relações [...] requer como forma de conhecimento a apreensão, o movimento.” (RECENA, 2013, p. 42).

Figuras 30.1 e 30.2 Vistas a e b do pátio de fundos.



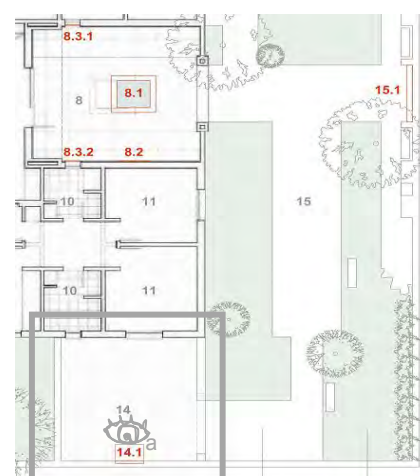


31.1



31.2

75



32

Figura 31.1 Fachada posterior – Vista V2.

Figura 31.2 Muro do pátio de fundos composto do mural (15.1) de Francisco Matto – Vista V3.

Figura 32 Vista a: Mural (14.1) de Manuel Pailós.

Na casa Mario Lorieo, Torres García e sua filosofia artística são reverenciados na forma mais elevada, através da incorporação de diversas obras artísticas de linguagem construtivista aos espaços, as quais mostram que os artistas e Leborgne deram continuidade aos ideais de Torres García, quem clamou pela integração da arte construtivista na arquitetura. (MOURELLE, 2005, p.81).

Entende-se que a integração plástica, neste e em demais projetos de Leborgne, é estabelecida a partir do diálogo entre as peças artísticas e os espaços, estabelecendo uma relação simbólica entre as partes. As obras artísticas assumem a qualidade de componentes potencializadores da composição arquitetônica, contribuindo para a conformação de espaços de caráter dramático e espiritual.

São protagonistas na composição arquitetônica, como elementos que registram a história de colaborações entre Loborgne e seus amigos artistas através da inserção dos murais em pontos proeminentes dos ambientes da casa, integrados à composição de superfícies internas e externas das fachadas. Leborgne preservou a individualidade dos elementos das artes e arquitetônicos como componentes com valores estéticos independentes, mas que em conjunto compõem uma obra que assume qualidades plásticas e simbólicas notáveis.

Os espaços na casa revelam seu caráter ambíguo de morada e abrigo de obras de arte, repleto de murais que compõem com a construção cenários atemporais, dispostos de tal forma que se revelam aos ocupantes em espaços em *enfilade*, remetendo à tradição clássica na arquitetura.

Arte, paisagem, natureza e arquitetura são componentes integrados e organizados nas mãos de Leborgne que articulou-os como uma sinfonia arquitetônica em busca da intensificação dos sentidos e de significação na experiência de ocupar um espaço.



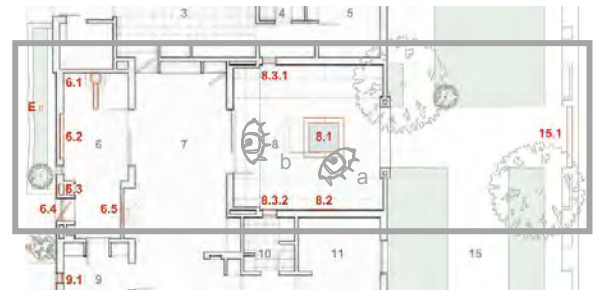
33.1



33.2

Estabeleceu a possibilidade de contemplar as obras a partir de eixos que configuram espaços consecutivos. Através destes eixos, é possível admirar os diversos elementos que remetem à filosofia artística de Torres García e à arquitetura clássica, como a gárgula e aqueduto, a fonte do terraço de entrada, o bebedouro de passarinhos e as obras artísticas centralizadas nos espaços em que se inserem.

Ainda, posicionou estes objetos em pontos estratégicos para que fossem percebidos não só a partir dos terraços e pátios, como dos espaços internos também. A composição de eixos articuladores de enquadramentos da paisagem com base em determinados espaços incluem-se na questão do posicionamento de pontos estratégicos das obras de arte para sua apreciação e reconhecimento. A combinação da racionalidade e comedimento na solução programática e espacial, da introversão aparente de quem observa a casa externamente e a sucessão de espaços que podem causar surpresa se comparados à referida introversão da fachada frontal, são apenas alguns pontos a serem destacados neste projeto.



Figuras 33.1 e 33.2 Vistas a e b do terraço de fundos.





34.1



34.2

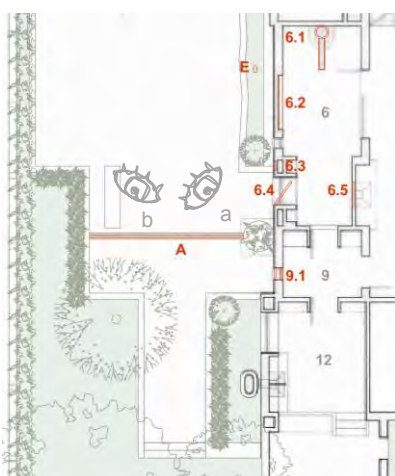
Soma-se a estes a sensibilidade na incorporação das obras artísticas em pontos estratégicos da casa, incluindo ainda, além da integração das artes, a integração com a natureza, articulando estes componentes de forma a traduzir aquilo que Torres García se referia como “espírito” da arte, sob a forma de uma casa que reflete a expressão do arquiteto.

77

Esta expressão se revela na medida em que se compreende que os monumentos dispostos nos espaços da residência não apenas complementam esteticamente a composição arquitetônica, mas fazem parte de um conjunto que propõe a ativação de sensações por aqueles que imergirem no espírito intimista da casa.

O conjunto da gárgula, floreira e aqueduto (Figuras 34.1 e 34.2) e o bebedouro de passarinhos (Figura 35), em alguns aspectos, ecoam os elementos presentes no projeto de restauração da Fundação Querini Stampalia em Veneza (1961-1963), do arquiteto italiano Carlo Scarpa. Scarpa recorre, através de estratégias semelhantes às de Leborgne, à valorização da água (Figura 36) como elemento compositivo do jardim, ressaltando a questão da integração entre arquitetura e natureza e munindo o espaço de uma atmosfera bucólica.

A composição dos jardins de frente, de fundos e lateral, bem como os recantos que os integram, protegem a casa da possível agressividade do mundo exterior, convidam os observadores a adentrar em um conjunto de cenários que parecem estar à parte da realidade, repletos de misticismo, como se Leborgne, seguindo os passos de seu amigo e mentor Joaquín Torres García, estivesse em busca de seu cosmos particular.



Figuras 34.1 e 34.2 Vistas a e b do Pátio de frente. Aqueduto A em evidência.



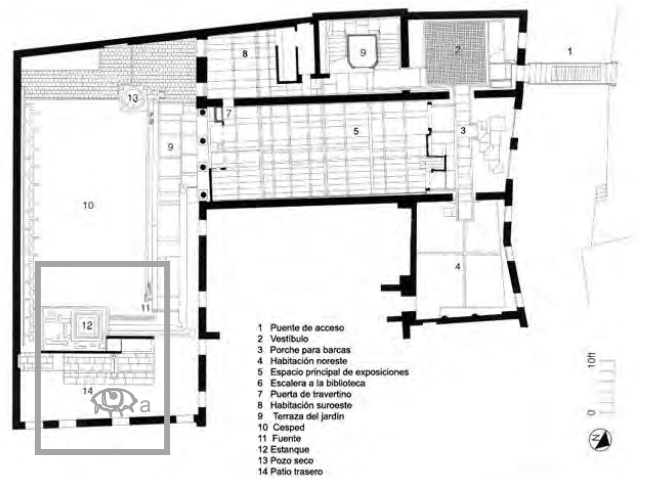


35

78



36.2



36.1

Figura 35 Residência Mario Loriet: Bebedouro de passarinhos do terraço de fundos.

Figura 36.1 Fundação Querini Stampalia: Planta baixa.

Figura 36.2 Fundação Querini Stampalia: Vista a dos aquedutos e uma das fontes do pátio de fundos.

MARIO PAYSSÉ REYES



79

## BIOGRAFIA



80

2



3

Figura 1 Cena do curta-metragem "Eupalinos". Mario Payssé Reyes à esquerda, e o artista plástico Edwin Studer, discutindo sobre o desenho do mural de mosaicos para a casa de Payssé em Carrasco, década de 1960.

Figura 2 Cenas do curta-metragem "Eupalinos". Mario Payssé Reyes orientando seus alunos em sala de aula, década de 1960.

Figura 3 Payssé e o painel de pranchas do projeto do Seminário Arquidiocesano de Toledo ao fundo, década de 1960.



4

“Ao longo de minha vida, me dei conta de que, cada vez mais, a criação da beleza e o amor ante a ela enriquecem o homem não só como um aporte considerável de felicidade, como reforçam igualmente seu valor moral. Em uma época em que não prevê tempo suficiente para o sentimento da beleza, me parece visivelmente subdesenvolvida. Sua imagem permanece indefinida e suas manifestações artísticas isoladas encontram um eco tão limitado que na verdade não revelam a evolução geral.”<sup>1</sup>

(PAYSSÉ REYES, 1968, p. 10, tradução nossa).

Mario Payssé Reyes conta em sua biografia (1968, p. 9) que nasceu no ano de 1913 em Montevidéu. Filho de um médico cirurgião de ascendência francesa, o Dr. Eduardo Payssé Neri, e uma dona de casa, a Sra. Maria Josefa Reyes Lerena, mais conhecida como Pepita, Mario foi o quinto filho de sete irmãos a nascer.

Payssé se considerava humanista<sup>2</sup> e valorizava o saber e a cultura de uma maneira geral, o que creditava à geração anterior à sua, de personalidades uruguaias que admirava, como o filósofo Carlos Vaz Ferreira, o artista Joaquín Torres García, o intelectual e político Dardo Regules e o seu mentor na arquitetura, Julio Vilamajó.

81

Payssé integrou a geração que fez parte da “buena época” no Uruguai, do período entre guerras, em que o surgimento de uma classe de intelectuais, artistas e poetas defensores da liberdade e da democracia produziram obras notáveis no país.

Payssé relembra (1968, p. 9) que nasceu em um período em que grandes obras e descobertas da humanidade estavam surgindo, dentre as quais a teoria da relatividade de Einstein, os artistas Picasso e Matisse expunham suas primeiras obras em Paris, os primeiros modelos de carro Ford T saíam das fábricas para as ruas, Sant’Elia desenhava a Cidade Ideal, Le Corbusier explorava o sistema construtivo da Casa Dom-ino, Piet Mondrian se lançava no Neoplasticismo e as tendências arquitetônicas vinculadas a esta expressão, a Bauhaus e o Purismo germinavam.

Payssé fazia parte de uma família de classe média alta montevideana, embora não lhe agradasse a ideia de divisão

<sup>1</sup> *En el curso de mi vida, me he dado cuenta, cada vez más, que la creación de la belleza y el amor hacia ella enriquecen al hombre no sólo con una aportación considerable de felicidad, sino que refuerzan igualmente su valor moral. Una época que no prevé suficiente tiempo para el sentimiento de la belleza, aparece visiblemente subdesarrollada. Su imagen queda indefinida y sus manifestaciones artísticas aisladas encuentran un eco tan limitado que de hecho no caracteriza el desarrollo general.*

<sup>2</sup> Humanista no sentido de simpatizante das ideias que concernem ao humanismo, referentes ao saber crítico, ao explorar a capacidade de criação e demais potencialidades humanas, à capacidade de se transformar e o meio em que vive; na sua autonomia com relação a possíveis forças externas espirituais, dentre outras questões.



social de classes. Porém, estava ciente de sua condição social e econômica favorável, a qual considerava a condição ideal para todas as pessoas. De acordo com Payssé (1968, p. 10), a classe média havia alcançado o mais alto grau da civilização e de intelectualidade, pois ao contrário das classes menos favorecidas ou mais favorecidas, aqueles que pertenciam à classe média eram os únicos que faziam escolhas que repercutiam de uma forma decisiva na sociedade. Os verdadeiros intelectuais, da classe média, não eram completamente livres para fazerem o que os convinha como os mais ricos, e nem eram privados de quaisquer privilégios como os pobres, e isto obrigava a classe média a tomar decisões que afetavam a sociedade como um todo. Estes pensamentos se refletiam na forma como expressava suas convicções no campo da arquitetura, e considerava como um dever transmitir seus ensinamentos de forma constante, o que de fato conquistou através da publicação de seu livro, de artigos em revistas e nas aulas que conduziu ao longo da vida.

LUZ (2014, p. 98) revela que PAYSSÉ iniciou seus estudos em arquitetura e urbanismo a partir de 1932, quando ingressou na Universidad de La República, a Udelar. Ao longo do curso, obteve notoriedade, ganhando diversos prêmios de arquitetura. Anteriormente à sua graduação, já trabalhava como ajudante projetista na UTE e no Instituto de Urbanismo. Foi aluno e pupilo de Vilamajó, e desta experiência passou a ter grande admiração e amizade pelo arquiteto. Assim que concluiu o curso, em 1937, realizou uma viagem pelo norte da África e pela Europa, o que o oportunizou conhecer de perto obras ícones da arquitetura clássica e contemporânea.

Quando retornou a Montevideú, foi convidado por Vilamajó a fazer parte de seu ateliê de projeto como assistente honorário, dando início à sua carreira como docente universitário. Deste cargo, foi alcançando níveis mais altos na docência até que com o falecimento de Vilamajó, em 1948, assumiu seu posto como professor titular de quinto grau. (LUZ, 2014, ps. 115 e 116).

Além de lecionar junto à faculdade de arquitetura, Payssé foi também professor de Desenho e Estudo das Formas em um curso preparatório para o ingresso à graduação, professor no Curso de Artes Aplicadas, no Curso da Indústria da Construção e na Escola de Cursos Complementares Noturnos.

Em paralelo as atividades como docente, trabalhou entre o início da década de 1940 a 1949 como arquiteto para a Intendência de Montevideú, no Plano Regulador (Plano Diretor) da cidade, especificamente no Plano do Parque Zoológico Francisco Lecocq em Santiago Vázquez, uma zona afastada do centro urbano de Montevideú. O Parque, inserido em uma área de preservação de 120 hectares, foi projetado para ser um centro de conservação da flora e fauna e abrigar em torno de

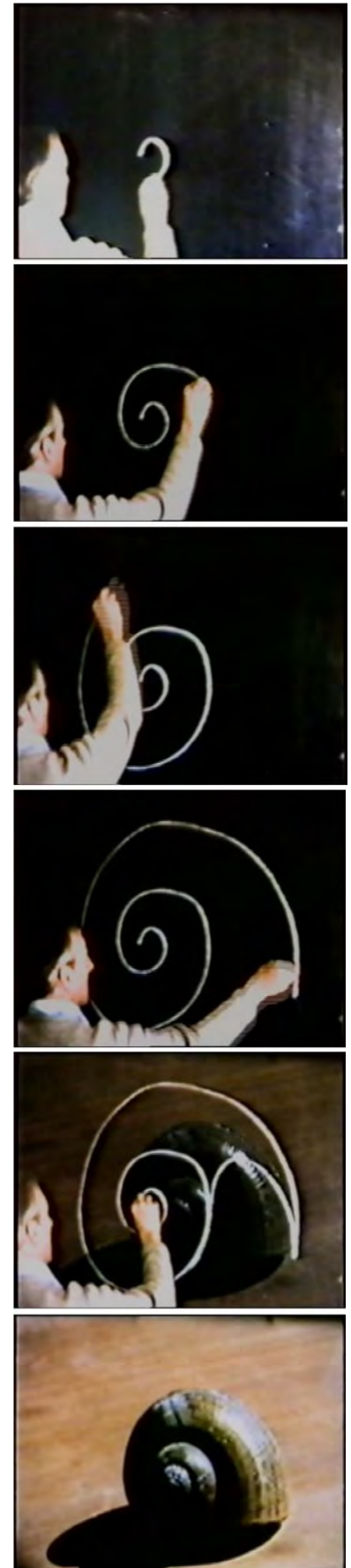
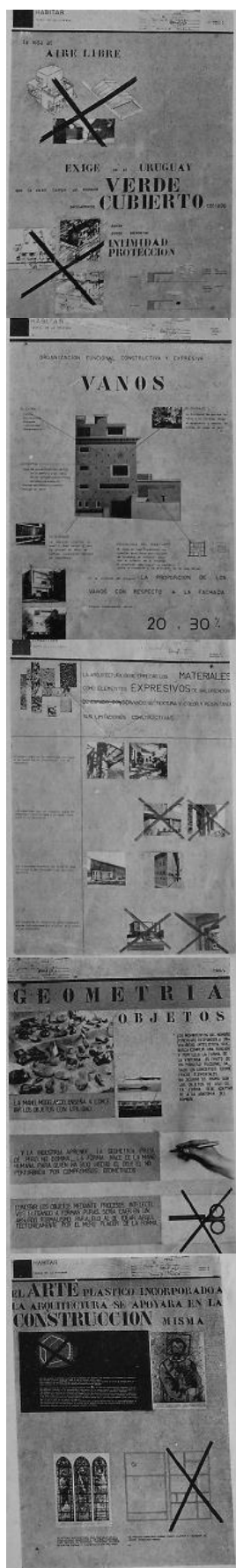


Figura 5 Cenas do curta-metragem “Eupalinos”, as quais mostram Payssé desenhando em um quadro negro a concha de um Nautilus, uma forma representante do Número de Ouro ou Proporção Áurea.





6

Figura 6 Pranchas desenvolvidas por Payssé e seus estudantes sobre os cinco pontos básicos para uma boa arquitetura em Montevidéu.

33 espécies animais de partes distintas do planeta, algo inovador para a época.<sup>3</sup>

Ao final de seu encargo junto à Intendência, em 1948, Payssé recebeu uma bolsa de estudos de um ano em aperfeiçoamento docente para conhecer métodos de ensinamentos aplicados nos mais importantes centros universitários, realizando um estágio docente no Instituto Tecnológico de Massachusetts, bem como conheceu os escritórios de nomes importantes do modernismo, dentre eles Frank Lloyd Wright, Richard Neutra, Ludwig Mies Van Der Rohe, Le Corbusier, Walter Gropius e Alvaró Alto.<sup>4</sup>

LUZ (2014, p. 116) relata que Payssé assumiu como Diretor do ateliê de arquitetura da Udelar em 1951 e exerceu o cargo durante sete anos, tendo de renunciar ao posto assim que foi acometido por problemas de saúde. Para uma atividade docente em 1954, Payssé produziu com a colaboração de seus alunos um estudo com considerações a respeito dos condicionantes para a uma boa arquitetura em Montevidéu, composto de cinco pontos (LUZ, 2014, p. 156). Neste material (Figura 6), constam diagramas e textos que se referem aos pontos:

- 1- Espaços abertos e cobertos das construções – O incentivo à adoção de terraços cobertos estimularia os habitantes a exercerem atividades domésticas e de ofícios em contato com a natureza.
- 2- Adequada proporção entre cheios (paredes, muros, pilares) e vazios (janelas e portas) das faces das construções – Os estudos de Payssé e seus alunos concluíram que a proporção de fenestração para a superfície dos planos das construções em Montevidéu deveria ser de 20% a 30%.
- 3- Uso de materiais simples, em sua textura natural, como elementos integrantes na valorização dos espaços, porém respeitando as limitações construtivas destes materiais – O emprego lógico de determinados materiais contribuiria para a harmonia entre a arquitetura e a natureza, enquanto que a utilização de uma quantidade excessiva de materiais ocasionaria na perda de caráter e de qualidade da construção.
- 4- O rigor geométrico – A geometria seria a base de toda a boa arquitetura; onde haveria o rigor geométrico, haveria também uma maior sensibilidade com relação às questões ambientais, estéticas e de economia de meios.
- 5- A integração das artes – A arquitetura deveria ser complementada com a incorporação de obras de arte em seus espaços, obras estas criadas para estes espaços.

83

Além destes princípios, Payssé também produziu outros textos, artigos para revistas e o livro autobiográfico<sup>5</sup> mencionado,

<sup>3</sup> Disponível em: < <http://web.archive.org/web/20080605062017/http://www.farq.edu.uy/depinfo/mpri/index.html>>. Acesso em: 05 mar. 2016.

<sup>4</sup> Idem.

<sup>5</sup> Título original: ¿Donde estamos en arquitectura? Mario Payssé, 1937-1967. Montevidéu: Impresora Uruguaya Colombino S.A., 1968.

intitulado Onde estamos na arquitetura? 1937-1967. Teve uma participação ativa nos eventos de arquitetura realizados em Montevidéu enquanto esteve bem de saúde. Entre 1976 e 1984, Payssé retornou à Udelar, assumindo o cargo de Coordenador dos ateliês de arquitetura. No último ano junto à instituição, recebeu o título de Doctor Honoris Causa. Payssé também participou de concursos em diversas áreas, como no cinema, em cenografia e nas artes, porém em sua grande maioria na arquitetura. Ganhou 23 primeiros prêmios e 20 segundos ou menções honrosas em sua trajetória. Mario Payssé Reyes faleceu em janeiro de 1988, aos 75 anos.

#### ARQUITETURA PARA PAYSSÉ

“Cada arquiteto tem sua expressão própria, sendo permeável às influências de seu tempo. E o objetivo da Arquitetura é encontrar para cada problema sua melhor solução, considerando o estético, a função, a lógica estrutural, a invenção, os materiais, as necessidades humanas e sociais e, sobretudo, criando uma síntese de todos esses aspectos.”<sup>6</sup>

(PAYSSÉ REYES, 1968, p. 88, tradução nossa).

84

Payssé, em seu livro autobiográfico, revelou seus pensamentos a respeito da arquitetura moderna e das transformações sociais e culturais da época. O livro foi dividido em sete capítulos, os quais abordam temas acerca de pensamentos do arquiteto sobre seu ofício, sobre a sociedade e o papel do arquiteto nas cidades e na história, além de incluir reflexões sobre grandes personalidades do século XX, construindo relações entre seus pensamentos e citações de filósofos, poetas, escritores e arquitetos que admirava.

Também tratou do ensino da arquitetura e dedicou a segunda metade do livro às obras mais emblemáticas de sua trajetória até então, compondo em páginas desenhos técnicos com croquis, fotografias de maquetes e fotografias das obras construídas, além de comentários próprios e citações de outros arquitetos, intercalando projetos e textos. Construiu relações entre seus princípios teóricos e a aplicação dos mesmos através de suas obras.

Em relação ao que escreveu sobre a arquitetura própria de seu tempo, (1968, p. 33) defendia uma relação mais evidente entre forma e função, a integração entre espaços internos e externos e a relação entre espaços construídos e natureza. Também defendia que os espaços internos das construções poderiam



7.1



7.2

<sup>6</sup> Pero cada arquitecto tiene su expresión propia, siempre siendo permeable a las influencias de su tiempo. Y el objeto de la Arquitectura es encontrar para cada problema su mejor solución, considerando lo estético, la función, la lógica estructural, la invención, los materiales, las necesidades humanas y sociales y, sobre todo, creando una síntesis con todos estos aspectos.

Figura 7.1 Capa do livro “Onde estamos na arquitetura? Mario Payssé Reyes 1937 – 1967”.

Figura 7.2 Abertura do curta-metragem “Eupalinos”, década de 1960.

ser simplificados a fim de que se buscasse uma relação mais fluída e lógica entre os mesmos.

Estas relações espaciais entre espaços internos e espaços internos/externos deveriam estar acompanhadas do emprego racional de novos materiais de construção associados aos materiais de tecnologia local, mais acessíveis em termos quantitativos e de mão de obra qualificada. Estes materiais deveriam ser empregados de tal forma que fosse levado em consideração, também, as questões climáticas, de conforto térmico, acústico e demais fatores relativos ao ambiente construído e seu entorno.

O livro também inclui os personagens que tiveram grande influência em sua trajetória. Como já foi mencionado, dentre as demais personalidades que contribuíram para a construção de seu intelecto, Payssé (1968, p. 16) destaca o artista Joaquín Torres García e os arquitetos Julio Vilamajó e Le Corbusier:

“Reconheço na arquitetura como meus mestres, direta ou indiretamente, Vilamajó e Le Corbusier, estes dois colossos que as circunstâncias reuniram em Nova Iorque, em 1947, na comissão do edifício para as Nações Unidas, e cujo encontro deu lugar ao que Lewis Mumford relatou como o enfrentamento entre o intuitivo uruguaio e o formalista suíço-francês.”<sup>7</sup>

85

(PAYSSÉ REYES, 1968, p. 16, tradução nossa).

O primeiro personagem de grande influência em Payssé, Joaquín Torres García, é contemplado no capítulo intitulado “Integración con las otras artes plásticas” de seu livro. Payssé (1968, p. 181) credita ao mestre a possibilidade de manifestação da integração das “artes espaciais” no cenário montevideano, temática em pauta nas discussões referentes às artes e a arquitetura moderna na primeira metade do século XX.

Payssé, em um breve parágrafo, (1968, p. 182) sintetiza uma defesa da incorporação da arte construtivista na arquitetura moderna uruguaia, como uma expressão artística própria para a arquitetura do contexto em que se inseria. Também trata (PAYSSÉ, 1968, p. 158) desta temática no texto sobre os cinco pontos para a arquitetura adequada em Montevideu, ressaltando a importância da arte construtivista para a integração das artes no contexto uruguaio.

JIMÉNEZ (2014, p. 43) atenta que a questão da manifestação artística (e aqui se incluem todas as “artes espaciais”: artes plásticas, design, arquitetura, dentre outras) de caráter

---

<sup>7</sup> *Reconozco en Arquitectura como mis maestros, directa e indirectamente, a Vilamajó y Le Corbusier; esos dos colosos que las circunstancias reunieron en Nueva York en 1947 – en la Junta del Edificio para las Naciones Unidas – y cuyo encuentro dio lugar a que Lewis Mumford lo relatara como el enfrentamiento entre el intuitivo uruguayo y el formalista suizo-francés.*

universal proferida por Torres García é assimilada por Payssé, o qual, através de sua interpretação singular em obras arquitetônicas compostas de peças artísticas, bem como de estratégias de projeto embasadas em princípios do construtivismo Torresgarciano, deu continuidade à filosofia do mestre. Arquitetos e artistas discípulos de Torres García, incluindo Payssé, absorveram estes princípios e desta forma estabeleceram uma linguagem em determinados aspectos análoga entre todos, e que repercutiu na manifestação de diversos episódios, em uma determinada época, de integração plástica em Montevideú.



7.1

JIMÉNEZ (2014, p. 45) trata do segundo personagem de grande influência em Payssé, Julio Vilamajó. Este arquiteto é reconhecido por ter vivenciado momentos de transição de sua expressão arquitetônica e de ter concebido obras exemplares da arquitetura uruguaia, aliando características da cultura regional do país a certos princípios da arquitetura moderna internacional. Também fez parte da geração de pioneiros na utilização do concreto armado no Uruguai. Tendo sido professor e mentor de Payssé, se percebe que certos princípios defendidos por Vilamajó acerca da arquitetura moderna, da relação entre edificação e cidade, de ideias sobre transformações na cidade a partir da arquitetura, do emprego de determinados materiais de acordo com as qualidades de resistência, origem e produção, dentre outras questões, foram herdados por aquele. (JIMÉNEZ, 2014, p. 46).

86

O terceiro e último grande influenciador da trajetória de Payssé abordado por JIMÉNEZ (2014, p. 48) foi Le Corbusier. Em *Onde estamos na arquitetura?*, PAYSSÉ (1968, p. 160) dedica uma página ao “Pavillon de L’Esprit-Nouveau”, relacionando-o com o projeto executivo de sua própria residência. Le Corbusier realizou o pavilhão para a Exposição de Artes Decorativas de Paris em 1925, retomando princípios que regeram o projeto “Inmuebles-Villas”, de 1922.

O pavilhão, uma variante que representava uma unidade das casas pátio verticalizadas nos “Inmuebles-Villas”, de acordo com JIMÉNEZ (2014, p. 49), continha princípios de residências compostas de um pátio privado, agrupadas em altura de modo que mantivessem as qualidades espaciais e sensoriais de uma casa unifamiliar. O pavilhão, ainda, materializava as ideias do manifesto purista de Le Corbusier e Ozenfant, e propunha uma nova forma de habitação que representava a síntese entre a cidade jardim e a cidade cosmopolita. Payssé parece ter assimilado estas ideias e as redefinido como princípios arquitetônicos que originaram seus cinco pontos<sup>8</sup>, os quais são incorporados na grande maioria de suas obras.

<sup>8</sup> Parece indiscutível a influência de Le Corbusier na ideia de Payssé em propor seus cinco pontos fundamentais, embora os cinco pontos de Le Corbusier sejam notadamente distintos dos de Payssé.

Figura 7.1 “Pavillon de L’Esprit-Nouveau”, que ilustra o livro *Onde estamos na arquitetura?* Mario Payssé Reyes 1937 – 1967”.





7.2

Como no pavilhão que concretiza o manifesto purista, baseado em princípios de economia de meios, PAYSSÉ (1968, p. 133) fundamentou sua arquitetura na ideia de que a construção deveria ser “simples e sem alardes”<sup>9</sup>. A concepção de obras em que o sistema construtivo deveria estar de acordo com as tecnologias e materiais disponíveis, levando em consideração ainda a situação geográfica e recursos tecnológicos locais, foi incorporada por Payssé. Ainda em se tratando dos princípios da arquitetura considerados em seu livro, PAYSSÉ (1968, p. 88) referiu-se as ideias de Max Bill<sup>10</sup> a respeito da vitalidade da arquitetura moderna no que concerne a certo protagonismo da estrutura e dos espaços propostos em oposição à importância dada às questões estilísticas e ornamentais das arquiteturas anteriores:

“Ser modesta e clara - alcançar a arte quanto todos os seus elementos, função, construção e forma estiverem em perfeita harmonia e - constituir uma arte social que, como tal, deve estar a serviço do homem.”<sup>11</sup>

(MAX BILL Apud. PAYSSÉ REYES, 1968, p. 88, tradução nossa).

O construtivo na arquitetura, da construção dos espaços e aos meios construtivos utilizados para a execução, de acordo com Payssé, revelavam a expressão formal destes espaços. Atreveu-se (1968, p. 90) a contestar a famosa frase de Louis Sullivan, “A forma segue a função”<sup>12</sup>, fazendo referência às antigas igrejas de períodos distintos da arquitetura, que apesar de assumirem a mesma função, adquiriram qualidades espaciais e formais notadamente distintas. Para Payssé, o espaço correspondia à função, como a forma correspondia à construção. Acrescentou, ainda, que independentemente da função que a edificação deveria abrigar, os novos sistemas construtivos acompanhados de novos materiais resultariam em edificações com composições formais também novas, ao passo que função não estaria subordinada à forma.

Ainda em acordo com as questões relativas aos princípios teóricos e práticos da arquitetura, Payssé também esteve

87

Figura 7.2 Figuras que integram o livro “Onde estamos na arquitetura? Mario Payssé Reyes 1937 – 1967”. Ilustrações sobre os cinco sentidos da arquitetura.

<sup>9</sup> *Construcción lo más simple posible – sin alardes constructivos – haciendo uso, en lo mínimo posible, de diferentes materiales* (PAYSSÉ, 1968, p. 133).

<sup>10</sup> Max Bill foi um dos mais importantes designers do séc. XX (também era arquiteto, artista, pintor, professor, dentre outras profissões) e participou de debates importantes da arquitetura moderna que incluíram a temática de integração e síntese das artes. É curioso Payssé ter recorrido a afirmações de Max Bill em seus textos porque como CABRAL (2009, p. 5) menciona em sua produção, este era contrário à ideia de integração ou síntese das artes a partir de elementos de linguagens distintas e que se relacionassem à temática da figuração. Payssé, por outro lado, como defensor da integração plástica através da arte construtivista Torresgarciana inserida na arquitetura uruguaia, não era contrário à figuração que compõe esta linguagem artística e filosofia.

<sup>11</sup> *Ser modesta y clara – alcanzar el arte, cuando todos sus elementos, función, construcción y forma, están en perfecta armonía y – constituir un arte social que, como tal, debe estar al servicio del hombre.*

<sup>12</sup> “Form follows function” ou, mais precisamente, “form ever follows function”. Fonte: <<http://louissullivanfilm.com/sullivan/>>. Acesso em: 05 de abr. 2016.

atento para os temas referentes à relação entre modernidade e tradição na arquitetura. Embora buscasse conceber obras que estivessem em consonância com técnicas e materiais de sua época, Payssé também buscava conceber uma arquitetura de expressão própria e adequada ao contexto. Dentre os arquitetos que o influenciaram de forma significativa nesse aspecto, destaca-se seu mentor, Vilamajó, o qual também teve um impacto considerável entre os demais arquitetos do país. (LUZ, 2014, p. 160).

Através de suas reflexões teóricas, PAYSSÉ (1968, p. 175) elegeu outras cinco questões a serem consideradas, seus cinco sentidos da arquitetura: O construtivo, o funcional, o espacial, o plástico e por último, o sentido econômico. Para que a boa arquitetura pudesse suceder, haveria de acompanhar estes cinco sentidos a uma capacidade criativa e de síntese por parte do arquiteto. A boa arquitetura só poderia ser alcançada, de acordo com o arquiteto, através de “Primeiro, um sistema de ideias que sirva para realizá-la qualquer que seja seu tema ou motivo. Segundo, adotar um sistema construtivo que represente um avanço no cenário existente, e terceiro, adotar um sistema plástico que represente os valores nacionais e simultaneamente contemporâneos, colaborando desta forma para o desenvolvimento arquitetônico”<sup>13</sup> de uma forma geral.

88

#### ARQUITETURA DE PAYSSÉ

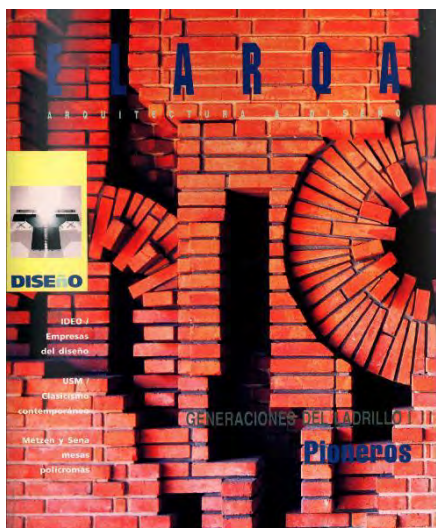
As obras de Payssé são marcadas, em sua grande maioria, pelo emprego da textura aparente do tijolo à vista, configurando superfícies opacas que contrastam com planos de vidro, paisagens externas em meio à natureza e murais e demais formas das obras de arte que se apresentam em seus espaços.

A presença do tijolo como textura predominante marca não só a obra deste arquiteto, como a obra de diversos arquitetos uruguaios da segunda metade do século XX. O grupo de profissionais deste contexto foi apelidado pela crítica de “pioneiros”<sup>14</sup>, incluindo-se, além de Payssé, nomes como Ernesto Leborgne, Rafael Lorente Escudero, Eladio Dieste, dentre outros. (GAETA, 1995, p. 3).

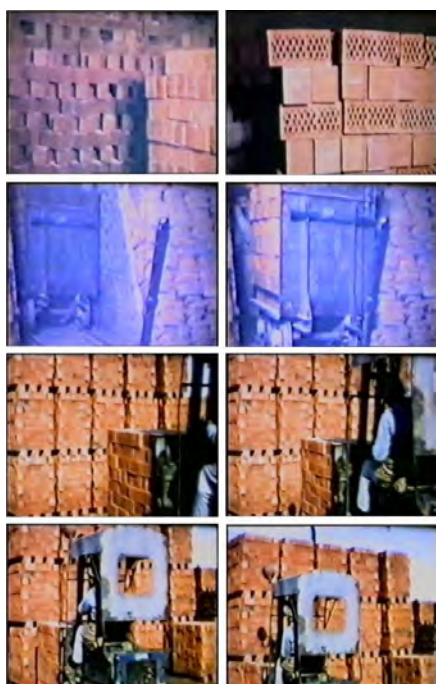
---

<sup>13</sup> *En Arquitectura es importante llegar a lograr esto: - un sistema de ideas que sirva para realizar buena Arquitectura cualquiera sea el tema y monto - emplear un sistema constructivo-económico que represente un adelanto a lo ya ejecutado y - tener un sistema plástico, realizado con valores nacionales y contemporáneos, que configure un efectivo aporte al desarrollo arquitectónico.*

<sup>14</sup> O texto “Pioneros del ladrillo”, de GAETA, inclui a seguinte passagem: *El comedor Universitario, la Casa de Payssé Reyes, la Casa de Lorente Escudero, las iglesias de Dieste y las silenciosas e introvertidas obras de Ernesto Leborgne, conforman el primer listado de referencia en la arquitectura ladrillera y constituyen todas ellas calificadas creaciones de maestros del pasado reciente que nos cuentan y enseñan acerca del ladrillo, de la estética y de la búsqueda de la identidad en la nueva modernidad de una arquitectura nacional.*



8



9

Figura 8 Capa da revista Elarqa n°15, intitulada “Gerações do tijolo I – Pioneiros”.

Figura 9 Cenas do curta-metragem “Eupalinos”.

Nas obras destes arquitetos, o tijolo transpõe a função de suprir uma demanda por material resistente e versátil sob o ponto de vista construtivo e econômico, e passa assumir certo protagonismo na composição formal, bem como se torna um elemento chave dentro do desenvolvimento de uma arquitetura de expressão própria dos arquitetos.

A partir do estabelecimento da chamada “terceira geração”<sup>15</sup> de arquitetos do Uruguai da década de 1960, os quais se incluem os “pioneiros” do tijolo, aqueles que teriam sido os primeiros, de acordo com Mourelle, a tratar do tijolo como o material em destaque na edificação no Uruguai, se instaura uma busca por novos caminhos rumo à arquitetura moderna de referência nacional. Através destes pioneiros, esta busca se materializa em obras que exploram a materialidade do tijolo à vista como um elemento que permite infindas possibilidades volumétricas, bem como é o material adotado para obras de programas distintos, de bancos, igrejas e edifícios de grande porte, à residências unifamiliares.

Ainda com relação ao tijolo, LUZ (2014, p. 334) realiza um apanhado de ideias referentes às suas qualidades, o escrevendo como um material que se adequou a geometrias, programas e linguagens arquitetônicas diversas, material de alta resistência, que compôs com o concreto um conjunto estrutural e de possibilidades formais consideráveis, e que sob o ponto de vista tecnológico, apesar de fazer parte de sistemas construtivos há centenas de anos, ainda permanece como um material empregado em obras as quais possuem determinadas qualidades atemporais. PAYSSÉ (1968, p. 159) também aborda estes argumentos em seu livro autobiográfico em defesa do emprego do tijolo, acrescentando ainda que:

“Em meu país, e seguramente em outros países ibero-americanos se sucede o mesmo, há uma notável capacidade artesanal para a construção em tijolo (herança das construções espanholas e italianas). [...] O racional, o econômico, o verdadeiramente utilitário é usar este capital de notável eficiência obreira e que tenhamos em conta o que sabe fazer a gente que há de construir nossas obras.”<sup>16</sup>

(PAYSSÉ REYES, 1968, p. 159, tradução nossa).

Estas questões referentes ao protagonismo do tijolo nas obras de Payssé são conciliadas com certo rigor geométrico, economia de meios, sensibilidade às questões do meio, climáticas e de contexto urbano. Somam-se a estes pontos, a composição arquitetônica em sintonia com outros aspectos,

<sup>15</sup> MOURELLE, “La generación del 60”, 1995, s/ p.

<sup>16</sup> *En mi país, y seguramente en otros países iberoamericanos sucede lo mismo, hay una notable capacidad artesanal para la construcción en ladrillo (herencia de los constructores españoles e italianos) [...] Lo racional, lo económico, lo verdaderamente utilitario es usar ese capital de notable eficiencia obrera; es que tengamos en cuenta lo que sabe hacer la gente que ha de construir nuestras obras.*

que parecem estar relacionados à proposição de espaços voltados para a ativação dos sentidos por aqueles que os ocupam. Esta ativação em parte se deve à integração entre arquitetura e obras de arte, a ser explorada nas obras de Payssé analisadas mais atentamente em seguida.

As qualidades plásticas das obras se estabelecem em consonância com a integração às obras artísticas que pontuam os espaços as quais, em projetos como no Seminário Arquidiocesano, objeto de análise ainda neste capítulo, são executadas sob a mesma matéria prima da edificação, o tijolo à vista, por vezes imbricando-se à própria composição arquitetônica.

Com relação à composição geométrica, em diversos casos a proporção áurea é empregada por Payssé, de acordo com LUZ (2014, p. 190), para estabelecer malhas estruturais, composições de fachadas e articulações de espaços. O emprego do Número de Ouro como uma estratégia compositiva é uma característica que também integra a filosofia artística de Joaquín Torres García e as tramas reguladoras em suas composições.

Cabe ainda, como outra qualidade de seus projetos a ser analisada, o estabelecimento de espaços intermediários entre determinadas edificações e espaços públicos que parecem, dentre outros fatores, criar paisagens de transição voltadas para a configuração de espaços mais humanizados, no sentido de comporem espaços acolhedores e de proximidade à natureza.

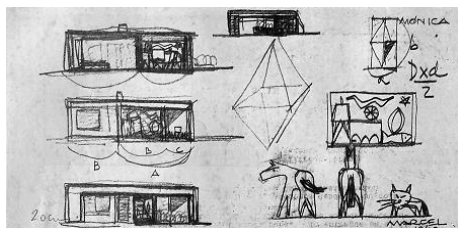
Esta estratégia compositiva não foi exclusiva de Payssé, tendo sido apontada anteriormente neste texto através de obras de outros “pioneiros” da arquitetura moderna uruguaia, como Leborgne e Escudero. Também não foi uma estratégia criada por estes arquitetos, porém há de se apontá-la como uma característica em diversas obras do primeiro e que consiste, como aponta ESTABLE (1995, s/ p.), em uma solução adequada para, dentre outros condicionantes citados, proporcionar o conforto ambiental e outras qualidades de ordem visual, espacial e plástica às edificações.

ESTABLE (1995, s/ p.) ainda observa que Payssé considerou estas questões buscando conciliá-las com a precisão geométrica, economia de meios, contexto urbano e natureza, conformando estes fatores em um sistema no qual almejava o equilíbrio. O equilíbrio e o conseqüente respeito ao meio ambiente em sua relação à arquitetura foram temas que Payssé abordou em suas obras teóricas e arquitetônicas, antecipando em alguns anos as discussões referentes aos conceitos que integram a palavra sustentabilidade e a arquitetura dita ambiental.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Payssé hizo eso cuando no se hablaba del agujero en la capa de ozono, de la contaminación, de los recursos naturales renovables. Fue un pionero de la arquitectura ambientalista, y como tal, todavía tenemos mucho por aprender de él. ESTABLE (1995, s/ p.).





10



11



12

Figura 10 Casa econômica em Salinas: Estudos de composição.

Figura 11 Planta baixa.

Figura 12 Fotografia de residência econômica desmontável em Punta Yeguas, 1958. Mural que compõe plano da varanda frontal pintado por Horácio Torres, filho de Joaquín Torres García.

Figura 13 Montagem com recortes de notícias sobre a questão da habitação popular em Montevideu realizado por Payssé para o seu livro.

Rigor geométrico, emprego da constante da seção áurea como ferramenta de composição de estruturas e espaços, emprego do tijolo à vista como material fundamental ao estabelecimento de uma arquitetura vinculada à valorização da cultura local, atenção às questões da plasticidade do material, à integração plástica entre construções e obras artísticas e, ainda, a integração entre espaços, monumentos e natureza, são as principais características que marcam as obras deste arquiteto.

## CASAS

Além de ter feito parte da equipe de arquitetos e artistas que participou do concurso para o projeto do Seminário Arquidiocesano de Montevideu em Toledo em 1952, Payssé, próximo a esta época, projetou uma série de residências nas quais pôs em prática os princípios arquitetônicos que considerava importantes para a realização da arquitetura apropriada para Montevideu, em acordo com seus ideais transpostos para o seu livro.

91



13

Iniciou os estudos para a residência de sua família, no bairro Carrasco de Montevideu, em 1951, projetou as duas casas econômicas já mencionadas neste texto, a Casa econômica em Salinas, em 1954, a Casa econômica em Punta Yeguas, em 1958, e neste mesmo ano e em 1960, elaborou o projeto de outras duas casas em Carrasco, destinadas a clientes. (PAYSSÉ, 1968, ps. 142 – 146).

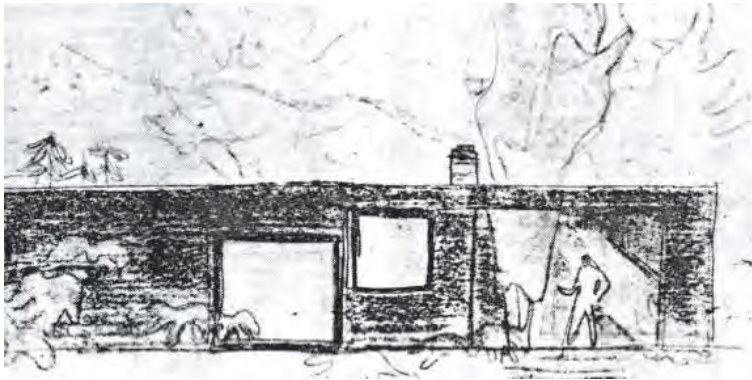
O rigor geométrico somado a ideia de estrutura definidora de todos os elementos da composição arquitetônica e artística integram as estratégias adotadas nestes projetos. A unidade compositiva entre mural, espaços transitivos externos e

espaços internos é assegurada através do *grid* estrutural que organiza todos estes elementos. (JIMÉNEZ, 2014, p. 45).

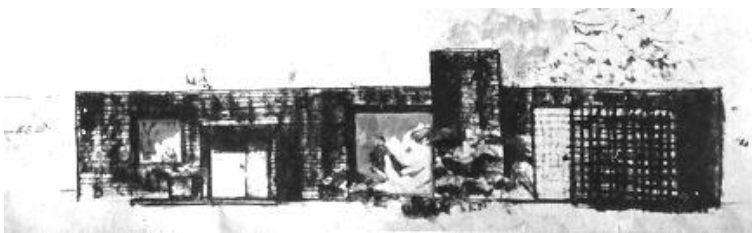
Estas casas, ainda, foram projetos que PAYSSÉ (1965, p. 132) elaborou em um período de discussões a respeito da carência de habitações de qualidade e de baixo custo na América Latina e em outras partes em desenvolvimento no mundo. Esta questão da habitabilidade social suscitou questionamentos e repercutiu em projetos sob as mais variadas soluções nos países contemplados com iniciativas governamentais.

Payssé, como tantos outros profissionais, acreditava que através da iniciativa de elaboração de projetos de habitação de baixo custo e de qualidade pelos arquitetos, estaria contribuindo para mudanças positivas na sociedade e nas cidades. A interpretação do problema de habitação social em Montevideu por Payssé resultou nos projetos de duas casas econômicas, elaboradas de acordo os seus cinco pontos para a arquitetura apropriada na capital, somados à ideia de construções mais compactas e de montagem e desmontagem mais simples.

92



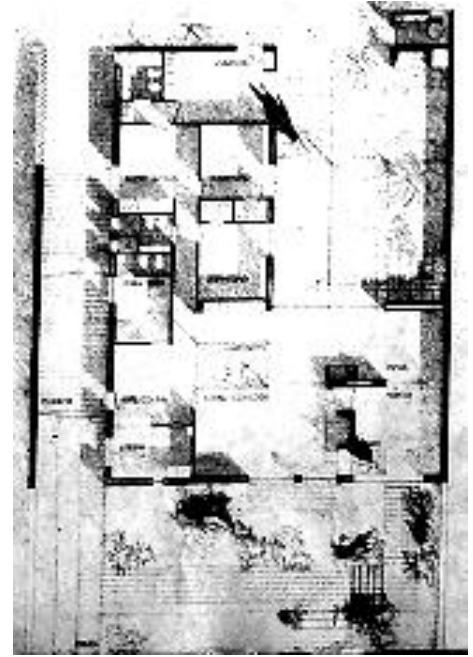
18



19

As outras duas casas que Payssé projetou em Carrasco, além da casa para a sua família, foram destinadas a famílias de situação econômica mais privilegiada. Apresentam similaridades formais e de relações entre arquitetura, geometria, materialidade, permeabilidade física e visual de espaços e integração com a natureza que atestam o emprego dos cinco pontos elaborados pelo arquiteto através de suas investigações teóricas.

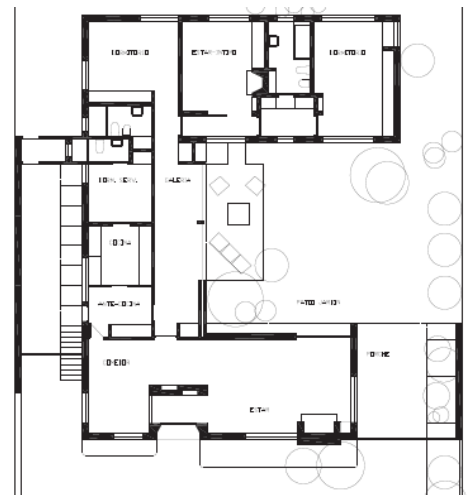
LUZ ( 2014, p. 323) descreve que a casa com pátio, de 1958, está inserida em um terreno plano, retangular e ocupa a largura total do mesmo. A fachada frontal acompanha o alinhamento frontal das construções vizinhas. O volume da residência



14



15



16



17

Figura 14 Casa com pátio, 1958. Planta baixa.

Figura 15 Fotografia da fachada frontal.

Figura 16 Casa de uma planta, 1960. Planta baixa.

Figura 17 Croqui da fachada frontal.

Figura 18 Croqui de Mario Payssé Reyes da fachada frontal da Casa com pátio.

Figura 19 Croqui de Mario Payssé Reyes da fachada frontal da Casa de uma planta.

conforma um L, o qual está orientado de forma a ocupar a totalidade da extensão do terreno voltada para a rua de acesso. O espaço vazio no interior do volume conforma um pátio interno, para o qual voltam-se aberturas dos dormitórios e sala de estar. Ambientes de convívio da família se localizam na ala frontal da casa. Sanitários e dormitórios ocupam a ala posterior, que como num encaixe de peças, encontra-se junto aos pátios interno e posterior, que por sua vez também configuram um L.

O pátio interno é conectado ao pátio de fundos da casa. À esquerda da construção observando a fachada frontal da residência, há a entrada dos automóveis à garagem, um espaço coberto aberto que conduz ao pátio de fundos. Além do pátio interno e pátio de fundos, há um terraço frontal, de acesso principal da residência e na divisa lateral oposta à entrada da garagem, que permite o acesso direto tanto à sala de estar como à de jantar. Há, ainda, um pequeno jardim interno entre a ala social, íntima e de serviços da residência, que demarca um ponto de conexão entre estes espaços e ilumina esta área mais afastada do exterior através de uma perfuração na laje de cobertura.

Ainda sobre a integração entre espaços e natureza nesta casa, Payssé ilustra no projeto a fachada frontal sendo coberta pela vegetação que se adere ao tijolo, bem como inclui uma árvore de álamo, como observa LUZ (2014, p. 240) trespassando o recorte da laje de cobertura do terraço frontal. O álamo também se encontra no projeto da residência de sua família e em ambos os casos, pontua um espaço transitivo entre interior e exterior.

93

LUZ (2014, p. 240) explica que na Casa de uma planta, de 1960, Payssé repete a estratégia de conformar a residência em torno de um pátio interno. Desta vez, estabelece um volume em U no qual cada segmento abriga um setor específico da casa. Novamente salas de estar e jantar voltam-se para frente da residência e simultaneamente comunicam-se com o pátio central. A ala de serviços ocupa o segmento central do U e apresenta um corredor contínuo voltado para o pátio central, conectando as alas entre si. A ala íntima volta-se para os fundos do terreno e, como na casa com pátio, está cercada em grande parte pela paisagem dos pátios central e de fundos.

Outras características em comum entre a Casa com pátio e a Casa de uma planta são os dois acessos em pontos extremos da frente da residência. À esquerda, encontra-se o acesso à garagem e a entrada secundária da casa. À direita, há novamente um terraço coberto e aberto que dá acesso a sala de estar e jantar ou ao pátio central. A permeabilidade entre espaços internos e externos através de extensas portas de correr nos setores social e íntimo constituem em outro artifício que viabiliza a continuidade espacial e visual entre ambientes, bem como reafirma o propósito de integra-los à natureza.





20

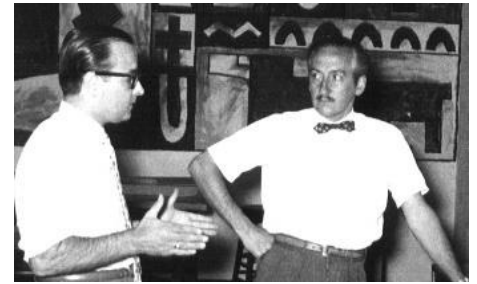
Em 1957, PAYSSÉ (1968, p. 214) se uniu ao arquiteto Walter Chappe Piriz e aos colaboradores Fedor Tisch e Mario Harispe no concurso para o projeto do Banco da Previdência Social (BPS) de Montevideú. O projeto da equipe foi o ganhador. O conjunto de blocos do banco ocupa a totalidade de uma quadra, delimitada pelas ruas Colônia, Fernández Crespo, Mercedes e Arenal Grande, na zona central da cidade. Próximo à quadra, localizam-se importantes edificações institucionais, como o Sindicato Médico do Uruguay, o Banco Hipotecário, a Caixa de Aposentadoria e a Escola da Construção, concentradas em uma zona que apresentava alguns problemas de degradação urbana.

94

Como uma possível solução a estes problemas, Payssé e equipe definiram diretrizes para a reestruturação urbana desta zona a partir da quadra na qual se insere o Banco, através de espaços abertos e transitivos que atraíssem o público a ocupar estes espaços (Fig. 20), bem como estimulassem a permanência deste público através de ambientes externos em níveis diferentes, compostos de equipamentos urbanos, monumentos e vegetação.

Como nos projetos das casas unifamiliares, de acordo com LUZ (2014, p. 206), há no BPS a busca pela adequação da edificação ao contexto urbano e a articulação entre espaços internos e externos, bem como a integração da edificação com a natureza. O bloco de maior altura do banco foi voltado para a Rua Colônia, acompanhando o alinhamento das construções vizinhas, as quais também se caracterizam por volumes de maior altura na região.

Através da estratégia de escalonamento que acompanha os perfis volumétricos distintos entre uma via e outra da região na qual se encontra a quadra do Banco, LUZ (2014, p. 210) aponta que o bloco de altura intermediária foi posicionado ao centro da quadra, composto de uma galeria coberta, um



21



22



23



24

Figura 20 Vista aérea da construção.

Figura 21 Walter Chappe, à esquerda, e Payssé, década de 1950.

Figura 22 Perspectiva da primeira versão do projeto.

Figura 23 Vista da esquina das ruas Fernández Crespo com Mercedes.

Figura 24 Praça enterrada e totem-fonte desenhado por Payssé à esquerda na fotografia.



peristilo, de acesso ao banco que se volta para a praça. No extremo oposto à esquina da Rua Colônia, na esquina das ruas Fernández Crespo com Mercedes, Payssé e equipe criaram uma praça em que grande parte de seu centro se encontra enterrada um nível abaixo do passeio.

Tanto no nível do passeio como no nível enterrado, há bancos e canteiros compostos de vegetação pontuando o espaço aberto. Em um extremo da área enterrada da praça, há um monumento projetado por Payssé, um totem-fonte construtivista que ascende à altura das árvores que se encontram ao nível do passeio. Diferentes volumetrias, espaços e níveis possibilitam vistas distintas aos observadores que circulam junto à quadra do Banco, incentivando o movimento de pedestres na região. Esta obra, de acordo com LUZ (2014, p. 206), é considerada uma das mais emblemáticas da carreira de Payssé.

Em, 1960, Payssé e o arquiteto Adolfo Pozzi reuniram-se para participar do concurso de projeto para uma Agência do Banco da República em Punta Del Este (PAYSSÉ, p. 230). Partindo da solicitação de criação de um espaço composto de três zonas distintas que deveriam se conectar, agência bancária, habitação para o gerente do banco e habitação para 12 funcionários, Payssé e Pozzi compuseram uma edificação composta de dois blocos inseridos em um terreno em declive. O ponto da esquina coincide com a altura do passeio e em seu extremo oposto há um caimento que equivale a aproximadamente a um pavimento. Payssé e Pozzi venceram o concurso e a execução da obra ocorreu entre o ano seguinte e 1962.

95



25

LUZ (2014, p. 211) explica que o bloco da agência e área administrativa do banco situam-se no volume principal da edificação, o qual foi posicionado junto à esquina das duas vias que delimitam o terreno. Com uma altura três pavimentos, o bloco principal, de planta quadrada, caracteriza-se pelo primeiro pavimento composto de uma praça sob pilotis aberta e coberta que volta-se para a esquina, ao nível do passeio. Circulação vertical principal e depósito ocupam parcela do terreno oposta a esquina, no formato de uma banda retangular.

Um volume retangular menor, envidraçado e no extremo oposto da banda da circulação vertical principal no primeiro pavimento, abriga outra escada que leva a área de atendimento ao cliente do banco, a qual é composta de pé-direito duplo. O segundo pavimento cobre o perímetro da área dos pilotis e possui ainda salas administrativas sobre a banda de salas do primeiro pavimento e outra banda de salas perpendiculares a essa. O terceiro pavimento, um mezanino, é composto de um vazio correspondente à área de atendimento do segundo pavimento e as duas bandas perpendiculares de salas administrativas tal qual o pavimento inferior. As fachadas voltadas para a esquina caracterizam-se por planos de vidro contínuos.

Conectado através de uma passarela ao bloco principal no mesmo nível do primeiro pavimento do banco e situado no extremo oposto do terreno com relação a sua esquina, encontra-se o bloco secundário, um volume retangular destinado às habitações do gerente e funcionários. Este bloco possui dois pavimentos. O pavimento no mesmo nível de acesso ao banco é composto de uma área aberta de pilotis e o pavimento superior abriga as habitações.

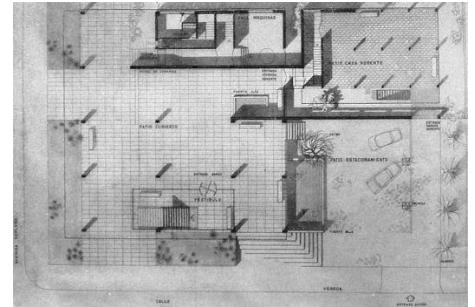
96 Payssé, junto à Pozzi, retorna a aplicação de seus cinco pontos para a elaboração deste projeto, aponta LUZ (2014, p. 210). Está presente o espaço transitivo entre interior e exterior, sob a forma dos pilotis que configuram uma espécie de praça coberta e composta de áreas de permanência com bancos e vegetação. A proporção de cheios e vazios, que assume outra medida e interpretação, se manifesta em um predomínio de planos envidraçados no bloco principal e aberturas estreitas e em menor quantidade nos espaços administrativos e de habitação. O vidro, a cerâmica esmaltada e o concreto dominam a materialidade da composição. O rigor geométrico se revela no estabelecimento de uma modulação estrutural contínua para cada bloco e que dita a composição dos espaços e dos elementos dos planos das fachadas.

Por último, a integração das artes é representada através de um mural abstrato e construtivista que compõe um plano contínuo junto à circulação vertical principal de acesso ao banco. Este mural é caracterizado por apresentar a mesma materialidade e cor do revestimento das paredes do banco, além da cerâmica esmaltada na cor branca como uma segunda tonalidade que confere um contraste entre claro e escuro à composição. A obra é de autoria do artista Edwin Studer e do artista e arquiteto Fedor Tisch. (LUZ, 2014, p. 297).

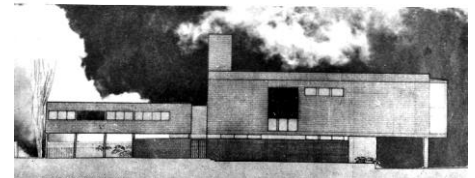
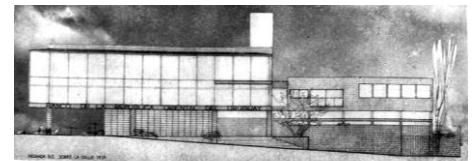
Em 1964, Payssé participou do Concurso de Habitação para o Monte Olympus em Los Angeles, Califórnia, junto à arquiteta Perla Estable e aos colaboradores Julio Navarro e Carlos Gilardi. O projeto não chegou a ser executado. LUZ (2014, p. 297) explica que a edificação consistia em uma residência unifamiliar de dois pavimentos situada em um terreno de grande declive. A construção contrastava em horizontalidade com relação ao acentuado desnível que compunha o lote.



26



27



28



29

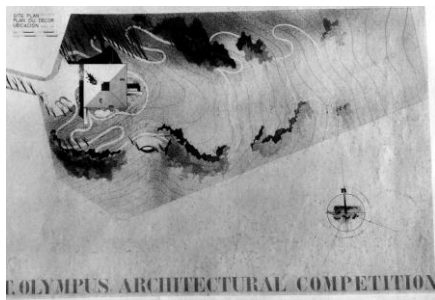
Figura 25 Maquete física do projeto.

Figura 26 Fotografia do Banco a partir da esquina de acesso à agência.

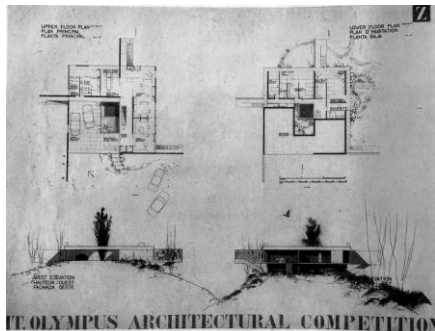
Figura 27 Planta baixa do primeiro pavimento.

Figura 28 Fachada frontal Nordeste acima e fachada posterior Sudoeste abaixo.

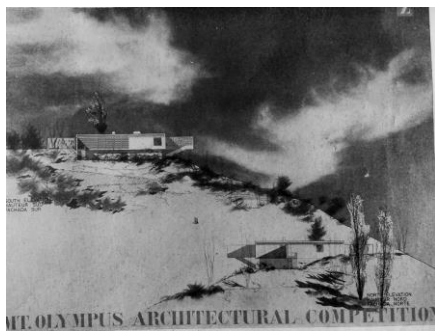
Figura 29 Mural construtivista de Edwin Studer e Fedor Tisch.



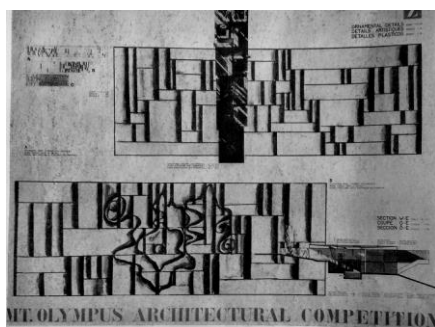
31



32



33



34

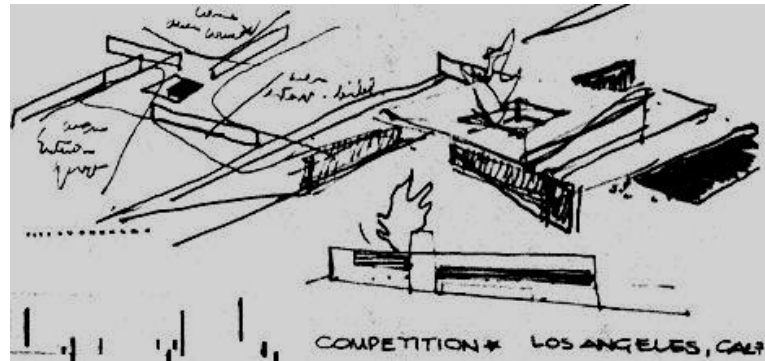
Figura 30 Residência no Monte Olympus: Croqui.

Figura 31 Implantação.

Figura 32 Plantas baixas e elevações.

Figura 33 Elevações.

Figura 34 Vistas dos murais e totem que integram o projeto, desenhados por Horácio Torres.



30

Caracterizadas pelo formato de um quadrado perfeito, as plantas dos dois pavimentos da residência abrigavam garagem aberta e coberta e ambientes de convivência como cozinha, salas de jantar e estar no pavimento de acesso, e dormitórios e sanitários no pavimento superior. Ao centro da residência, no pavimento de acesso, havia um espelho d'água em formato quadrangular, pontuando o seu centro, e um totem. Espelho e totem faziam parte de um jardim interno de formato retangular. No pavimento superior, este jardim coincidia com um vazio de mesma dimensão, o qual conformava uma subtração na laje de cobertura da residência.

Os cinco pontos de Paysé são novamente aplicados neste projeto, como observa LUZ (2014, p. 300). A composição neoplástica de planos contínuos e ortogonais nas plantas, como nas composições miseanas, expõe o rigor geométrico aplicado. Planos de vidro intercalam-se com planos opacos, salientando a composição por contraste entre os mesmos. O predomínio do concreto armado como materialidade principal tanto no sistema estrutural como nos planos opacos marcam a utilização de tecnologia construtiva própria de seu tempo. A integração com a natureza se fez presente através do jardim e espelho d'água no centro da residência. Por fim, totem e murais construtivistas desenhados por Horácio Torres, localizados no plano que demarca o acesso à residência da área coberta da garagem e em um dos planos que compõe o jardim, conformam as obras artísticas que se integram à arquitetura de forma harmoniosa, aponta LUZ (2014, p. 297).

No ano seguinte ao Concurso de Habitação para o Monte Olympus, PAYSSÉ (1968, p. 295) une-se aos arquitetos Mario Harispe, novamente à Perla Estable, e aos engenheiros Eladio Dieste e seu sócio Engenio Montañez, no concurso para a Sucursal do Banco Popular em Montevidéu. A edificação se insere em um lote composto de duas frentes, voltadas para as ruas Goes e Miguelete, e se encontra entre dois lotes lindeiros, no Bairro Tres Cruces. O banco é composto de dois pavimentos, um pavimento subsolo onde se encontram os sanitários, casa de máquinas, cofres e almoxarifado, e o pavimento térreo, o pavimento principal, no mesmo nível do passeio, o qual abriga a área de atendimento ao cliente, os caixas eletrônicos e demais espaços voltados ao público. O volume assume características de um pavilhão, composto de um pé-direito alto com uma cobertura abobadada formada por



lanternins que correspondem à totalidade da seção transversal da construção.



35

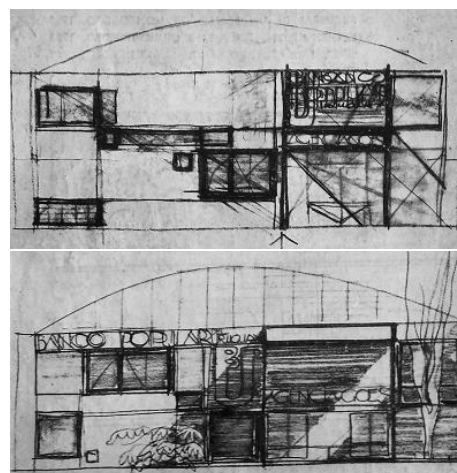
A profundidade das abóbodas parece corresponder à modulação de dois pilares de cada parede lateral da edificação, caracterizada por planos cegos compostos de estrutura em concreto armado aparente e vedação entre pilares de tijolos à vista. A materialidade do tijolo à vista como textura predominante é um recurso novamente explorado por Payssé e equipe, e compõe grande parte da textura interior da construção. Esta cobertura parece ser análoga, e antecede em seis anos, a cobertura do Pavilhão dos Produtores da CEASA de Porto Alegre, projeto de 1971, dos arquitetos Carlos Maximiliano Fayet, Cláudio Luiz Araújo, Carlos Eduardo Comas e do engenheiro Eladio Dieste.

98

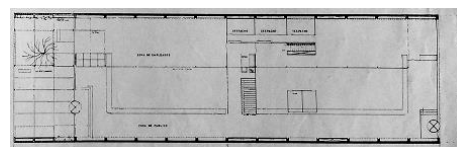
A modulação de pilares e vigas aparentes dos planos cegos laterais adquire um caráter de composição neoplástica em conjunto com o tijolo, conformando nichos nos quais são incorporadas luminárias e floreiras. No sentido transversal aos planos, de mesmo comprimento das abóbodas e ao nível das vigas que as sustentam, se encontram os cabos tensores que contêm os esforços laterais da cobertura e suportam os spots de iluminação. A luz é pontual e espaçada, sublinhando o comprimento do espaço contínuo que caracteriza o pavimento térreo do banco.

As fachadas do banco, como nos planos cegos laterais, são compostas de uma modulação de pilares e vigas que se repete e determina o dimensionamento dos elementos, evidenciando o rigor geométrico que rege a composição. Contrastando com os planos cegos laterais que sugerem solidez e imponência, os planos que se voltam para as vias de acesso e compõem as fachadas denotam leveza e permeabilidade visual, conformadas por pilares e vigas delgadas em aço e vedações em vidro translúcido. À frente das fachadas, há espaços transitivos, compostos de marquises sustentadas por pilares delgados metálicos como os que compõem as fachadas, e pergolados, também em metal.

As obras de Payssé mencionadas neste capítulo foram publicadas no livro autobiográfico do arquiteto e são consideradas as mais significativas de sua carreira, dentro do período da década de 1950 ao ano de 1967.



36



37



38



39

Figura 35 Vista interna do banco.

Figura 36 Sucursal do Banco Popular em Montevidéu: Croquis das fachadas.

Figura 37 Planta baixa do pavimento térreo.

Figura 38 Fachada posterior.

Figura 39 Fachada frontal.



# RESIDÊNCIA PAYSSÉ REYES



[1954]



Mario Payssé Reyes  
[1913-1988]



Julio Alpuy  
[1919-2009]



Francisco Matto  
[1911-1995]



Augusto Torres  
[1913-1992]



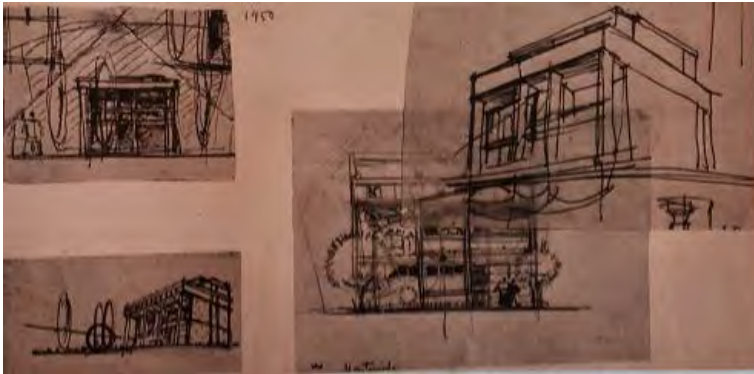
Edwin Studer  
[1924-2003]



Elsa Andrada de Torres  
[1920-\*]



## ANTEPROJETO: A CASA TEMPLO



2

“A moradia é o principal objetivo da arquitetura porque a família é o núcleo sagrado da coletividade. A casa que um arquiteto constrói para si mesmo é uma profissão de fé.”<sup>18</sup>

(PAYSSÉ REYES, 1968, p. 166, tradução nossa).

PAYSSÉ (1968, p. 140) começou a desenvolver os primeiros esboços da residência na qual viria a habitar com sua família um pouco antes de oficializar os estudos a respeito dos cinco aspectos condicionantes para a uma boa arquitetura em Montevideu. O anteprojeto da residência em Carrasco data de 1951.

Embora o livro autobiográfico de Payssé registre que os estudos teóricos a respeito dos condicionantes para a arquitetura apropriada em Montevideu tenham sido desenvolvidos alguns anos depois do anteprojeto de sua casa, nota-se que estes condicionantes já se manifestavam nos croquis desta obra, antecedendo o material bibliográfico produzido em conjunto com seus alunos.

Parece oportuno lembrar os cinco condicionantes, ou os cinco pontos de Payssé, para que a análise sobre o projeto de sua residência seja apropriadamente construída, visto que estes pontos não só permeiam a grande maioria das estratégias empregadas nas demais obras do arquiteto, como se manifestam inclusive neste projeto.

O primeiro ponto, afirma PAYSSÉ (1968, p. 157), refere-se à criação de espaços abertos e cobertos nas construções, os

<sup>18</sup> *La vivienda es el principal objetivo de la Arquitectura porque la familia es el núcleo sagrado de la colectividad. La casa que un arquitecto construye para si mismo es una profesión de fé.*



3

Figura 1 Diagrama obra, arquiteto e artistas.

Figura 2 Residência Mario Payssé Reyes. Primeiros esboços.

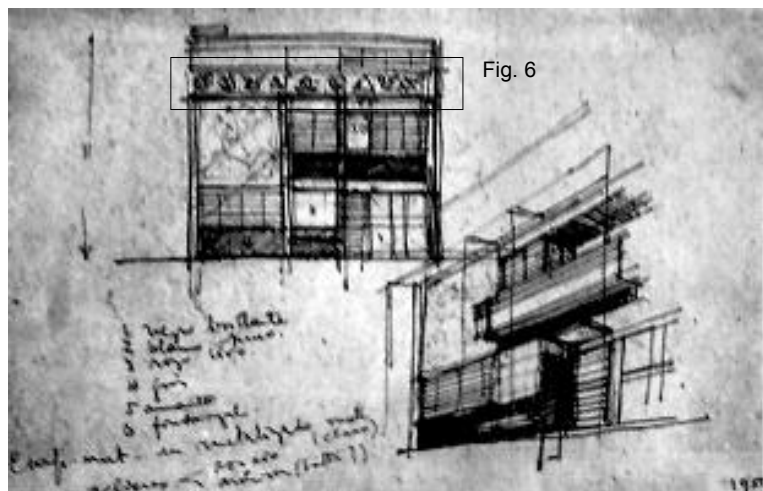
Figura 3 Perspectiva do Anteprojeto, destacando a fachada frontal na composição.

quais podem ser classificados como espaços transitivos entre interior e exterior. O segundo ponto trata da proporção entre cheios e vazios dos planos que compõem as fachadas, que embora os estudos de 1954 afirmem consistir de uma proporção de 20% a 30% de aberturas para áreas de planos verticais, diversos projetos do arquiteto parecem não obedecer a estas medidas. No anteprojeto de sua residência, parece haver uma proporção próxima à de seus estudos.

O terceiro ponto refere-se ao rigor geométrico, que deve se manifestar através do emprego de formas geométricas elementares as quais se traduzam em racionalidade construtiva, estrutural e flexibilidade funcional. O quarto ponto trata do emprego de materiais simples nas construções, no sentido de utilizá-los para que suas texturas naturais sejam evidenciadas, dentro dos limites de resistência e de solidez destes materiais.

Por último, o quinto ponto, o qual trata da integração das artes. Assim como Leborgne e Escudero, Payssé parece ter recorrido à incorporação de obras de arte em espaços em consonância com conceitos plásticos e espaciais pensados como um conjunto único, preservando as características que distinguem e qualificam os diferentes componentes.

101



4

O terraço-jardim corbusiano, que parece ter sido transposto para os cinco pontos de Payssé como o elemento que configura um espaço transitivo entre interior e exterior, está contido no anteprojeto da casa. O volume paralelepípedo que consiste na construção é coroado pelo terraço, o qual se divide em dois e ocupa uma parcela da frente e fundos do último pavimento. Compondo o coroamento, se observam ainda pergolados que cobrem estes terraços, configurando um conjunto que avança sobre as fachadas frontal e posterior da casa.

Figura 4 Croquis da composição da fachada frontal, acompanhados de uma legenda de identificação dos elementos.

Parece possível interpretar, ainda, que ao invés dos terraços superiores formarem um balanço sobre as fachadas, as

mesmas foram recuadas com relação aos terraços, visto que há uma quadra de pilares voltados para frente e fundos destes espaços. Os pilares, neste caso, assinalam os limites dos vértices da caixa e, ainda, configuram uma segunda forma de espaço transitivo da construção.

Como na arquitetura da antiguidade clássica, estes pilares conformam uma espécie de peristilo, ou galeria, que antecede os acessos localizados nas fachadas de frente e fundos. Compondo a parte superior destes peristilos, como equivalentes ao entablamento dos templos antigos, os parapeitos dos terraços voltados para frente e, a autora especula, que nos fundos também (pela repetição da quadra de pilares), são adornados com motivos em baixo-relevo.

Há a presença de um terceiro espaço transitivo, localizado na fachada frontal, uma sacada que compõe o pavimento intermediário. Esta sacada também se comporta como uma marquise, assinalando o acesso principal da residência. Também se configura como uma extrusão pontual de um retângulo, inserido em um padrão de retícula abstrata e plana que conforma o desenho da fachada.

Assim como nesta fachada, demais planos externos são compostos de retículas. Estas retículas determinam também a proporção de cheios e vazios, em suas modulações, como observa LUZ (2014, p. 182). O grid construtivista dos quadros de Torres García parecer ser tridimensionalizado para reger a composição espacial e de elementos artísticos e arquitetônicos. Os elementos compositivos da estrutura, como vigas e pilares, são simultaneamente as linhas da retícula construtivista planar das fachadas e componentes determinantes da espacialidade interior da construção.

Predominam superfícies opacas nos planos que compõem as fachadas laterais, em contraposição à permeabilidade das fachadas opostas. Os planos de retângulos e quadrados que se inserem nas retículas ora são caracterizados pelo tijolo à vista, ora por cores primárias, como o vermelho e o amarelo. A questão da estrutura como o componente protagonista na organização de todos os elementos no Universalismo Construtivo se faz presente neste projeto de Payssé.

Infelizmente não é possível ler a especificação dos elementos identificados por Payssé na composição da fachada frontal (Figura 4). No entanto, a autora especula, a partir dos desenhos e fotografias da maquete, que elementos estruturais seriam em concreto aparente e a grande maioria dos nichos entre retículas das fachadas laterais seriam em tijolo à vista. As fachadas opostas seriam compostas com o que a autora especula serem venezianas de madeira, sobrepostas às extensas aberturas envidraçadas das janelas e portas. A textura dos elementos venezianados é contrastada com as obras artísticas, com o tijolo e com a opacidade das cores primárias empregadas em nichos espaçados do reticulado espacial da residência.



5

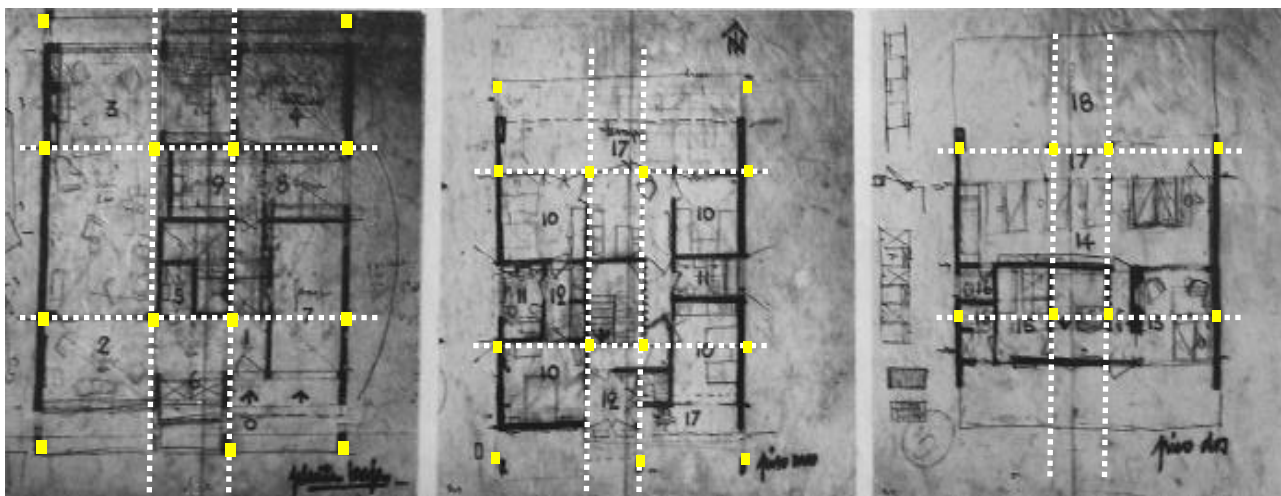




6

As formas que estampam os entablamentos e o mural conformam as obras de arte integradas à arquitetura. O mural maior que se destaca na fachada frontal parece não ter um desenho definido, o que sugere que Payssé poderia estar planejando-o em colaboração com um artista. Os entablamentos, ao se observar a figura 6, foram insinuados com o que parecem ser letras do alfabeto grego e, como as figuras esculpidas no templo Partenon, parecem registrar uma mensagem simbólica que antecede a entrada ao interior do santuário, a morada do “núcleo sagrado da coletividade”.

Faz-se a insinuação da comparação entre o anteprojeto da casa com um templo sagrado pela constatação de que em ambos os casos, há a presença de objetos simbólicos, através das imagens e inscrições, que remetem ao espiritual e à contemplação. Sabe-se que o misticismo e a questão do espiritual na arte permeava a doutrina filosófica de Torres García, o que Payssé incorporou na arquitetura. Também é sabido que o diálogo entre modernidade e tradição inclui-se na linguagem artística proposta pelo primeiro, o que se refletiu em Payssé, o qual transportou elementos da arquitetura e artes da antiguidade clássica à composição de influências corbusianas e neoplasticistas neste projeto.



103

7

Figura 6 Entablamento representado na figura 4 e ampliado.

Figura 7 Plantas baixas do pavimento térreo, à esquerda, pavimento intermediário ao centro e pavimento superior à direita. Eixos estruturais e articuladores da geometria espacial na cor branca e pilares na cor amarela.

Legenda dos ambientes:

- 1- Vestíbulo 2- Recepção 3- Sala de estar
- 4- Sala de jantar 5- Toalete 6- Escada
- 7- Garagem 8- Cozinha 9- Despensa
- 10- Dormitórios 11- Sanitários 12- Closets
- 13- Escritório 14- Estúdio 15- Dependência empregada
- 16- Toaletes 17- Terraço coberto
- 18- Telhado.

Em se tratando da composição geométrica dos espaços internos, a disposição dos pilares subdividindo a caixa em três módulos por três em cada sentido possibilitou maior flexibilidade na disposição dos ambientes. Com a exceção do volume de escadas que se estabelece na mesma área nos três pavimentos, aproximadamente ao centro da planta, o layout de compartimentação difere significativamente a cada pavimento.

No pavimento térreo, a banda à esquerda do volume de escadas é destinada ao espaço contínuo da sala de estar, que se prolonga da fachada frontal à posterior. À direita, há uma maior compartimentação, onde se localizam salas de jantar, cozinha, despensa e garagem. Entre a banda à esquerda da escada, da sala de estar, e a banda compartimentada à direita, há um hall voltado para o acesso principal frontal da casa que direciona os ocupantes às zonas distintas do pavimento ou aos

lances de escada em direção aos pavimentos superiores. Esta forma de articulação dos espaços a cada pavimento, que compreende na distribuição de fluxos a partir do núcleo de escadas e seu átrio, conforme afirma JIMÉNEZ (2014, p. 47), busca certa fluidez e racionalidade de direcionamento.

No pavimento intermediário, a compartimentação é maior e culmina em nove ambientes, em sua maioria dormitórios. Estes ambientes ocupam as parcelas de frente e fundos do pavimento. Os dormitórios de maior dimensão são voltados para os fundos, de orientação norte, e abrem-se para uma varanda contínua, de fachada a fachada lateral. Sanitários situam-se na banda transversal intermediária da planta, na qual integra o volume de escadas.

No último pavimento, a orientação dos espaços parece inverter-se com relação ao pavimento térreo. O espaço que corresponde à banda contínua da sala de estar é rotacionada e se dispõe ortogonalmente no pavimento superior, abrigando neste caso o estúdio de Payssé. O estúdio volta-se para o norte, e demais ambientes, como um pequeno escritório, dependência de empregada e toaletes, ocupam outra banda transversal da residência, que inclui o volume de escadas.

104

Notam-se nos desenhos das plantas baixas algumas disparidades com relação às fotografias da maquete física e perspectivas. As planimetrias sugerem que, ao contrário da representação da galeria formada por uma quadra de pilares de frente e fundos da maquete, há apenas três pilares à frente das fachadas. Há, ainda, a presença de um telhado de cobertura adjacente ao terraço de fundos na planimetria do último pavimento, embora na maquete física existam apenas a banda transversal central edificada e os terraços, de profundidades aparentemente iguais.

Em ambas as representações, no entanto, são evidenciados os espaços de articulação entre interior e exterior na residência. A permeabilidade física e visual garantida pelas aberturas voltadas para as fachadas frontal e posterior, os terraços adjacentes e a criação da galeria como o peristilo e que marca uma zona de transição antecedendo o espaço interior, contribuem para a ideia de residência que estabelece uma relação mais íntima entre edificação e natureza. Em muitos dos aspectos analisados, o projeto construído dá continuidade às intenções propostas no anteprojeto.



8

## RESIDÊNCIA PAYSSÉ REYES

### A CASA CONSTRUÍDA: UM MICROCOSMOS

“É dentro e não fora, onde devemos buscar o Homem; nas entranhas do local e circunscrito, o universal, e nas entranhas do temporário e passageiro, o eterno.”<sup>19</sup>

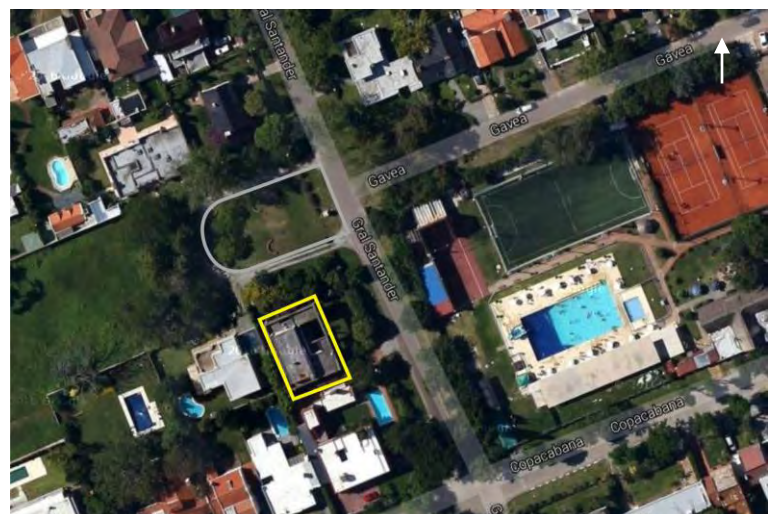
(UNAMO, apud PAYSSÉ REYES, 1968, p. 153, tradução nossa).

Payssé elaborou um extenso repertório teórico a respeito da arquitetura considerada apropriada para o seu tempo e lugar. Seus estudos definiram princípios a serem aplicados aos seus projetos, embasaram seu modo de fazer arquitetura e culminaram em obras que não só se tornaram representantes da arquitetura moderna nacional, como revelaram a expressão própria do arquiteto.

A Residência em Carrasco reúne e concretiza os princípios desenvolvidos pelo arquiteto, além de explorar o conceito da integração plástica. Manifesta-se através da união entre arquitetura e arte produzidas pelo esforço colaborativo entre o arquiteto regente da obra total e artistas produtores de peças qualificadoras dos espaços construídos, na busca pela obra de caráter universal e simbólica, proclamada por um dos mestres de Payssé, Joaquín Torres García.

105

O início da elaboração do projeto definitivo da residência do arquiteto data de 1953. A construção iniciou no ano seguinte e em 1955 foi finalizada e ocupada. JIMÉNEZ (2014, p. 49) relata que Payssé habitou a residência com sua esposa, Emma Alvarez Plá, seus cinco filhos, Emma, Mario, Marcos, Mónica, Enrique e Marcelo, e sua mãe, María Josefa Reyes Lerena, a Pepita. A casa também abrigou o estúdio profissional do arquiteto.



9

Figura 8 Fotografia retirada do pátio da Residência Payssé em direção ao átrio térreo. Destaque para o mural de Julio Alpuy.

Figura 9 Fotografia aérea atual de área do Bairro Carrasco. Residência Mario Payssé Reyes assinalada em amarelo. Praça Joaquín Torres García assinalada em cinza.

<sup>19</sup> *Es dentro y no fuera, donde hemos de buscar el Hombre; en las entrañas de lo local y lo circunscrito, lo universal, y en las entrañas de lo temporal y pasajero, lo eterno.*



A residência foi projetada para ocupar um lote lindeiro à Praça Joaquín Torres García, e ambos os espaços estão voltados para a Avenida General Santander. Perpendicular à Avenida e coincidente com o eixo longitudinal central da praça, encontra-se a Rua Gavea. Situam-se no Bairro Carrasco, área suburbana de Montevidéu, a uma distância aproximada de 15 km do centro da cidade.

JIMÉNEZ (2014, p. 50) conta que o bairro caracteriza-se por construções predominantemente residenciais, em sua maioria casas, de famílias de classe média alta. Também é definido pela paisagem composta de uma porção considerável de árvores circundando quadras e integrando jardins. Carrasco, no período em que foi construída a residência, era um bairro relativamente novo de Montevidéu. Tratava-se originalmente de um balneário, onde famílias ocupavam os lotes com chácaras e pequenas casas de veraneio do tipo chalés. A casa de Payssé costumava contrastar com este cenário campestre.



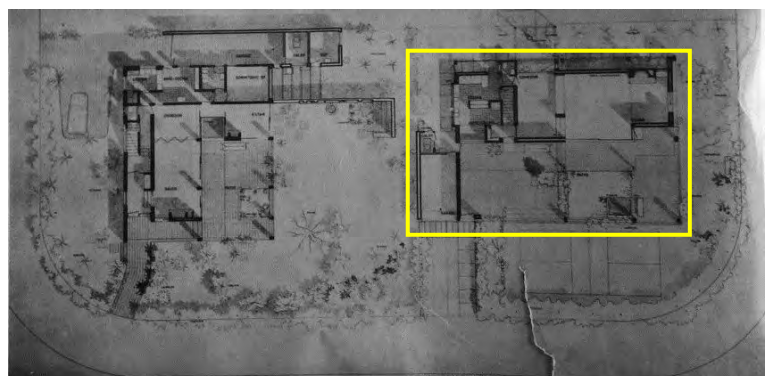
10

106



11

A vegetação abundante e característica do bairro também se faz presente na composição da casa de Payssé. Parte da fachada frontal e lateral nordeste, as quais se voltam para a avenida e praça respectivamente, estão parcialmente escondidas pelo canteiro de arbustos que envolve o perímetro do lote. Esta vegetação situa-se à frente das demais fachadas, cercando a casa, e gera um invólucro definidor dos limites entre espaço público e privado, como na Casa Mario Loriato.



12



Figura 10 Placa com o nome da Praça Joaquín Torres García, ao lado da Residência Mario Payssé Reyes.

Figura 11 Fotografia aérea retirada através de drone. Residência Payssé em evidência. Vista em direção à Leste do Bairro Carrasco

Figura 12 Fotografia aérea retirada através de drone. Residência Payssé assinalada em amarelo à direita e a casa do vizinho, também projetada pelo arquiteto, à esquerda.

Figura 13 Planta de localização, representando a casa Payssé em amarelo e a casa do vizinho, projetada pelo arquiteto, ao lado.

Figura 14 Fotos retiradas através de drone, sobrevoando a Avenida Gen. Santander e passando pela fachada frontal da Residência Payssé.

No lote lindeiro à Residência Payssé, voltado para a Avenida Santander, há uma residência vizinha a qual também foi projetada pelo arquiteto, em 1962, decrete PAYSSÉ (1968, p. 178). Esta casa encontra-se descaracterizada atualmente.

A composição geométrica da Residência Payssé parece se assemelhar, assim como na Residência Mario Lorigo, às composições construtivistas. A questão do emprego da retícula e dos efeitos de profundidade empregados à mesma se fazem presentes no projeto de Payssé. Extrusões no grid são exploradas na fachada frontal. Somados à estas estratégias compositivas em comum com o Universalismo Construtivo, são conformados ambientes cobertos e abertos de distintas relações espaciais na parte frontal da residência. Vinculam-se ao conceito de proximidade entre o construído e natureza proposto por Payssé em seus cinco pontos condicionantes para uma arquitetura adequada em Montevideu.

A percepção a partir da observação in loco é de que estes ambientes recuam do perímetro construído para acomodar a vegetação que os invade.



107

14

O contraste entre a espacialidade do volume, sua materialidade, textura e a vegetação aderente é evidente. A linguagem compositiva empregada no projeto, em consonância com a ideia de grid extrudado através do qual sucedem as operações compositivas que o transformam, aliada a um rigor geométrico embasado na proporção áurea e a um sistema construtivo racional, é conjugada com a natureza e as artes plásticas.

Payssé parece ter se afastado da composição tradicional das casas chalés para introduzir uma arquitetura residencial celebradora dos paradigmas da arquitetura moderna aliada aos cinco condicionantes de adequação ao contexto local desenvolvidos pelo arquiteto. Em contraponto à arquitetura de aparente racionalidade geométrica e progressista, Payssé recorreu a obras artísticas que portam a dualidade entre o simbolismo primitivo e o reticulado neoplasticista, o histórico e o vanguardismo. Murais, totem, fonte e vitral são embasados na filosofia do Universalismo Construtivo, transmitido de Torres García para seus discípulos.

Existem críticas ao projeto sob o ponto de vista urbanístico, em espacial em se tratando da articulação entre construção e espaço externo, como foi colocado pelo arquiteto argentino Ruben Pésci em seu texto sobre a Casa Payssé para a revista *a/mbiente* n° 23:

“A casa Payssé é uma casa essencialmente urbana, pela utilização de lote de esquina, recostando-se sobre os limites posteriores, pela morfologia cúbica utilizada [...] e, em especial, pela vontade de criar uma geografia artificial em um microclima próprio, através de pátio de tripla altura. Neste aspecto, o autor não se decide a pousar a casa ao fundo do lote, deixando assim um perímetro escasso com usos inertes; adota um volume para a garagem sem escala nem significado para o conjunto [...] deixa uma porção de terreno frente à macroestrutura que não conforma uma paisagem nem aporta nada essencial, e consegue através da soma das mencionadas imprecisões, uma presença tipológica também imprecisa para seu contexto suburbano residencial”.<sup>20</sup>

(PÉSCI, 1980, p. 65, tradução nossa).

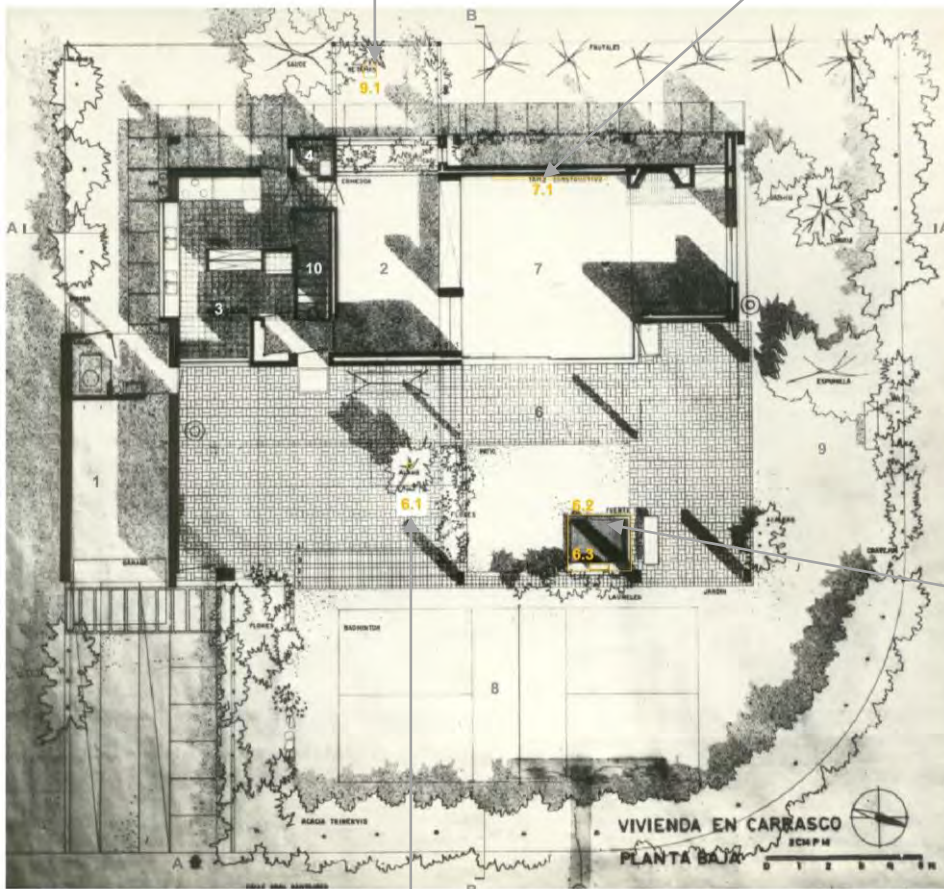
108

Embora se observe que a casa ocupa um espaço predominante do lote, que mostra-se densificado com relação à superfície construída, também nota-se que existe uma articulação urbana entre o espaço transitivo preeminente da residência, o grande átrio/praça coberta composta do mural de Alpuy, e a praça Joaquín Torres García. Ambos, observa JIMÉNEZ (2014, p. 50), o átrio/praça interna privativa, composta de uma obra de arte que deve ser apreciada tanto deste espaço como da praça externa, e esta praça pública, estabelecem um vínculo paisagístico, como se um espaço fosse a extensão do outro.

Há ainda outra articulação, entre o átrio e o pátio de frente, os quais complementam-se espacialmente e funcionalmente, visto que a praça privativa do átrio abriga determinadas atividades ao ar livre dignas de um jardim, resguardadas dos efeitos climáticos, sem perder o vínculo com o pátio adjacente. Payssé, portanto, adotou a estratégia trazer parte do pátio para dentro, e simultaneamente fora, de sua casa. Nestes aspectos, consideramos que as observações de Pésci mostram-se imprecisas, pois o mesmo não contemplou estas relações espaciais em sua análise.

---

<sup>20</sup> *La Casa Payssé es una casa esencialmente urbana, por la utilización del lote esquinero, recostándose sobre los límites posteriores; por la morfología cúbica [...] y, en especial, por la voluntad de crear una geografía artificial o microclima propio, a través del patio de triple altura. En esa postura, el autor sin embargo no se decide a apoyar la vivienda en el fondo del lote, dejando en cambio un perímetro escaso con usos inertes; adoso en pabellón do cochera sin escalos ni significación para el conjunto [...] deja una porción de terreno frente a la macroestructura que no alcanza a ir paisaje de la misma ni le aporta nada demasiado esencial; y consigue a través de la suma de dichas imprecisiones, una presencia tipológica también imprecisa para su contexto suburbano residencial.*



**AMBIENTES DA RESIDÊNCIA**

- A ACESSO DA RUA
- 1 GARAGEM
- 2 SALA JANTAR
- 3 COZINHA
- 4 LAVABO
- 5 SERVIÇO
- 6 TERRAÇO/ÁTRIO/PÁTIO COBERTO
- 7 SALA ESTAR
- 8 CANCHA DE BADMINTON
- 9 PÁTIO
- 10 ESCADA

**MONUMENTOS E ELEMENTOS SIMBÓLICOS**

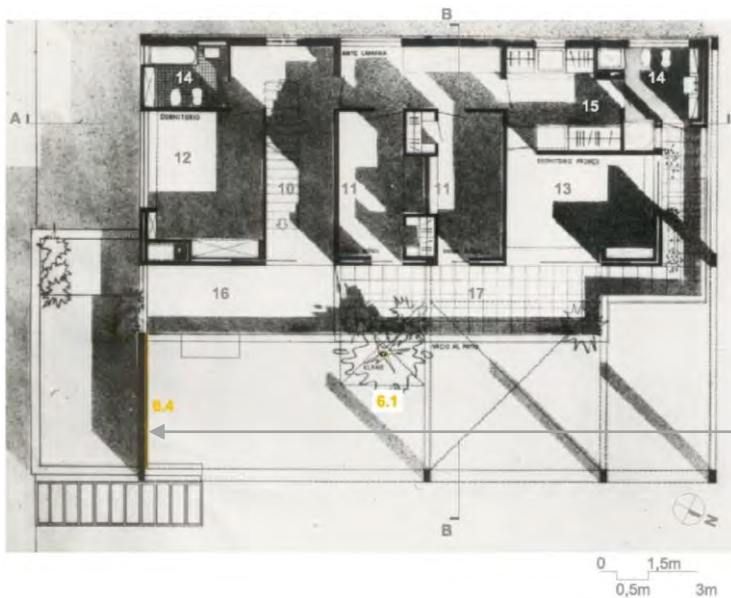
- 6.1 ÁLAMO
- 6.2 ESPELHO D'ÁGUA
- 6.3 FONTE DE FRANCISCO MATTO
- 7.1 TAPEÇARIA DE AUGUSTO TORRES EXECUTADA POR ELSA ANDRADA
- 9.1 TOTEM DE PAYSSÉ REYES



109



15.1



**AMBIENTES DA RESIDÊNCIA**

- 10 ESCADA
- 11 DORMITÓRIOS FILHOS
- 12 DORMITÓRIO PEPITA
- 13 DORMITÓRIO PAYSSÉ E EMMA
- 14 SANITÁRIOS
- 15 CLOSET
- 16 LIVING
- 17 TERRAÇO

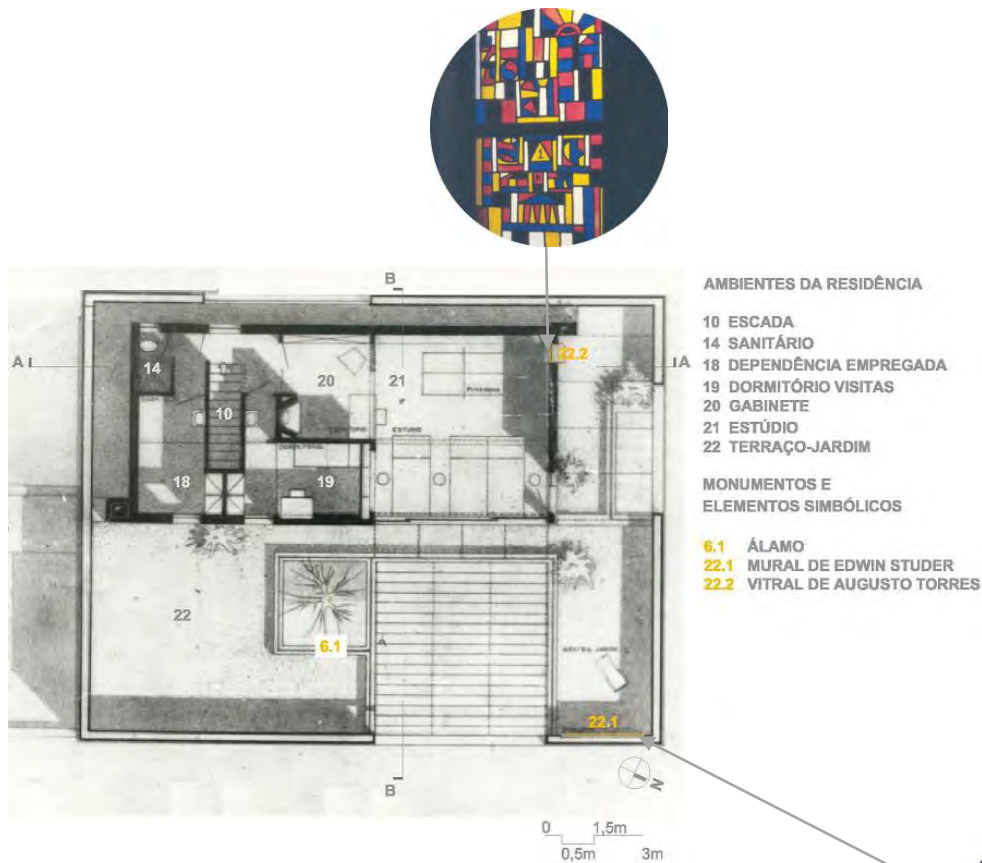
**MONUMENTOS E ELEMENTOS SIMBÓLICOS**

- 6.1 ÁLAMO
- 6.4 MURAL DE JULIO ALPUY



15.2





15.3

110

Contrária à lógica de distribuição espacial do anteprojeto de 1951, o volume paralelepípedo possui frente e fundos de maior dimensão em oposição às laterais. A casa apresenta ambientes em sua grande maioria compartimentados, distribuídos nos três pavimentos compostos de uma configuração espacial semelhante. Esta configuração espacial consiste no posicionamento dos ambientes compartimentados em uma banda longitudinal voltada para os fundos do lote. À frente desta banda, concentram-se os espaços transitivos entre interior e exterior. A proporção de metade área transitiva, metade área interna, bem como o posicionamento destas zonas nas plantas baixas, se repetem nos pavimentos.

No pavimento térreo, o espaço do átrio/praça/terraço coberto (6) ocupa uma área de dimensões aproximadamente equivalentes à área que engloba os ambientes internos, se considerarmos a garagem como um volume anexo e à parte do bloco da residência. Os ambientes de atividades em família, como cozinha (3) e salas de estar (2) e jantar (7), situam-se neste nível. Um hall de entrada, junto ao volume de escadas (10), divide a planta entre áreas de preparos/serviços, das áreas de convívio.

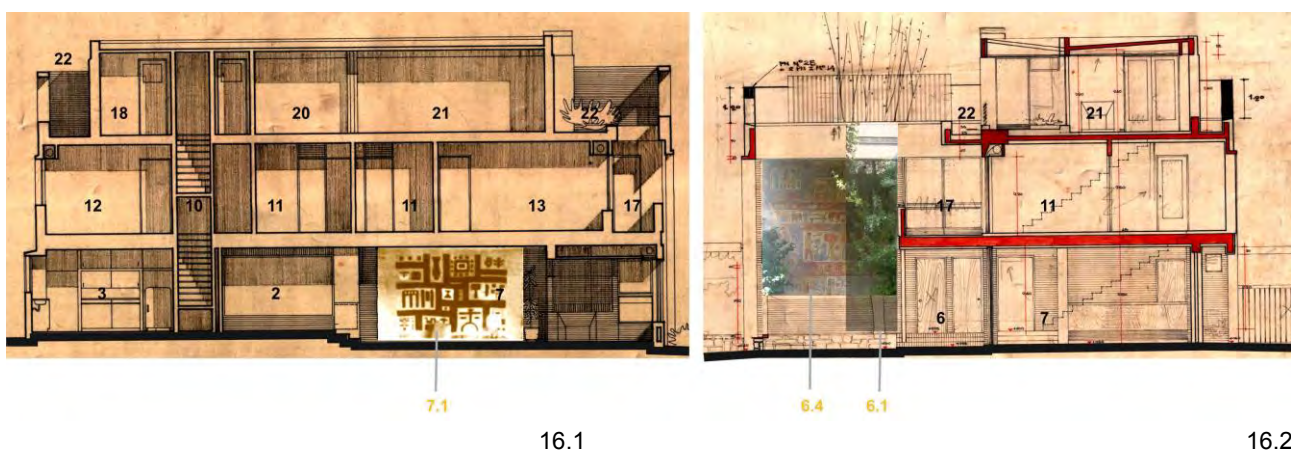
Sala de estar abre-se para o terraço frontal através de amplas portas envidraçadas. A sala de jantar comunica-se visualmente com o exterior através de uma extensa janela de vidro voltada para os fundos do pátio. De mesma largura da sala de jantar e adjacente a esta, no pátio de fundos, há uma área coberta por um pergolado, composta pelo Totem de Payssé (9.1). Também comunica-se visual e fisicamente com a sala de jantar, embora

Figuras 15.1 a 15.3 Plantas baixas do pavimento térreo, intermediário e último pavimento, respectivamente.



esteja em um desnível de três degraus, a sala de estar. As fachadas de fundos, lateral e frontal voltadas para o pátio são recuadas com relação aos pilares, os quais demarcam a superfície construída e o limite virtual do volume.

Com relação ao pavimento intermediário, na banda dos espaços internos voltada para os fundos, concentram-se os dormitórios e sanitários dos membros da família Payssé. O dormitório da matriarca (12) é maior e situa-se no lado oposto dos demais quartos com relação ao volume de escadas. Todos os dormitórios, com exceção do destinado à Pepita, possuem comunicação com o terraço frontal, o qual faz frente a estes espaços e circunda o dormitório do casal Payssé (13) até comunicar-se com o sanitário junto ao mesmo, aos fundos.



111

16.1

16.2

Este terraço extenso, porém estreito, é dividido entre um espaço coberto e aberto e um espaço fechado e envidraçado, o qual configura outro living (16) da residência. O living permite o acesso das escadas ao terraço (17) sem que se transite pelos dormitórios. Corredores e acessos internos aos dormitórios voltam-se para uma faixa adjacente à fachada de fundos neste pavimento. O corredor de acesso aos quartos dos filhos (11) e do casal Payssé conforma um ambiente à parte da área de circulação da escada, no qual se situa uma bancada. Neste pavimento, novamente os pilares voltados para as fachadas posterior, frontal e lateral adjacente ao pátio e praça são descolados dos planos de paredes.

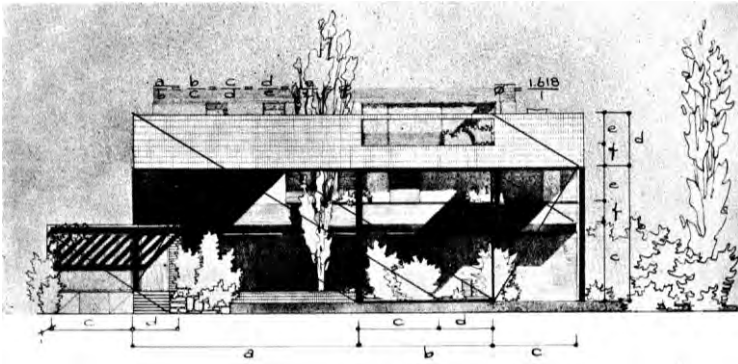
O último pavimento, como no anteprojeto de 1951, compõe o coroamento que cobre o peristilo (6) conformado pelo distanciamento dos planos de fachadas dos pilares. A cobertura é ocupada pelo terraço jardim (22) e por um bloco construído que se afasta do perímetro da caixa. Neste bloco, encontram-se dependência de empregada (18), à esquerda do volume de escadas, e gabinete (20), estúdio (21) e dormitório de visitas (19) à direita.

Em frente ao bloco, o terraço-jardim é composto de duas perfurações quadradas e ao lado noroeste do bloco, por uma claraboia de formato retangular. A perfuração quadrada menor corresponde ao espaço destinado ao crescimento do Álamo

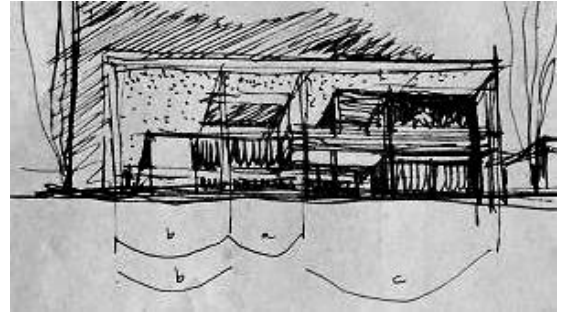
Figura 16.1 Corte longitudinal AA.

Figura 16.2 Corte transversal BB.

(6.1), o qual pontua o peristilo no pavimento térreo. A perfuração maior abriga quebra-sóis metálicos e móveis, que rotacionam até 90° e permitem tanto a incidência direta do sol como o total bloqueio de luz natural.

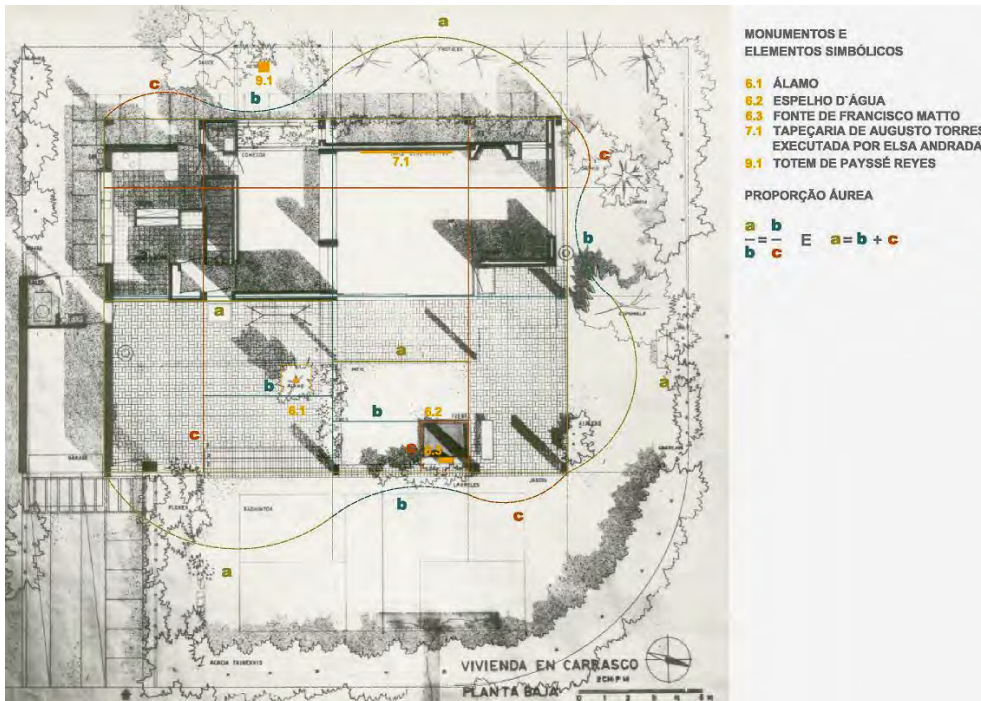


17.1



17.2

112



17.3

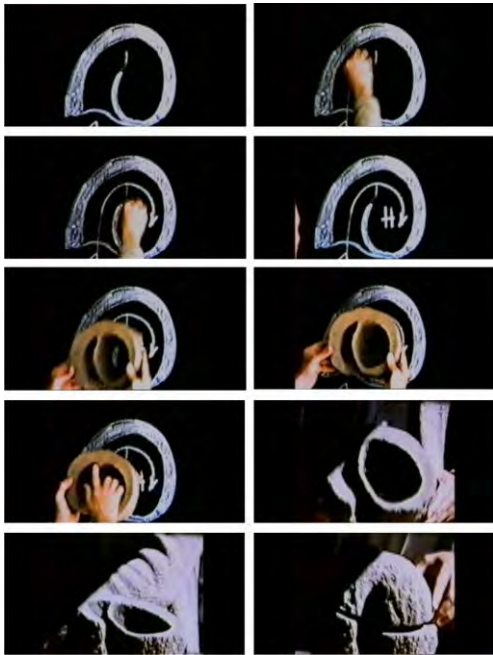
Em se tratando de temas que integram a composição geométrica, Payssé recorre à Proporção Áurea e à representação do número três<sup>21</sup> como componentes do projeto. O Número de Ouro ou Proporção Áurea utilizada por Torres

Figura 17. 1 Composição geométrica da fachada frontal embasada na seção áurea.

Figura 17. 2 Croqui da fachada lateral voltada para a praça, ilustrando uma modulação de pilares baseada na proporção áurea. A composição deste croqui difere do projeto construído.

Figura 17.3 Planta baixa do pavimento térreo ilustrando o esquema de eixos definidores da modulação estrutural e de composição espacial baseados na proporção áurea.

<sup>21</sup> Para explicar esta – ley natural – desarrolla Payssé Reyes, paralela y coincidentemente con su própria obra un discurso globalizante, unitário y metahistórico que lo vincula con el de aquellos hombres que aspiran a lo universal, lo cosmogónico y lo clásico. Tres etapas, y solo três articulan el devenir de las cosas: tres edades de la civilización (edad divina, edad heroica y edad humana); tres estadios por el paso del hombre por esta tierra (juventud, madurez y vejez); tres períodos para la arquitectura y el arte (arcaico, clásico y decadente). (VLAEMINCK, in Monografías Elarqa n° 3 Mario Payssé Reyes, 1992, p. 24).



18



19

Figura 18 Cena do curta-metragem “Eupalinos”, na qual Payssé revela o interior de um ninho de João de Barro, composto de uma espiral que remete à proporção áurea.

Figura 19 Vista das fachadas frontal e lateral noroeste a partir da Praça Joaquín Torres García.

García como um elemento simbólico do Universalismo Construtivo e que rege a trama reticular de suas composições, é incorporado à trama estrutural da Residência Payssé:

“Payssé utiliza a Proporção Áurea como instrumento de medida; é a lei pela qual não somente dispõe a estrutura, mas que ordena toda a residência [...] é a chave da harmonia e da proporção, desde a conformação dos grandes vazios gerados na fachada pela disposição dos pilares que acentuam este aspecto de caixa “vazada” do volume, até as proporções que se estabelecem, tanto em planta como em altura.”<sup>22</sup>

(LUZ, 2014, p. 190, tradução nossa).

A retícula construtivista é tridimensionalizada, constituindo três pavimentos, três vãos entre pilares, no sentido longitudinal do volume, e três espaços de características distintas, mas que se complementam (interior, exterior e intermediário), Embora o croqui (Figura 17.2) da composição da fachada lateral, voltada para a praça, ilustre uma composição de três vãos, a, b e c, em que o vão menor a encontra-se ao centro, o projeto construído se revela ser diferente.

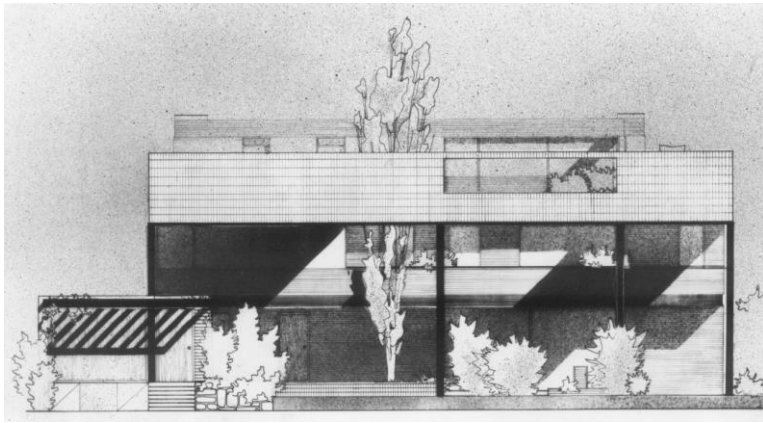
113

Payssé adotou, ao analisar a planta baixa do pavimento térreo (Figura 17.3), a proporção áurea para determinar a posição dos elementos construtivos de tal forma que conformou uma correspondência dos eixos compositivos e modulações entre plantas e fachadas. A seção áurea é uma estratégia projetual utilizada para reger, em parte, a unidade compositiva dos diversos elementos que integram o espaço construído. Esta medida de proporção é adotada desde a composição global à composição de determinados elementos de um ambiente específico, como no caso do peristilo frontal da residência. Neste espaço, elementos simbólicos como o Álamo (6.1), o espelho d’água (6.2) e a fonte de Francisco Matto (6.3) situam-se em pontos no plano que, como na lógica do fractal, baseiam-se na proporção áurea inserida na outra proporção áurea que compõe os eixos compositivos principais de plantas e fachadas.

As modulações da fachada frontal baseadas na proporção áurea são ilustradas na figura 17.1.. Percebe-se, tanto na figura indicada como na figura 19, que a composição geométrica das fachadas sublinham dois elementos proeminentes: o peristilo de borda, compondo elementos verticais pontuais, e o entablamento que condiz com o terraço jardim, e que compõe o elemento horizontal de contraste e de coroamento do peristilo.

<sup>22</sup> Payssé utiliza la sección áurea como instrumento de medida; es la ley por la cual no solamente se dispone la estructura sino que se ordena toda la vivienda [...] es la clave de la armonía y de la proporción: desde la conformación de los grandes huecos que se generan en fachada por la disposición de los pilares que acentúan este aspecto de caja “vaciada” del volumen, hasta las proporciones que se establecen, tanto en planta como en altura.





20

Os demais planos recuados com relação ao peristilo conformam fachadas internas que se expõem ao espaço transitivo e permeável física e visualmente. Esta composição se repete, de forma mais sutil, em todas as elevações da construção. Esta composição da caixa externa composta do peristilo de borda e a bandeja suspensa do terraço jardim que envolvem e cobrem os volumes internos, e que por sua vez encontram-se expostos através da permeabilidade física e visual do peristilo, parece assemelhar-se, em alguns aspectos, à estratégia compositiva empregada por Le Corbusier no projeto da Villa Savoye<sup>23</sup>.

114

No *piano nobile* da Villa Savoye, a caixa elevada sobre pilotis abriga os ambientes da residência exclusivos aos proprietários, reservando o térreo do volume central, recuado com relação ao peristilo de borda, para a garagem, dependência dos empregados e a área livre entre volume e peristilo para a manobra dos automóveis. Payssé parece ter se proposto a reinterpretar a quarta composição corbusiana representada pela Villa Savoye, ao elevar o *piano nobile* de sua residência ao último pavimento e tornando a área entre peristilo e volumes internos um espaço mais nobre e de maior relação com o interior da residência, estendendo seus ambientes internos ao exterior. As janelas em fita no *piano nobile* da Savoye parecem ter sido reverenciadas através da fenestração frontal, posterior e lateral noroeste da bandeja na casa Payssé, ao mesmo tempo em que sublinham a proporção áurea da composição (Figura 20).

Em oposição à proeminência da cor branca na Casa Savoye, Payssé torna a explorar seus pontos para a arquitetura de seu lugar e expõe as propriedades estruturais dos materiais empregados na sua residência. Evidencia cada elemento construtivo e sua respectiva materialidade, compondo concreto, vidro, tijolo à vista e aço como elementos de texturas distintas, mas que se complementam.

<sup>23</sup> Assim como Le Corbusier reconhecia o projeto da Villa Savoye como a síntese de seus cinco pontos da arquitetura moderna, pode-se afirmar que a casa em Carrasco representa a síntese dos cinco pontos da arquitetura moderna uruguaia para Payssé.



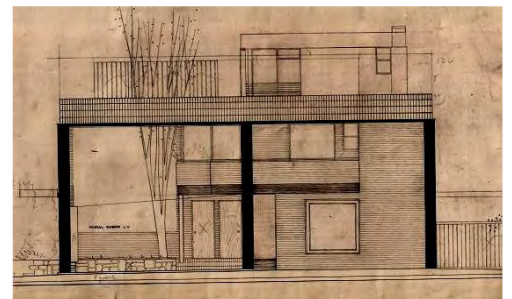
21



22



23



24



24.1

Figura 20 Fachada frontal leste.

Figura 21 Villa Savoye: Le Corbusier. Poissy, França, 1928.

Figuras 22 a 24 Fachadas lateral sudeste, posterior e lateral noroeste, respectivamente.

Figura 24.1 Villa Stein: Fachada posterior. Le Corbusier. Garches, França, 1926-1928.





26

Figura 25 Fotografia da fachada lateral noroeste. Detalhe da incidência enviesada de luz solar sobre o mural de Alpuj, criando um efeito dramático de contraste entre luz e sombra no espaço do peristilo.

Figura 26 Vistas da maquete física.

Outro projeto de habitação unifamiliar de Le Corbusier que se assemelha em alguns aspectos com a Casa Payssé é a Villa Stein. A fachada lateral noroeste da casa Payssé (Figuras 24 e 25) evidencia o enquadramento do Mural de Alpuj, delimitado pelos elementos que compõem o terraço frontal. O enquadramento é propositalmente voltado para o jardim lateral e praça pública, sublinhando a intenção de continuidade espacial entre terraço, o espaço transitivo, e espaços abertos. Situação semelhante ocorre a partir da fachada posterior da Villa Stein (Figura 24.1), voltada para o pátio de fundos.

Apesar de não haver um mural enquadrado através dos elementos que compreendem o terraço nesta casa, percebe-se que o terraço posterior, ou átrio, compõe um eixo de espaços que representam graduações entre interior e exterior. O átrio é emoldurado, como na Casa Payssé, através dos elementos compositivos, e posicionado de forma a estabelecer um eixo espacial e visual com o terraço descoberto adjacente, de mesma largura do átrio, e com o pátio à frente.

Retornando à questão da composição volumétrica da Casa Payssé, a bandeja e peristilo nas fachadas posterior (Figura 23) e lateral sudeste (Figura 22) compõem uma pequena saliência externa com relação aos planos dos volumes internos recuados e abaixo. A seção áurea compõe a modulação dos pilares da fachada posterior. O volume que compõe os ambientes internos do último pavimento afasta-se da borda da bandeja de forma a estabelecer um espaço de circulação estreito nas laterais voltadas para fachadas posterior e sudeste. O afastamento entre este volume de coroamento e a bandeja na lateral voltada para a praça adjacente é um pouco maior e corresponde a um vão, de três vãos, que totalizam um comprimento baseado na proporção áurea.

115



25

A fachada lateral noroeste (Figuras 24 e 25) evidencia a área do peristilo frontal da casa e o mural de Julio Alpuj (6.4), o qual cobre grande parte do plano cego de divisa com a residência vizinha. Esta área do peristilo, um hiato de pé-direito duplo e que antecede o interior da casa, pode ser interpretado como um átrio e praça coberta de proporções relativamente monumentais por quem o observa a partir da Praça Joaquín Torres García.

Embora não se possa afirmar que a composição espacial do peristilo na Residência Payssé seja influenciada pelo projeto do Crematório do Cemitério Woodland em Enskededalen, Suécia, do arquiteto sueco Gunnar Asplund, de 1935, é pertinente salientar a questão da presença do espaço do peristilo em ambas as obras como um elemento que munuiu as construções de significação. Asplund trabalhou com outro arquiteto sueco no conjunto de edificações do cemitério, o Sigurd Lewerentz. Lewerentz é aquele arquiteto que, por sua vez, de acordo com Mourelle, influenciou as casas de Leborgne.

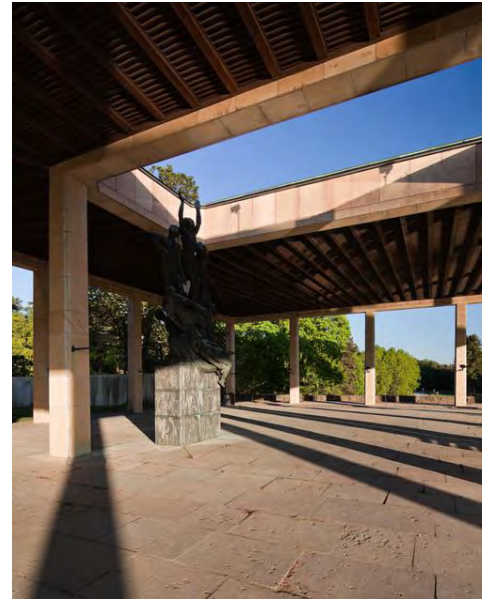
DA SILVA (2012, ps. 94 e 95) realizou observações pertinentes sobre o papel do projeto do Crematório de Asplund no desenvolvimento de uma arquitetura moderna que propunha uma relação mais intimista e humana entre natureza, paisagem e construção, buscando assim despertar a sensação de espiritualidade ao lugar:



27.1

“Asplund, no projeto para o Crematório do Cemitério de Woodland, revela uma sensibilidade que evocava a dramaticidade dos espaços das construções milenares, cuja natureza era a de exaltar a espiritualidade da arquitetura. Era a primeira vez, em muitas décadas, que se evocava a paisagem e os valores espirituais que essa atividade demandava nos princípios das intenções do arquiteto. Asplund mostrava que um espaço que se destinava a um culto fundamental da existência humana jamais poderia ser pensado unicamente a partir da racionalidade fria e incipiente do modernismo predominante. [...]”

Elementos puramente simbólicos, como a pesada cruz de granito cinza que anuncia ao visitante a existência da construção, fazem parte do conjunto e mostram como a arquitetura pode fazer uso de signos dessa natureza para intensificar a sua expressão poética e simbólica. Da mesma forma, o percurso que é criado por Asplund, e que faz os visitantes ascenderem ao pórtico do crematório por uma topografia que os conduzem ao topo da colina, evidencia a



27.2

Figura 27.1 Crematório do Cemitério de Woodland, em Estocolmo, de autoria do arquiteto sueco Gunnar Asplund, 1935-1940.

Figura 27.2 Peristilo de acesso ao interior do crematório, composto de uma fenestração na cobertura, a qual cria um efeito *chiaroscuro* no ambiente abaixo e na escultura que integra o espaço da fenestração.



sua sensibilidade em usar o percurso como expressão, inclusive metafórica, das emoções a serem provocadas nesses visitantes.”



O peristilo do Crematório de Asplund, como o da Residência Payssé, remonta à tradição clássica e à ideia de espaço sagrado, tal qual um templo religioso. A proposição de um espaço destinado à espiritualidade e ao intimismo, a partir do simbolismo atrelado aos elementos arquitetônicos e artísticos, está presente nestes projetos.

Entrando na questão da percepção do observador a partir da experiência de ocupação dos espaços, nota-se que a incorporação dos objetos artísticos em determinados ambientes e em pontos estratégicos, bem como a possibilidade de percepção dos mesmos a partir de diferentes recintos, são alguns dos elementos compositivos que tornam as situações espaciais tão peculiares nesta casa.



28.1 a



28.1 b



28.3 c



O primeiro espaço observado ao adentrar o pátio da casa é o átrio/praça/peristilo frontal (6). Este ambiente, assim como nas residências do arquiteto Ernesto Leborgne em que o elemento da água antecede a entrada ao espaço interior, apresenta um pequeno jardim com uma fonte. Esta fonte foi esculpida pelo artista Francisco Matto Vilaró, o mesmo artista quem colaborou por muitos anos com Leborgne no Museu de Arte Pré-colombiana em Montevideu e o qual a autora especula ser o autor do mural de fundos da Casa Mario Lorigo.



29.1 a



29.2 b



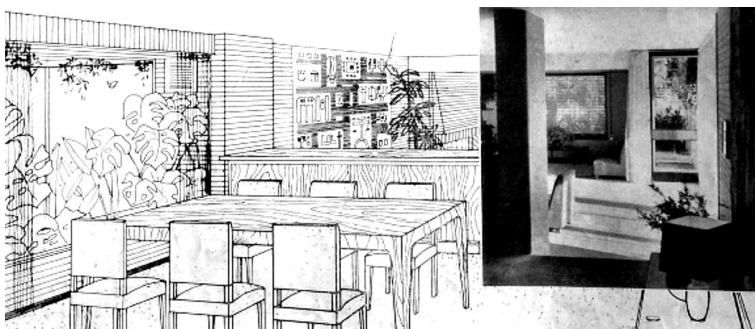
29.3 c

A fonte de Matto Vilaró (6.3), de linguagem construtivista, apresenta os símbolos universais do tempo, da humanidade e da natureza, inseridos na retícula embasada na proporção áurea. Esta fonte verte para o espelho d'água que compõe o jardim interno, um recanto que, novamente comparando as obras de Leborgne às de Payssé, se estabelece como um espaço de contemplação e purificação. O recanto do espelho d'água e fonte encontram-se em uma área rebaixada do peristilo o qual, como no interior do pavimento térreo da casa, possui dois níveis.

Há ainda, na área de maior cota do peristilo frontal que consiste no espaço defronte ao acesso principal da residência, a presença de um álamo (6.1). Esta árvore, esguia e de grande altura, demarca a presença da natureza no espaço intermediário entre interior e exterior da casa e trespasa a bandeja onde se localiza o terraço jardim. O álamo, por seu porte característico, se estabelece como o elemento vegetal que compõe simultaneamente os espaços transitivos frontais dos três pavimentos da casa e atinge uma altura superior à da construção. Esta mesma espécie vegetal é identificada como um elemento compositivo em outros projetos mencionados de Payssé, como nas duas outras casas em Carrasco e no projeto para o Monte Olympus, um elemento vertical consagrador da natureza em meio ao entorno construído.

118

Do hall de entrada interno da casa, é possível acessar as salas de estar (7) e jantar (2), ambientes de continuidade física e espacial, mas que se encontram em desnível. A sala de jantar situa-se na mesma cota dos ambientes os quais comunicam-se com o hall. Há uma diferença de três degraus de altura entre todos os ambientes deste pavimento e a sala de estar. Esta disparidade de altura é equivalente à observada nos dois platôs da praça coberta frontal.

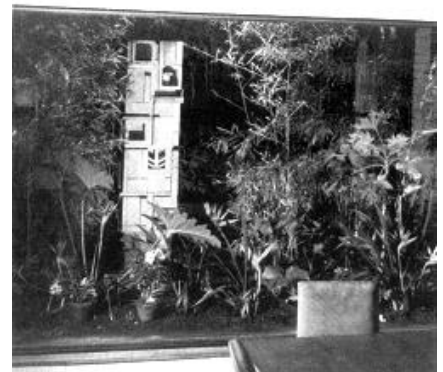


32

O ambiente da sala de jantar esconde-se da visibilidade a partir do pátio frontal da casa através de um plano cego em tijolo à vista. Porém, revela-se para o exterior através da grande vitrine que corresponde à extensão total deste espaço e que se volta para o pátio de fundos, bem como para o pergolado onde se encontra o totem (9.1) construtivista de Payssé. O totem apresenta alguns elementos compositivos semelhantes aos daquele que pontua a praça rebaixada do Banco da



30



31.1



31.2

Figuras 28.1 a 28.3 Átrio/Praça/Peristilo Frontal.

Figuras 29.1 a 29.3 Espelho d'água e fonte de Francisco Matto.

Figura 30 Álamo (6.1) que integra o peristilo.

Figura 31.1 Totem de Payssé Reyes (9.1) visto da vitrine da sala de jantar.

Figura 31.2 Cena do curta-metragem "Eupalinos", na qual Payssé trabalha na construção do totem de sua casa.

Figura 32 Perspectiva das salas de estar e jantar. Tapeçaria (7.1) ao fundo.



Previdência Social, também de autoria de Payssé. Como uma moldura, a vitrine da sala de jantar enquadra o recanto do pergolado e o totem, estabelecendo uma cena de qualidades compositivas análogas a de uma paisagem pitoresca.

Dirigindo-se da sala de jantar para o estar, o observador é compelido a descer os três degraus de desnível entre um ambiente e outro. Estes degraus encontram-se na mesma orientação e adjacentes à escada da praça externa, como se atravessassem do interior para o exterior e vice-versa. O observador pode optar por manter-se no ambiente interno ou dirigir-se para o átrio através das portas de correr envidraçadas que voltam-se para o exterior.



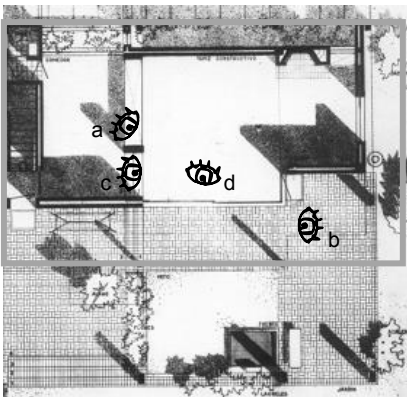
33.1 a



33.2 b



33.3 c



34 d

Figura 33.1 Vista da sala de estar em direção ao átrio.

Figura 33.2 Vista do átrio e sala de estar em direção ao nível elevado dos demais ambientes da residência.

Figura 33.3 Vista dos degraus da sala de jantar em direção à sala de estar e átrio.

Figura 34 Vista da tapeçaria (7.1) de autoria de Augusto Torres refletida nas portas de vidro da sala de estar. Sobreposição deste reflexo com a vista para o peristilo à frente das portas.

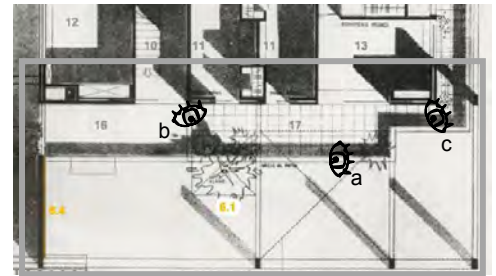
A área de superfície translúcida destas portas equivale à área de superfície de tijolos à vista no sentido oposto da sala, mesma estratégia de oposição opaco/translúcido empregada na sala de jantar. Posicionada no centro desta parede de tijolos, uma extensa tapeçaria de motivos primitivos desenhada por Augusto Torres e executada pela sua esposa Elsa Andrada destaca-se no ambiente da sala. Esta tapeçaria pode ser observada também da praça e pátio frontais da casa a partir das aberturas de vidro, como se esta obra artística compusesse diferentes espaços simultaneamente.

Esta mesma estratégia de contemplação de obras em mais de um ambiente se repete no espaço da fonte da praça interna em direção à sala e é compartilhada entre outros arquitetos do referido grupo do movimento de integração plástica uruguaio, como nas obras de Ernesto Leborgne, com destaque para a casa analisada do Artista Mario Lorioeto.

O jardim com fonte e espelho d'água do peristilo, como na cena enquadrada do pergolado e totem na sala de jantar, são emoldurados pelas portas de vidro da sala de estar. A simultaneidade de planos e cenas que se sobrepõem e que permanecem visíveis a partir de distintos pontos de observação qualificam os espaços do pavimento térreo nesta residência e se repetem em intenção em alguns momentos nos pavimentos superiores.

No terraço que compõe a continuidade física entre exterior e o interior dos ambientes do pavimento intermediário, o observador pode contemplar diversos eventos simultâneos que se sucedem na praça coberta e jardim abaixo. É no amplo átrio onde se encontra o hall externo da residência que os ocupantes circulam para interior e exterior; é no platô de nível inferior ao hall externo que há um banco vai-e-vem para se balançar. É nos sofás de vime ao lado que um grupo de pessoas interage e repousa; é no pátio interno composto da fonte, espelho d'água e de peixes que crianças brincam de se molhar e alimentam as carpas; é na quadra de Badminton que uma dupla compete pelo volante.

120



35.1 a



35.2 b



35.3 c

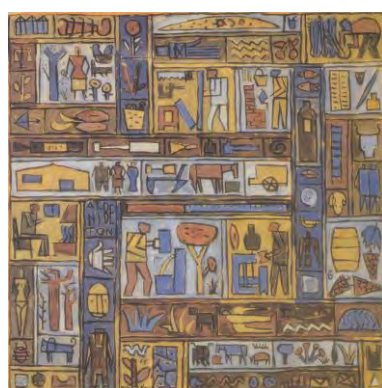
O terraço do pavimento intermediário permite a contemplação das mesmas cenas observadas do interior da sala de estar, porém sob a ótica de uma vista aérea e distanciada, proporcionando uma perspectiva vigilante. Objetos projetados e não projetados em consonância à construção participam das cenas como elementos propositores de eventos.

Figuras 35.1 a 35.3 Vistas a partir do terraço intermediário.





36.1



36.2



37 a

Figura 36. 1 Cena do curta-metragem “Eupalinos”, na qual Alpuy pinta o mural “As quatro estações” diretamente sobre a parede da residência.

Figura 36. 2 Mural (6.4) de Julio Alpuy .

Figura 37 Vitrail (22.2) de Augusto Torres que compõe o estúdio de Payssé.

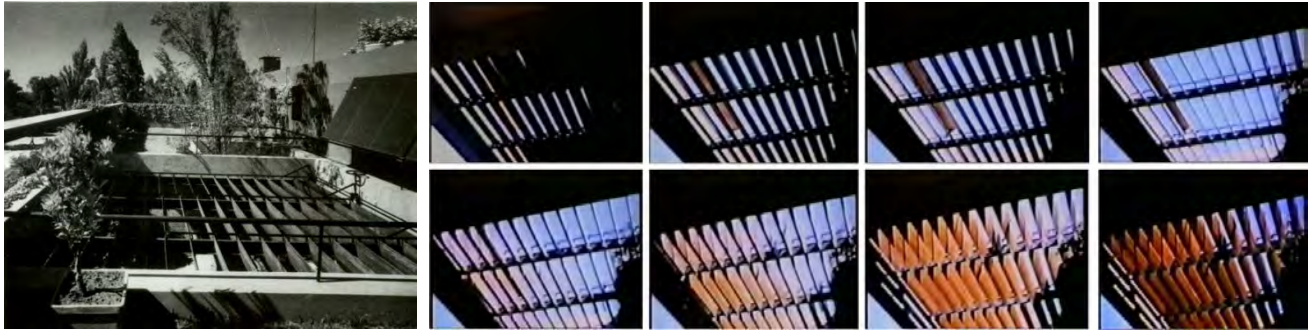
Como contraponto a ideia de movimento promovida por estes objetos, o grande mural de Julio Alpuy (6.4) completa a composição espacial da praça, estimula a atividade de contemplação e imprime a sensação de espiritualidade e serenidade ao espaço. Este mural, intitulado “As quatro estações”, representa, como a fonte de Matto Vilaró, os símbolos universais da humanidade, da natureza e do espírito.

Seguindo do terraço intermediário aos espaços do terceiro pavimento, da escada acessa-se diretamente, à direita, o gabinete de Payssé. O observador que se posiciona do patamar da escada voltando-se para o gabinete e ateliê poderá constatar que no plano oposto, em direção à Praça Joaquín Torres García, há um vitral (22.2) desenhado pelo filho do mestre construtivista, Augusto Torres. Este vitral é semelhante ao que se encontra no hall de entrada da casa Mario Lorigo, desenhado pelo irmão de Augusto, Horácio Torres.

121

Uma porta de correr separa o gabinete do ateliê. O ateliê ocupa aproximadamente a metade da área do bloco de ambientes internos neste pavimento. Este espaço apresenta algumas relações espaciais entre interior e exterior semelhantes à situação da sala de estar no térreo; inclusive encontram-se no mesmo módulo entre pilares do peristilo se observadas da fachada frontal.

A parede do ateliê voltada para os fundos do lote, como na sala de estar, é caracterizada pela materialidade e textura contínua do tijolo à vista. Em oposição a esta parede, com a mesma medida de extensão do ambiente, situam-se portas envidraçadas que se abrem para o terraço-jardim, outra semelhança com a configuração do espaço de convivência inferior da casa.



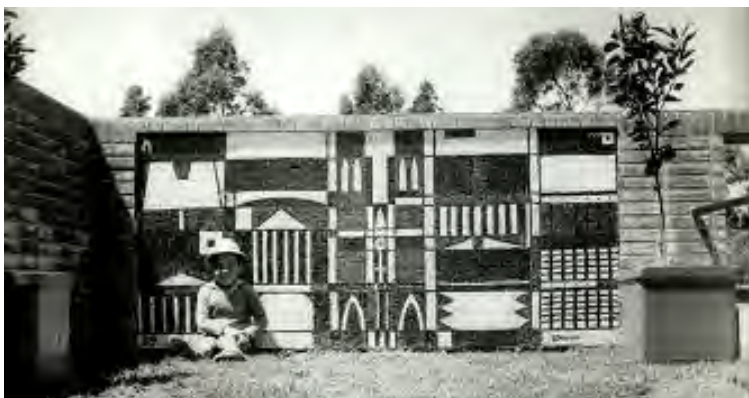
38.1 b

38.2

Porém, ao contrário da relação de continuidade espacial direta entre sala e o ambiente adjacente do átrio no térreo, neste último pavimento há apenas uma pequena área de circulação. Esta estreita passagem leva o observador do ateliê aos ambientes a céu aberto do terraço jardim, situados em lados opostos porém voltados para a frente da residência. Estes ambientes se situam em cada lado da perfuração na bandeja de cobertura destinada aos *brises-soleis* móveis. O conjunto dos brises se encontra à frente da área de passagem, corresponde em extensão à largura das portas envidraçadas e à perfuração que simula uma janela em fita corbusiana localizada no parapeito do peristilo.

122

Novamente, analogamente às estratégias compositivas da sala de estar, Payssé estabelece uma simultaneidade de planos e cenas sobrepostas a partir da transparência das portas de vidro do ateliê. Deste ambiente, é possível contemplar a passagem de circulação que leva aos recantos do terraço, contemplar o movimento dos brises móveis, os eventos que sucedem no átrio abaixo quando os mesmos brises encontram-se na posição vertical, observar a paisagem exterior a partir da perfuração em fita do parapeito e o mural veneziano de Edwin Studer que encontra-se ao lado. Este mural, realizado em pastilhas de vidro nas cores branca, preta e vermelha, retrata os 6 grandes períodos da arquitetura e as formas geométricas que o compõem tendem ao abstracionismo.



38.3 c

Figura 38.1 Vista do terraço-jardim do último pavimento e brises móveis metálicos.

Figura 38.2 Cena do curta-metragem "Eupalinos", a qual mostra os brises-soléis sendo rotacionados para a posição vertical.

Figura 38.3 Marcelo Payssé, filho de Mário Payssé Reyes, à frente do mural (22.1) de Edwin Studer, década de 1950.





39.1



39.2

Figura 39.1 Cena do curta-metragem "Eupalinos", na qual Edwin Studer aplica as pastilhas no mural desenhado pelo artista.

Figura 39.2 Foto retirada através de drone, evidenciando o mural (22.1) de Edwin Studer.

Esta sucessão de espaços, proposições de eventos e de miradas nos transportam novamente para a figura de Le Corbusier e a ideia de *promenade architecturale*<sup>24</sup>. Embora Payssé não recorra ao elemento construtivo da rampa como articulador central de espaços e propositor da ação de desaceleração do movimento e do trajeto, as obras de arte construtivistas posicionadas em determinados eixos espaciais e visuais convergem para a ideia de que espaços e obras que compõem um conjunto de elementos destinados à exaltação da espiritualidade e simbolismo através da arquitetura.

Tanto na Casa Payssé como na Villa Savoye, há determinados elementos construtivos e/ou artísticos que compõem espaços e interferem nos percursos através dos mesmos, sendo capazes de alterar o tempo. A quarta dimensão<sup>25</sup> é, através da *promenade* e dos elementos espaciais que a propiciam, explorada na arquitetura. A mudança de ritmo quebra com a velocidade contínua de deslocamento do ocupante dentro do espaço e provoca uma alteração na forma como este observador o percebe.

A desaceleração em pontos estratégicos no espaço para que elementos que o compõem possam ser contemplados ou para que promovam uma interação<sup>26</sup>, que foge da ação inconsciente e automática, é um artifício que visa a qualificação do espaço construído e o estímulo sensorial do ocupante. Estes são alguns dos aspectos contidos na ideia de *promenade architecturale* incorporados no projeto de Payssé.

Além da constatação da presença de certos aspectos do conceito de *promenade* na casa Payssé, destaca-se a integração plástica como outro elemento-chave na busca pela qualificação espacial e ativação da percepção sensorial neste projeto. Os elementos artísticos que compõem os espaços desta residência relacionam-se não só esteticamente com a linguagem arquitetônica empregada, como participam destes ambientes sob a forma de elementos simbólicos dentro da composição espacial.

123

<sup>24</sup> La noción de "promenade architecturale" puede ser entendida como "paseo arquitectónico". Le Corbusier llamaba de esta manera a los recorridos propuestos en sus proyectos cuya mayor referencia es la Villa Savoye, donde las formas secuenciales arquitectónicas buscan una espacialidad continua, fluida y llena de sorpresas que logra exaltar la experiencia. (JIMÉNEZ, 2014, p. 89)

<sup>25</sup> Faz algumas décadas que a quarta dimensão é considerada mais uma dimensão espacial, e não temporal. Antigamente, no entanto, personalidades como o físico Albert Einstein (e sua teoria da relatividade), bem como os representantes dos movimentos artísticos do Impressionismo, Cubismo e até mesmo o Purismo de Le Corbusier e Amedée Ozenfant, identificavam a quarta dimensão como representativa do tempo.

<sup>26</sup> Como aborda RECENA (2014) em seu texto, o qual trata dos eventos de movimento do corpo em um espaço, investigando a interação entre corpo, espaço e proposição destes eventos a partir de determinados elementos construtivos e objetos que o compõem.



40



124

41

“A casa criada pelo arquiteto racionalista carece de expressão espiritual. A casa científica, feita a partir de tudo o que se refere a vida física, é incompleta.[...]”

De tudo isso se deduz que, se em princípio, tal concepção arquitetônica está bem, não está completamente, por lhe faltar espírito [...]”<sup>27</sup>

(TORRES GARCÍA, 1934, Lição 8, tradução Nossa).

Assim como seu colega uruguaio Ernesto Leborgne, Payssé se utilizou da arte e natureza integradas ao projeto arquitetônico para evocar a presença de uma certa espiritualidade no espaço, munindo-o de um significado que transpõe as qualidades físicas e materiais de uma obra construída. A espiritualidade e significação nesta obra, e na de demais

---

<sup>27</sup> *La casa creada por el arquitecto racionalista carece de expresión espiritual. La casa científica, hecha con vistas a todo lo que se refiere a la vida física, es incompleta [...]*

*De todo esto se deduce que, si en principio, tal concepción arquitectural está bien, no lo está del todo, por faltarle espíritu [...]*

arquitetos dos episódios de integração plástica uruguaia, se devem em grande parte ao Universalismo Construtivo.



42

125

Figura 40 Fotografia externa da residência evidenciando a área do peristilo e a vegetação que compõe o espaço.

Figura 41 Uma das filhas de Payssé tomando banho de sol no terraço-jardim, junto ao mural de Edwin Studer.

Figura 42 Átrio da casa.

A premissa desta manifestação artística, baseada em símbolos representativos dos elementos do planeta, que exprimem uma linguagem a ser assimilada universalmente e que se inserem na retícula representante do espaço tridimensional, foi incorporada aos objetos arquitetônicos tanto através das obras artísticas como através dos princípios transpostos à lógica de projeto. Os símbolos do microcosmos, o representante do universo particular do homem, são reinterpretados pelos arquitetos através de suas obras.

Esta especulação parte do entendimento de que na Casa Payssé, a natureza, a vegetação, a água, o barro, a entidade familiar, o ofício do arquiteto, a geometria e o Número de Ouro estão representados tanto pelos elementos artísticos como elementos da própria arquitetura.

A residência foi declarada Monumento Histórico Nacional pela Intendência de Montevideú em 1986.



# SEMINÁRIO ARQUIDIOCESANO EM TOLEDO



[1961]



Mario Payssé Reyes  
[1913-1988]



Walter Chappe Piriz  
[1926-1994]



Horácio Torres  
[1924-1976]



Enrique Monestier



Gonzalo Fonseca  
[1922-1997]



Sylvia Luisa Sierra Garra  
[1932-2015]



Perla Estable



Eduardo Ros



Nora Raquel Sierra Garra  
[\*-2015]



Guillermo Lussich



Dinorah Costas



Mariano Arana  
[1933]





2

“ De novo voltamos a dirigir a vocês a nossa palavra para falar da obra que mais ocupa nossos desvelos pastorais: o Seminário. Várias vezes interessamos a vossa atenção sobre esse tópico. A escassez de Clero em frente as múltiplas atenções, que reclama a imensa seara espiritual - a cada vez mais abundante - levou-nos a partilhar convosco as nossas preocupações e a solicitarmos a colaboração necessária para enfrentar a única solução real do problema, que é o aumento de vocações sacerdotais e procurar os meios para cultivá-las.

Neste Documento Pastoral vamos insistir somente sobre este último ponto: não porque os outros sejam menos importantes, mas porque o problema do Seminário como meio imprescindível de cultivar as vocações que o Senhor se digne enviar, vai entrar em um período de definitiva solução, e por isso exige de vós, toda a vossa atenção e apoio.”<sup>1</sup>

(BARBIERI, 1951, tradução nossa).

Em 1951, o Arcebispo de Montevideú, Dom Antônio Maria Barbieri, redigiu uma carta endereçada a fiéis e membros das instituições religiosas expondo a questão do aumento de fiéis interessados em aprofundar seus estudos religiosos e da necessidade da construção de uma edificação que comportasse novos estudantes, professores e atividades vinculadas ao Seminário.

127



3

Figura 1 Diagrama obra, arquiteto e artista.

Figura 2 Carta do Arcebispo de Montevideú, Don Antônio Maria Barbieri, destinada aos membros de instituições religiosas e fiéis, solicitando doações para a construção de um novo Seminário Arquidiocesano em Montevideú. Julho de 1951.

Figura 3 Recortes de jornais com a notícia sobre a exposição dos projetos finalistas do Concurso para o Seminário Arquidiocesano em Toledo (à esquerda) e foto dos arquitetos da equipe de Payssé e júri (à direita).

<sup>1</sup> De nuevo volvemos a dirigir nuestra palabra para hablaros de la obra que más ocupa nuestros desvelos pastorales: el Seminario. Varias veces interesamos vuestra atención sobre este tópico. La escasez de Clero frente a las múltiples atenciones que reclama la inmensa mies espiritual -cada vez más abundante- Nos ha llevado a compartir con vosotros nuestras preocupaciones y a solicitaros la necesaria colaboración para enfrentar la única solución real de este problema, que es el aumento de vocaciones sacerdotales y el procurar los medios para cultivarlas. En este Documento Pastoral vamos a insistir solamente sobre este último punto: no porque los otros sean menos importantes; sino porque el problema del Seminario como medio imprescindible de cultivar las vocaciones que el Señor se digne enviarnos, va a entrar en un período de definitiva solución y por eso exige de vosotros toda vuestra atención y apoyo.

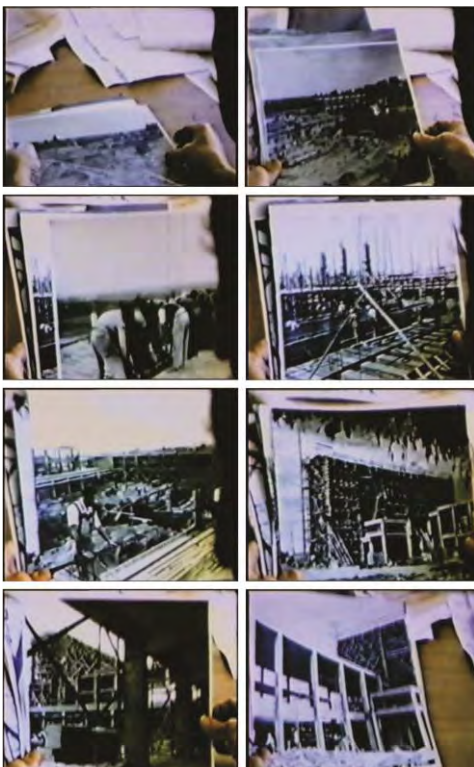






7.1

7.2



8



9

Figuras 7.1 e 7.2 Fotografias aéreas do conjunto do Seminário Arquidiocesano em Toledo durante sua construção. Década de 1950.

Figura 8 Cena do curta-metragem “Eupalinos”, na qual Payssé observa os registros fotográficos do processo de construção do Seminário.

Figura 9 Visita dos fiéis e do Arcebispo Barbieri (ao centro) às obras do Seminário, déc. de 1950.

\* SAM: Seminário Arquidiocesano de Montevidéu.

“Respondendo ao caráter e à função do edifício, o sentido que se queria dar ao mesmo, além de sua austeridade e durabilidade, é de uma intercomunicação espacial e visual entre os cinco grandes pátios que complementam os espaços cobertos.

Efetivamente, a partir de cada espaço aberto, mas limitado por pórticos ou corpos de edifício, se pode visualizar um ou dois dos outros prédios, de acordo com cada caso. Relações semelhantes existem entre os quatro alpendres e os espaços abertos correspondentes. Desta forma, ainda dentro das independências das partes, segundo as exigências do programa, a resolução espacial é enriquecida e adquire uma importância singular, que será posta em toda a sua evidência, quando o edifício estiver concluído com todos os seus elementos plásticos e florestais.”<sup>2</sup>

(PAYSSÉ, 1968, p. 183, tradução nossa).

129

Payssé, como em seus demais projetos em que aplicou os princípios para a arquitetura adequada a Montevidéu, retomou os seus cinco pontos no conjunto de edificações do SAM\*. Os espaços abertos e cobertos foram representados pelos alpendres voltados para os cinco pátios internos ou claustros.

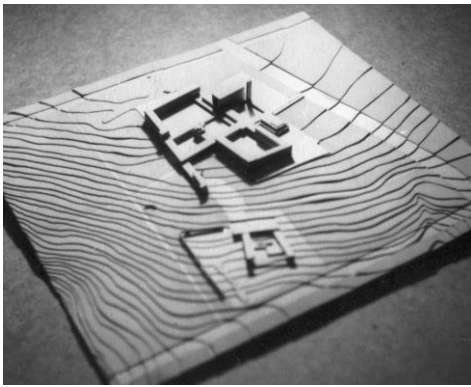
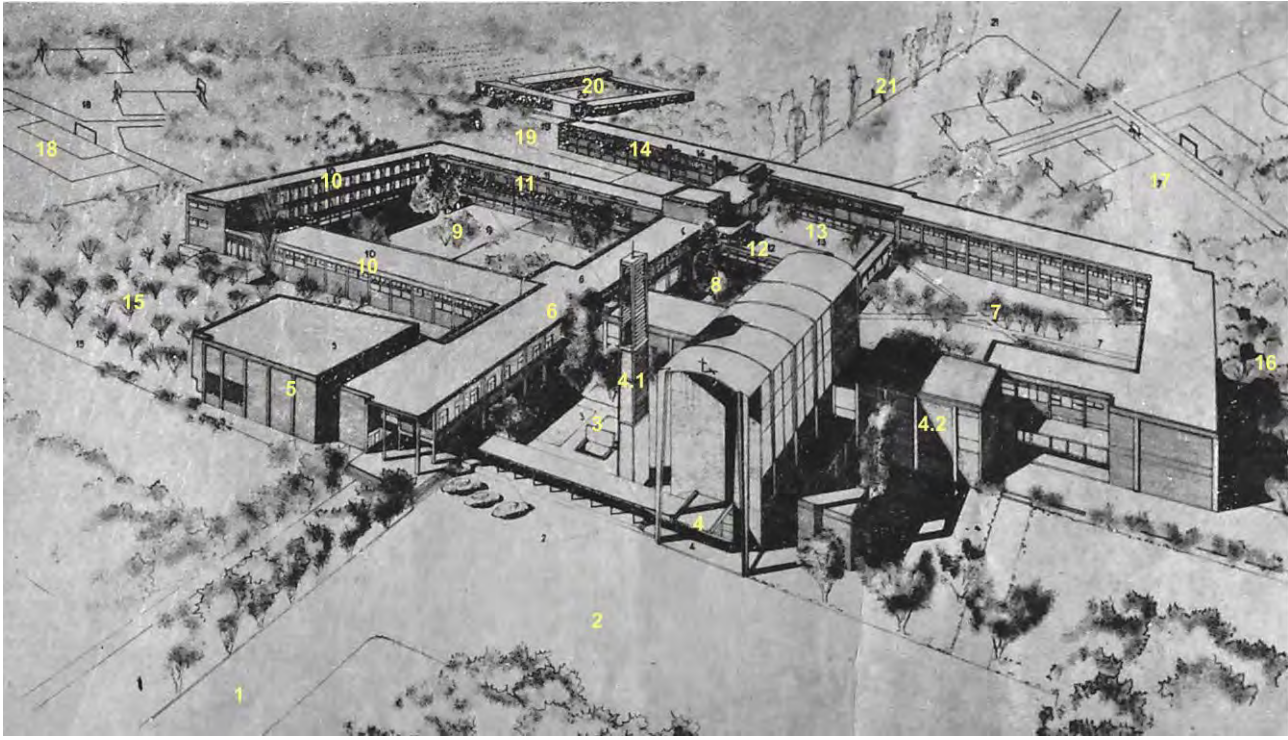
O jogo de proporções entre cheios e vazios revela-se nas composições das fachadas, marcadas pela intercalação entre planos de tijolos à vista, vigas e pilares de concreto aparente e janelas em fita ou peles de vidro. O rigor geométrico é estabelecido através da grelha estrutural e aparente que determina modulações entre vãos e se repete ao longo da extensão das construções. Pontuando determinados espaços internos e externos, os murais, fontes e vitrais construtivistas, projetados especificamente para o Seminário, dialogam com a construção e evidenciam a integração plástica ambicionada.

<sup>2</sup> Respondiendo al carácter y a la función del edificio, el sentido que se le há querido dar al mismo, además de su austeridad y perdurabilidad, es de una intercomunicación espacial y visual entre los cinco grandes patios que complementan los espacios cubiertos. Efectivamente, desde cada espacio abierto pero limitado por pórticos o cuerpos de edificio, se puede visualizar uno o dos de los Otros, según los casos. Relaciones similares existen entre los cuatro préaux y los espacios abiertos correspondientes. En esta forma, aún dentro de las independencias de las partes según las exigencias del programa, la solución espacial se enriquece y adquire una importancia singular, que será puesta en toda su evidencia cuando el edificio sea completado con todos sus elementos plásticos y forestales.



130





12

Figura 10 SAM: Registros fotográficos do progresso da construção.

Figura 11 Perspectiva geral vista de cima e de orientação Norte.

Legenda:

- 1 Acesso principal
- 2 Estacionamento
- 3 Pátio público
- 4 Igreja
- 5 Salão de atos
- 6 Habitação dos professores
- 7 Pátio do seminário menor
- 8 Claustro dos professores
- 9 Pátio do seminário maior
- 10 Salas de Teologia
- 11 Salas de Filosofia
- 12 Biblioteca
- 13 Pátio baixo
- 14 Refeitórios e cozinhas
- 15 Canteiro das oliveiras
- 16 Canteiro das laranjeiras
- 17 Área esportiva menor
- 18 Área esportiva maior
- 19 Acesso e pátio de serviços
- 20 Pavilhão de apoio/serviços
- 21 Caminho à horta

Figura 12 Maquete física, fotografada a partir da orientação Sul do conjunto de edificações.

11

Como bem observa LUZ (2014, p. 184), os cinco pontos foram critérios que estiveram presentes nos discursos e projetos de Payssé do momento em que começaram a ser teorizados até a incorporação destes nos últimos projetos do arquiteto, revelando um processo de transformação através dos anos.

131

No entanto, a forma como estes cinco pontos foram explorados em determinadas obras, durante a trajetória de Payssé, não se resumem a uma única solução de projeto que foi se aperfeiçoando. A lógica de espaço construído que define os espaços transitivos e abertos do projeto de sua residência, por exemplo, e que ocupa o núcleo do terreno, estabelecendo o espaço de “borda” como as áreas abertas, é invertida no SAM.

Pátios internos e claustros assumem o protagonismo como núcleos definidores da composição das edificações, as quais ocupam e delimitam o perímetro destes espaços abertos. A inversão na lógica dos volumes versus espaços abertos foi traduzida em pátios de caráter introspectivo, resguardados da comunicação com o entorno e de grandes proporções se comparados às superfícies construídas.

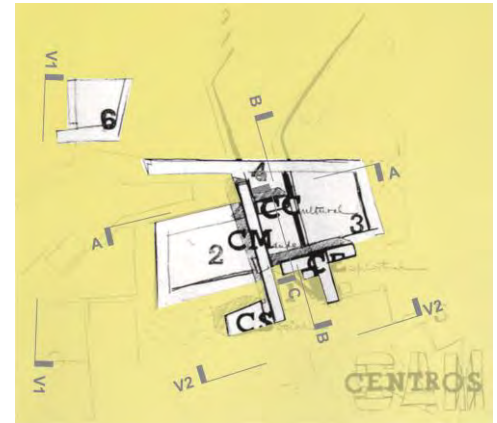
As edificações, com a exceção dos volumes proeminentes do salão de atos (5), da igreja (4) e anexo da igreja (4.2), configuram-se como blocos de grande extensão em comparação à largura e apresentam alpendres voltados para os claustros. Os alpendres, por sua vez, correspondem aos corredores dos blocos, conectando os ambientes que se sucedem consecutivamente ao longo da extensão destas construções e permitem que se circule por todo o perímetro dos claustros sem a necessidade de acessar outro nível ou cruzar pelos espaços abertos. No entanto, a possibilidade de traçar outros caminhos através dos claustros qualifica a



experiência de ocupação e oportuniza o contato com a natureza e obras artísticas que compõem estes espaços.

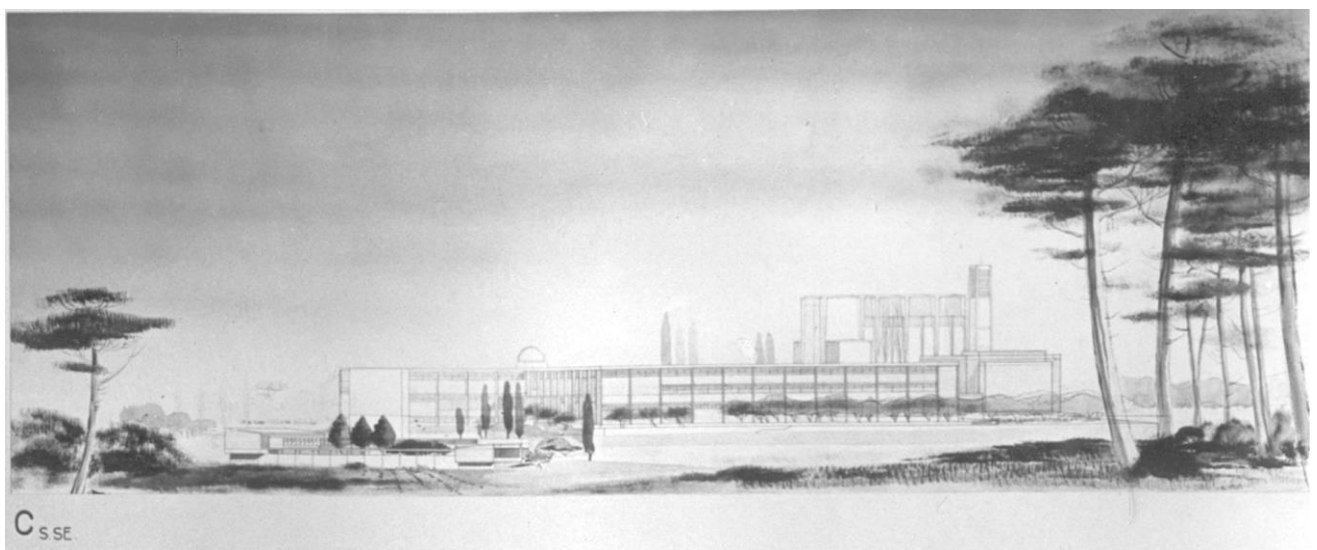
LUZ (2014, p. 184) atenta para a questão de que os claustros conectam e separam, simultaneamente, as alas e atividades do Seminário. Os claustros e seus alpendres perimetrais possibilitam a permeabilidade física e visual a partir de cada conjunto de edificações que os conformam. O primeiro espaço aberto à frente do conjunto, ao lado da igreja e onde está inserida a torre do campanário (4.1), constitui um pátio (3) de caráter público e estabelece comunicação física e visual com o espaço aberto à frente do Seminário. A marquise, que sublinha o limite entre pátio e espaço aberto antecessor do conjunto, é sustentada por colunas metálicas delgadas e espaçadas, conectando a igreja (4) às células de habitação dos professores (6) e ao acesso principal.

A ala posterior deste bloco de habitação, como observa LUZ (2014, p. 184), divide o espaço aberto interior em dois claustros, (7) e (9). Uma marquise, de características formais semelhantes à que compõe o pátio público frontal, e o bloco da biblioteca, subdividem o claustro menor (7) no claustro dos professores (8) e no pátio baixo (13). A marquise permite que se acesse diretamente estes espaços, bem como conecta o bloco anexo da igreja aos blocos posteriores do seminário menor. Sob os blocos não há, no entanto, pilotis que permitam a permeabilidade visual entre claustros, pátios e alas distintas, apenas alpendres térreos entre módulos de salas e espaços abertos. O bloco de habitação dos professores (6) sublinha a divisão principal de alas na composição e se conecta à todos os demais blocos, à exceção do pavilhão de apoio (20). O eixo longitudinal do bloco de habitação (6) também engloba o passeio do acesso principal (1) e o caminho à horta (21).



13

132



14

Figura 13 Planta de indicação de vistas e cortes.

Figura 14 Vista V1.



a



b



c



d

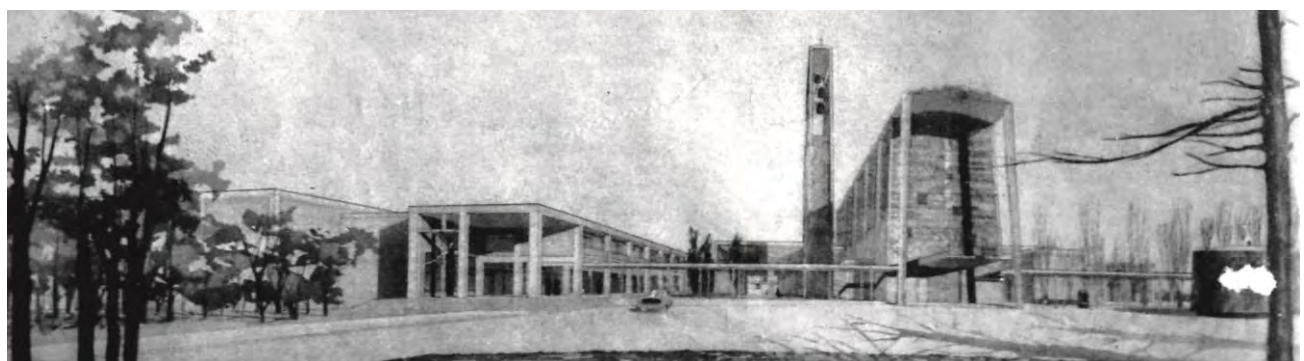
15

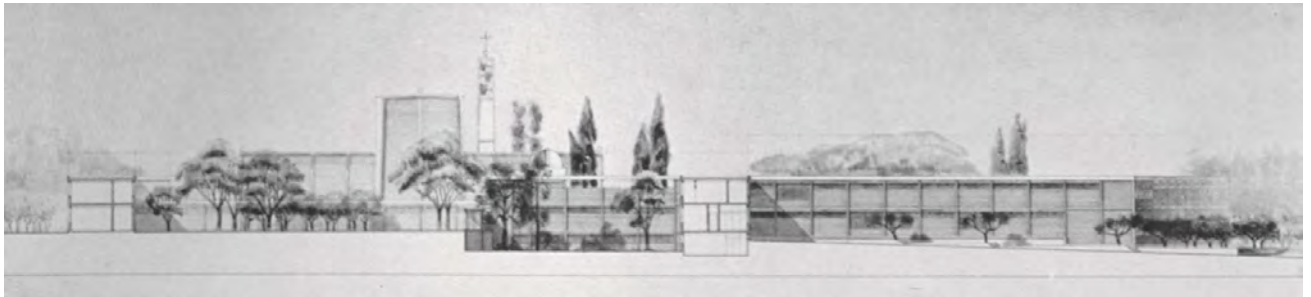
O rigor geométrico é empregado para estabelecer a grelha estrutural dos blocos, a qual é definidora da geometria e modulações nas fachadas. Os blocos não ultrapassam a altura de três pavimentos, à exceção dos volumes da igreja e campanário, que se sobressaem consideravelmente. As modulações transversais aos blocos, que se repetem em toda a extensão dos mesmos e evidenciam sequências de pilares e vigas em concreto armado aparente, resultam em um reticulado que varia em elementos e proporções exclusivamente no espaço que compreende os vãos. Estes intervalos, em determinadas fachadas, assumem proporções entre cheios, representados por planos de tijolos à vista, e vazios, superfícies de vidro ou áreas abertas, diversificadas porém de acordo com uma determinada lógica.

A lógica das variações geométricas de cheios e vazios a cada intervalo relaciona-se aos espaços que se situam atrás das fachadas e sua interface com os espaços abertos. Fachadas de ambientes que se voltam para o exterior do Seminário são caracterizadas por intervalos preenchidos por planos em tijolo à vista mais altos e janelas em fita mais estreitas, ou em planos cegos de tijolo (Fig. 14). Nas fachadas dos alpendres, voltados para pátios e claustros, há uma variação geométrica entre intervalos maior, tanto horizontalmente quanto a cada pavimento. Os alpendres do último pavimento em determinadas orientações, à exceção do pavilhão de apoio (Fig. 15 a), se assemelham à terraços e são em parte descobertos (Fig. 15 c) - o plano de tijolos, uma barra horizontal em oposição à verticalidade dos pilares, é mais baixo e alcança a altura de um parapeito.

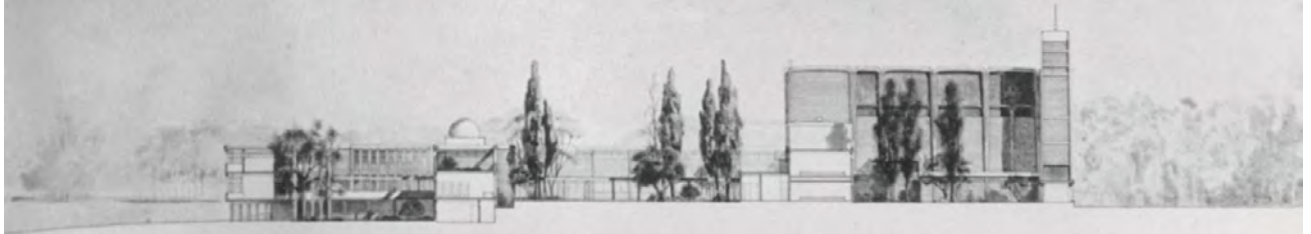
133

O declive do terreno no sentido Norte-Sul determina tanto variações em altura do pavimento térreo como na composição entre intervalos. A fachada térrea no pátio do seminário maior (Fig. 15 b e 15 c) apresenta essas variações. O ponto de menor altura entre pisos determina a altura das janelas e na medida em o declive se desenvolve, planos de tijolos à vista abaixo destas janelas assumem alturas maiores. No ponto de maior declive deste claustro (Fig. 15 b), a fachada térrea adquire uma altura maior e os intervalos são preenchidos por composições variadas. Na fachada interior Sul do pátio do seminário maior (Fig. 15 d), os intervalos entre pilares do pavimento intermediário são preenchidos por janelas de piso à piso.

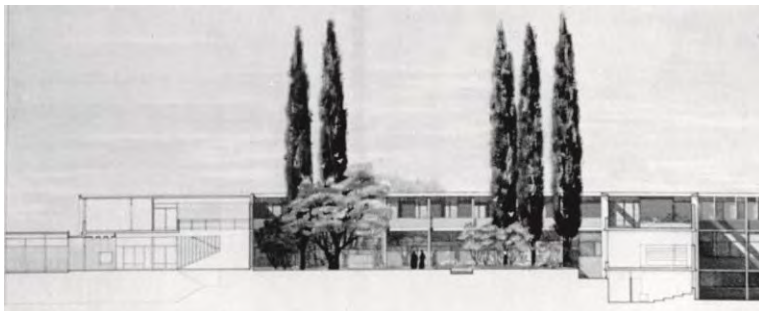




17

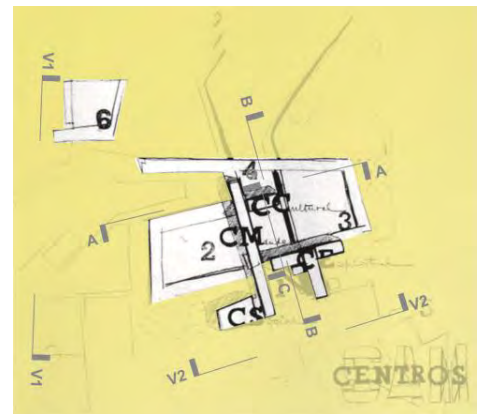


18



134

19



Os pátios e claustros constituem jardins enclausurados e em diferentes patamares, projetados para abrigar espécies vegetais variadas, garantir a integração entre construção e natureza internamente e conformar caminhos por onde os ocupantes possam circular e chegar à qualquer uma das fachadas que delimitam estes espaços. Todos os ambientes, à exceção dos volumes sobressalentes à frente do conjunto (igreja, anexos e salão de atos), voltam-se para estes pátios e claustros.

O ritmo que se estabelece na intercalação entre planos de tijolo e elementos em concreto nos blocos também é imposto nos volumes sobressalentes, o que resulta em unidade compositiva entre as partes. A escolha em adotar um sistema estrutural de concreto que ordena o conjunto, a partir de uma retícula que se repete ao longo das construções, reflete os princípios da austeridade, economia e rigor geométrico defendidos por Payssé.

O emprego do tijolo produzido por oleiros da região atesta a preocupação com a valorização da produção e mão de obra local e dá continuidade à tradição do arquiteto em atribuir certo destaque ao material em seus projetos. No Seminário, no entanto, o tijolo à vista assume outro caráter além de componente protagonista e exclusivo da arquitetura.

Figura 15 Variações de proporção entre cheios e vazios no reticulado estrutural dos blocos do Seminário.

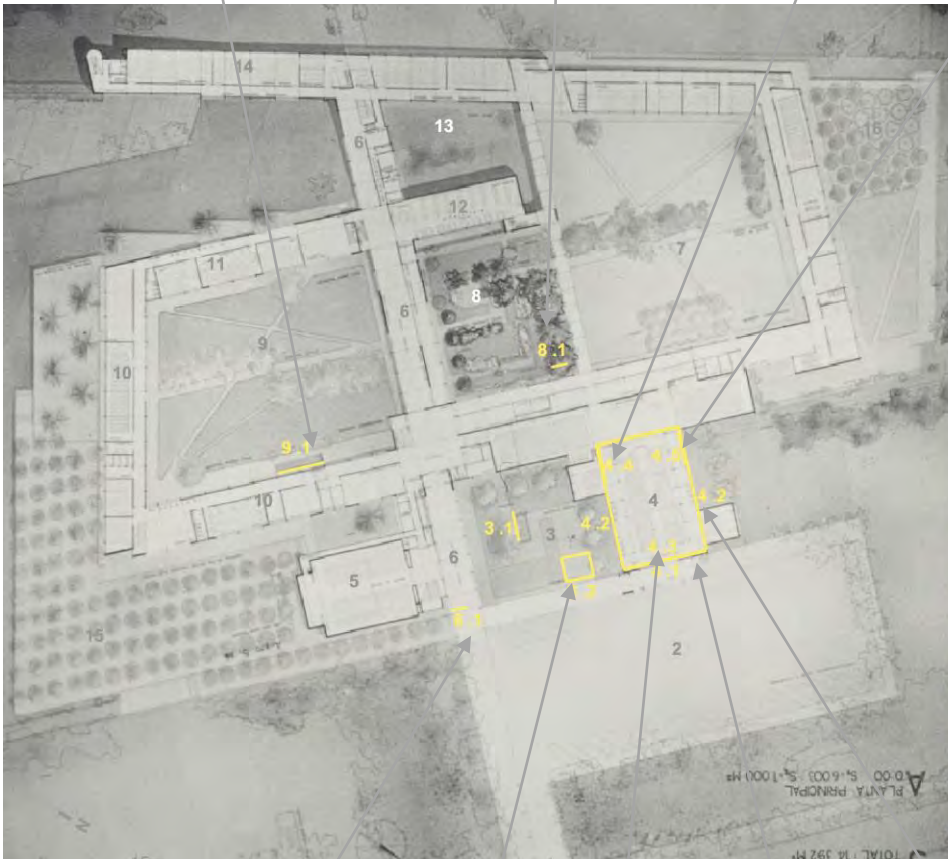
Figura 16 Vista V2.

Figura 17 Corte longitudinal AA.

Figura 18 Corte transversal BB.

Figura 19 Corte transversal CC.





**AMBIENTES DO SEMINÁRIO**

- 1 ACESSO PRINCIPAL
- 2 ESTACIONAMENTO
- 3 PÁTIO PÚBLICO
- 4 IGREJA
- 5 SALÃO DE ATOS
- 6 HABITAÇÃO DOS PROFESSORES
- 7 PÁTIO DO SEMINÁRIO MENOR
- 8 CLAUSTRO DOS PROFESSORES
- 9 PÁTIO DO SEMINÁRIO MAIOR
- 10 SALAS DE TEOLOGIA
- 11 SALAS DE FILOSOFIA
- 12 BIBLIOTECA
- 13 PÁTIO BAIXO
- 14 REFEITÓRIOS E COZINHAS
- 15 CANTEIRO DAS OLIVEIRAS
- 16 CANTEIRO DAS LARANJEIRAS

**MONUMENTOS E ELEMENTOS SIMBÓLICOS**

- 3.1 FONTE DESENHADA POR PAYSSÉ NÃO EXECUTADA
- 3.2 CAMPANÁRIO DESENHADO POR PAYSSÉ E EXECUTADO POR GONZALO FONSECA
- 4.1 MURAL DESENHADO POR PAYSSÉ
- 4.2 VITRAIS DESENHADOS POR HORÁCIO TORRES
- 4.3 MURAL
- 4.4 MURAL "PEIXE" } MURAI
- 4.5 MURAL "TRIÂNGULO" } DESENHADOS POR
- 6.1 CRUZ CONSTRUTIVISTA PROJETADA POR PAYSSÉ. } HORÁCIOTORRES
- 8.1 FONTE DESENHADA POR PAYSSÉ
- 9.1 MURAL/FONTE DESENHADA POR PAYSSÉ

135



A composição do conjunto de edificações, de acordo com NISIVOCCIA (2014, p. 90), reflete uma hierarquia de programa que é representada pelos quatro núcleos principais, os pátios e claustros que se encontram no interior do Seminário, e pelo posicionamento de determinadas atividades com relação à estes pátios e à topografia. O autor observa que a igreja se encontra no ponto mais alto do terreno, “o centro espiritual”. Logo após a igreja, há o bloco central de habitação dos professores, “o centro de comando” do conjunto. Em cada lado deste centro, que como já mencionado é caracterizado por um bloco que conecta quase todos os outros, se estabelecem os claustros e os blocos com as salas de aula. Este “centro de comando”, no entanto, não marca um eixo de simetria, e a assimetria se observa como uma característica recorrente nas obras de Payssé. Também se observou, como relata NISIVOCCIA à respeito da inserção do edifício no terreno, as orientações das edificações com relação à insolação e ventos dominantes.

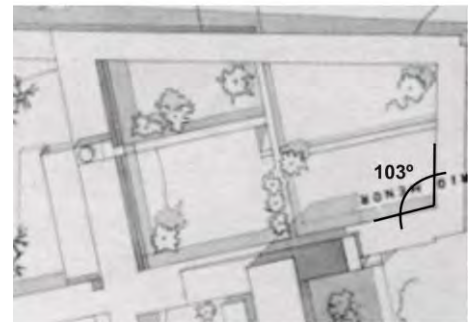
O autor também realiza observações discutíveis, e que não convencem, à respeito de similaridades entre o Seminário e a Praça de São Marcos, em Veneza, em função da presença do ângulo de  $103^\circ$  num dos vértices do claustro do seminário menor (Fig. 21 a e b). NISIVOCCIA busca justificar a existência deste e outros elementos que se observam semelhantes entre o Seminário e a Praça de São Marcos (Fig. 21 b e 22). Argumenta que na versão de uma das fases do projeto de Payssé para o Concurso (Fig. 21 b), as proporções dos elementos na planta são iguais às dos elementos da Praça São Marcos:

“Se aplicarmos as necessárias transparências, observam-se algumas coisas interessantes: não apenas o ângulo de  $103^\circ$  corresponde exatamente, mas as proporções gerais de ambos os conjuntos são idênticas. Mais ainda, a série de pilares da galeria que rodeia o claustro do seminário menor, parece ter sido concebida tomando uma de cada duas colunas do plano da base. Arcadas e corredores concordam totalmente e até mesmo o tamanho das salas de aula parece estabelecer-se sobre três módulos do conjunto de Veneza. [...] Assim visto, parece bem possível que a praça de São Marcos deu origem ao processo projetual seguido por Payssé. De aqui em diante, a lógica continuou por seu próprio caminho, já que entre a primeira e a segunda fase a área total diminuiu sensivelmente e o conjunto foi modificado de forma importante, enquanto se manteve o ângulo original e as proporções básicas.”<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Si aplicamos las necesarias transparencias se observan algunas cosas interesantes: no solo el ángulo de  $103^\circ$  coincide exactamente sino que las proporciones generales de ambos conjuntos son idénticas. Más aun, la serie de pilares de la galería que rodea el claustro del seminario menor parece haber sido diseñada tomando una de cada dos columnas del plano de la base. Crujías y corredores coinciden completamente e incluso el tamaño de las aulas parece establecerse sobre tres módulos del conjunto veneciano. En el mismo sentido, la galería que divide ambos seminarios continúa la de la Librería Vecchia, superponiéndose al área ocupada por el Campanile de San Jorge. Así visto, parece muy posible que la plaza de San Marcos diera origen al proceso proyectual seguido por Payssé. De aquí en adelante la lógica continuó



a



b



c

21



22

Figura 20 Planta baixa do pavimento térreo.

Figura 21 a: Claustro do Seminário menor no projeto construído; b: Claustro do Seminário menor no projeto do concurso; c: Praça de São Marcos, em Veneza, projeto de Alfred de Musset, século IX.

Figura 22 Praça São Marcos: Vista em direção à Oeste.



(NICIVOCCIA, 2014, p. 90)

Esta especulação do autor também parte de outro motivo, vinculado à apreciação da Praça de São Marcos como uma referência em termos de solução urbanística para arquitetos do Uruguai e internacionais na época:

“No entanto, o conjunto de São Marcos guardava segredos conhecidos, analisados e amplamente difundidos entre os arquitetos da metade do século XX. Desde as análises de Ruskin passando por Le Corbusier, a praça veneziana foi considerada modelo de vida cívica, expressão de harmonia, proporção e beleza pura, síntese material das culturas do oriente e do ocidente e expressão do trabalho coletivo [...] São Marcos foi visto como o resultado do trabalho coletivo, um produto do tempo e da atividade de diferentes artesãos e construtores. Em lugar da obra de um gênio, era a de uma comunidade, de um ato que revelava o sagrado.”<sup>4</sup>

(NICIVOCCIA, 2014, p. 90)

A partir destes aspectos, o autor insiste na comparação entre as obras que, para os leitores, mostram-se inconsistentes. Porém, um aspecto em comum entre as obras, embora uma não pareça ter tido influência sobre a outra, é a questão da “expressão do trabalho coletivo” de uma equipe de diferentes esferas. No Seminário, a utilização do tijolo também representa o trabalho local e seus construtores, adotado como material para as obras artísticas que compõem o conjunto, fruto de colaborações com um grupo de artistas e arquitetos. O tijolo, neste projeto, transpõe a função de um material de propriedades físicas adequadas e textura explorada de forma homogênea ao longo dos blocos e passa a compor os murais e fontes dos espaços do Seminário, ocasionando em certos momentos em uma imbricação entre arte e arquitetura. O tijolo é elemento construtivo e artístico neste projeto de Payssé. Murais, fontes e vitrais são posicionados em pontos de certa importância e visibilidade no Seminário, acompanhando espaços que abrigam distintas atividades.

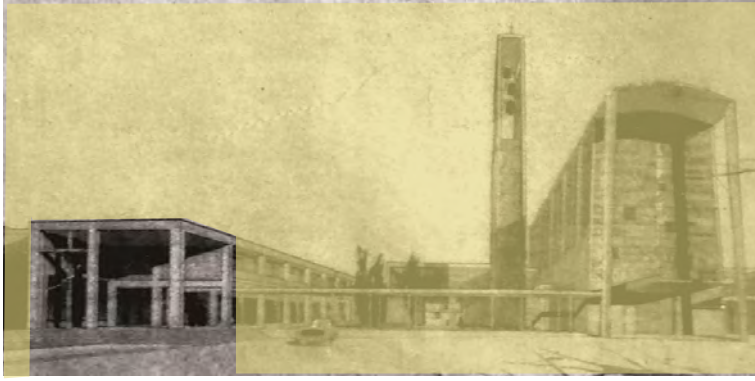
137

---

*por su propia senda ya que entre la primera y la segunda fase el área total disminuyó sensiblemente y el conjunto se modificó de manera importante, si bien se mantuvo el ángulo original y las proporciones básicas.*

<sup>4</sup> Sin embargo el conjunto de San Marcos guardaba secretos conocidos, analizados y ampliamente difundidos entre los arquitectos de la mitad del siglo XX. Desde los análisis de Ruskin pasando por Le Corbusier, la plaza veneciana fue considerada modelo de vida cívica, expresión de armonía, proporción y belleza pura, síntesis material de las culturas de oriente y occidente y expresión del trabajo colectivo [...] San Marcos fue visto como el resultado del trabajo colectivo, un producto del tiempo y de la actividad de distintos artesanos y constructores. En lugar de la obra de un genio, era la de una comunidad, un acto que develaba lo sagrado.





23



24

O primeiro espaço a abrigar um elemento simbólico é o átrio, onde convergem o bloco de habitação e o salão de atos e no qual se situa o acesso principal do Seminário. Este átrio, um peristilo semelhante ao da Residência Payssé, é composto de uma cruz construtivista projetada pelo arquiteto. Este elemento foi elaborado a partir do cruzamento de uma viga com um pilar delgados, situado em um dos dois vãos entre pilares frontais que se encontram à frente da fachada do salão, recuada com relação ao peristilo de borda. A sobreposição do plano vazado da cruz com relação ao plano de trás, também conformando por uma retícula de concreto visível, expõe uma composição reticular que ecoa a temática da “estrutura” na obra de Joaquín Torres Garcia, como elemento ordenador e que unifica a composição:

138

“[...] geometria, tom, medida, estrutura, e que o resto era o enchimento ou a carne de tal esqueleto; e que o forte era esse ideal esqueleto e não da carne [...] Por isso, hoje, depois de tantos anos, posso dizer [...] que, onde não há estrutura, não há nada.”

“A ESTRUTURA, quer dizer, o reconhecimento de que no fundo de tudo reside a unidade. Fora desse conceito é fragmentário, sem base.”<sup>5</sup>

(TORRES GARCÍA apud. GUARINO, 2014, p. 25, tradução nossa.)



25



26

Figura 23 SAM: Trecho da fachada frontal.

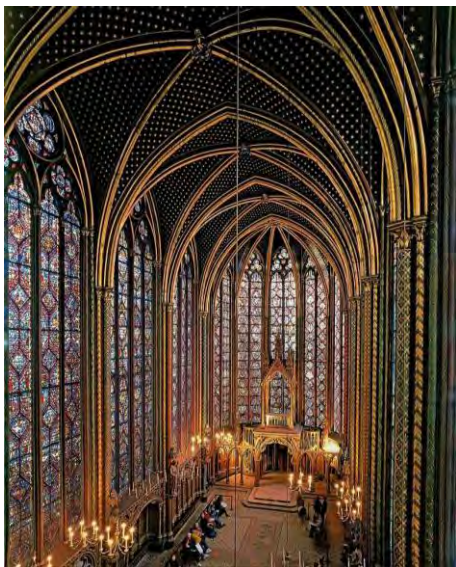
Figuras 24 e 25 Átrio e cruz de Payssé.

Figura 26 Fresco Construtivo O grande pão. Joaquín Torres García, 1929. Percebe-se na composição três ordens de traçados: o reticulado onde se inserem os símbolos, os traçados que conformam os símbolos e o reticulado sobreposto aos símbolos. Este último constitui em linhas perpendiculares que remetem à imagem da cruz.

<sup>5</sup> [...] geometría, tono, medida, estructura, y que lo demás era el relleno o la carne de tal esqueleto; y que lo fuerte era ese ideal esqueleto y no la carne [...] Por esto, hoy, después de tantos años, puedo decir [...] que, donde no hay estructura, no hay nada. *ESTRUCTURA, quiere decir, reconocimiento de que en el fondo de todo reside la unidad. Fuera de ese concepto todo es fragmentario, sin base.*



27 a



28



Figura 27 a Vista do interior da marquise do pátio público em direção à igreja.

Figura 28 Interior da Sainte Chapelle em Paris, projetada em 1241 e executada em 1246.

Figura 29 SAM: Vista frontal da Igreja.

Percebe-se também que a Seção Áurea foi utilizada por Payssé para estabelecer as proporções entre cruz e vão, resultando em uma tríade de elementos verticais no peristilo. O número de Ouro e o número três são retomados por Payssé como princípios aplicados à composição da retícula do peristilo.



29 b

Próxima e conectada ao salão de atos pela marquise (Fig. 27) do pátio público, a igreja compõe o conjunto de volumes sobressalentes que se encontram na área frontal do Seminário. Esta edificação se destaca, num primeiro momento, pela sua grande altura e por alguns aspectos formais divergentes se comparados aos demais blocos do seminário.

LANDWAGEN (1992, p. 30) aponta certas características da igreja que se assemelham à capela gótica de Sainte Chapelle, construída durante o século XIII em Paris. Ambas as construções são compostas de uma única nave e apresentam uma altura de quase 20 metros. A largura das construções aproxima-se à metade da medida de suas alturas. As arcadas conformadas pelos pilares e vigas de cobertura curvadas estão expostas nas fachadas e determinam os módulos que se repetem ao longo da extensão da nave. Os intervalos entre as arcadas são conformados por planos opacos do chão até uma certa altura. No caso da igreja do Seminário, estes planos são em tijolo à vista e alcançam metade da altura das fachadas. Em ambas as obras, os vitrais se iniciam a uma determinada altura e alcançam as abóbadas da cobertura. As comparações entre as obras, no entanto, se restringem à estes aspectos.

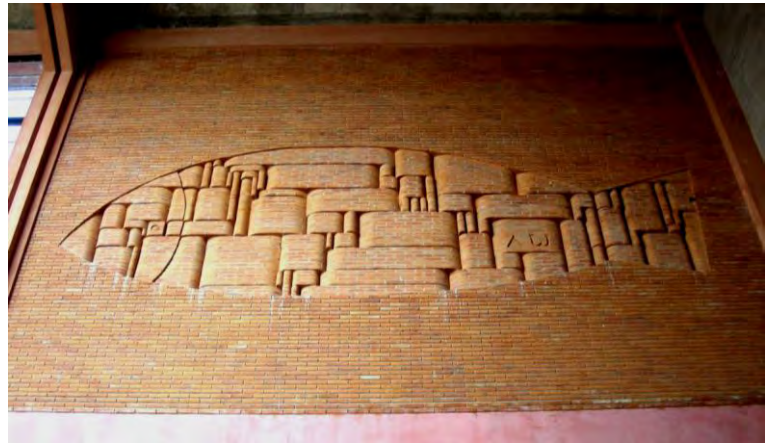








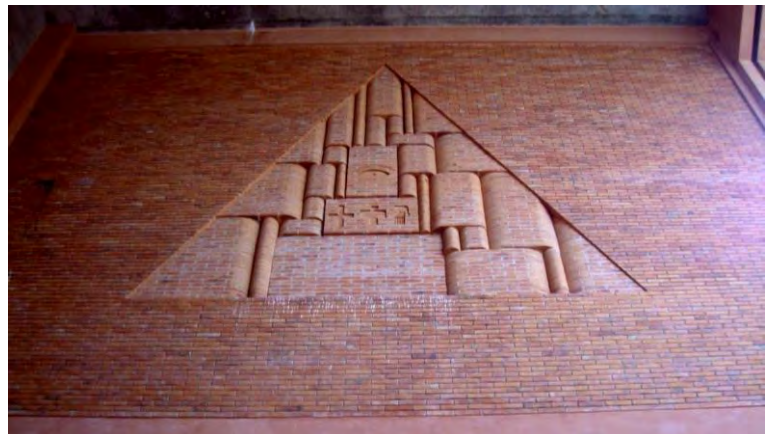
31



32 a



33



34 b



35

Figura 31 Planta da igreja com indicação dos elementos artísticos.

Figura 32 Vista a do mural “Peixe” (4.4) de autoria de Horácio Torres.

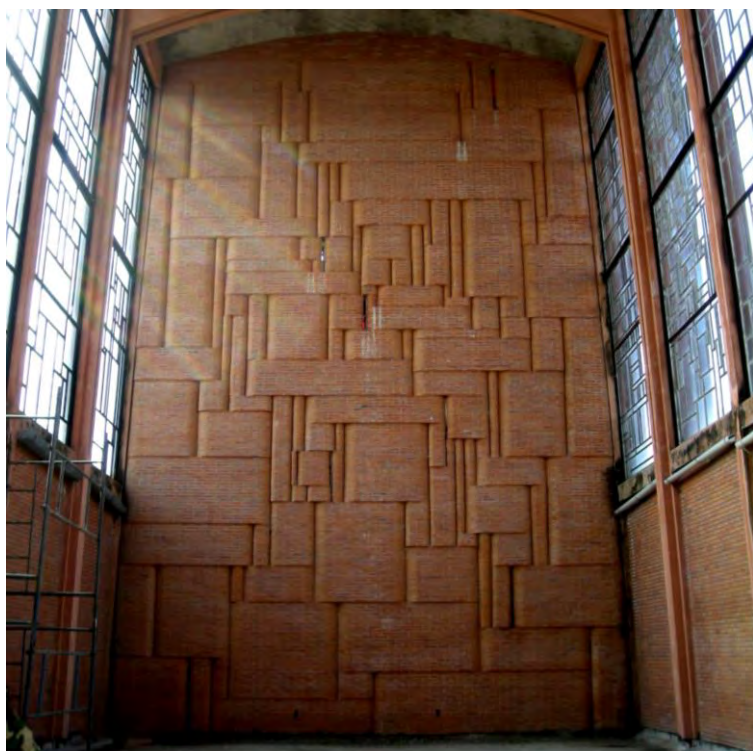
Figura 33 Mural “Peixe Construtivo”, de autoria de Horácio Torres. Baixo relevo em concreto armado.

Figura 34 Vista b do mural “Triângulo”, (4.5) de autoria de Horácio Torres.

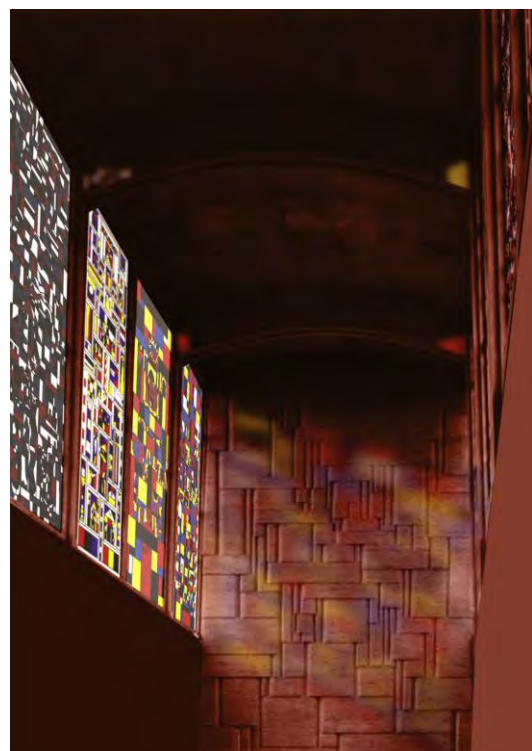
Figura 35 Alguns símbolos presentes no “Monumento Cósmico”, de autoria de Torres García, 1937.

Adentrando a igreja, percebem-se outros planos verticais compostos de elementos simbólicos. No último intervalo entre pilares de ambos os lados da nave, no sentido dos fundos em direção ao acesso principal, há murais construtivistas desenhados por Horácio Torres. O mural à direita, intitulado “Peixe” (4.4), representa o animal, imagem recorrente na iconografia da religião católica e que simboliza a figura de cristo e a fraternidade. O mural é notadamente semelhante ao que se encontra no jardim da Residência Leborgne (Fig. 33), da década de 1940, também de autoria de Horácio Torres. O baixo relevo do peixe na igreja é esculpido diretamente sobre o plano de tijolo da parede. No interior da figura, observa-se a decomposição do plano em uma série de formas retangulares com arestas arredondadas, configurando um padrão rígido pela Proporção Áurea. Incrustados no interior do peixe, outros dois símbolos, um triângulo e uma forma que aparenta ser a letra W, complementam a composição. O mural à esquerda, “Triângulo” (4.5), repete o padrão de retângulos de tamanhos variados e arestas arredondadas do “Peixe”. Há também símbolos no interior deste símbolo maior: um olho, esculpido em um retângulo plano acima, e uma cruz, uma ave e uma mão, formando uma tríade, inserida em um retângulo plano abaixo. Nota-se a presença de alguns destes mesmo símbolos no “Monumento Cósmico” (Fig. 35) de Torres García.





36 a



37 b

142

No mesmo plano do Mural de Payssé, voltado para o interior da nave, o padrão de retângulos de tamanhos variados, de arestas verticais arredondadas e regidos por um reticulado que preenche o interior do “Triângulo” e do “Peixe”, cobre a totalidade desta superfície em tijolo à vista. Este padrão e textura é também outro mural construtivista (4.3) esculpido por Horácio Torres. Esta composição originalmente não cobria as portas de acesso à igreja. Estreitas frestas são observadas entre alguns retângulos, posicionadas em pontos coincidentes às janelas quadrangulares externas, permitindo que filetes de luz adentrem o interior da nave.

Não há a presença de símbolos neste mural, apenas as formas retangulares que, de acordo com os princípios de composição construtivista, são estabelecidas em parte ou em sua totalidade, a partir do emprego do Número de Ouro. Esta constante algébrica, como na composição do mural (Fig. 38) localizado no Cemitério Norte de Montevideú e inspirado em uma série de pinturas de Torres García intitulada “Estrutura”, é explorada em diversos pontos da composição, gerando um efeito fractal. Este efeito surge a partir da percepção de que um parcela pequena de retângulos se assemelha compositivamente à uma parcela maior, e assim sucessivamente. A impressão é de que a trama de retângulos desiguais poderia seguir infinitamente, porém é restringida aos limites físicos da superfície em que se insere.

O aspecto destes retângulos arredondados verticalmente também se assemelham, como observa LANDWAGEN (1992, p. 28), à tubos de um órgão de igreja.



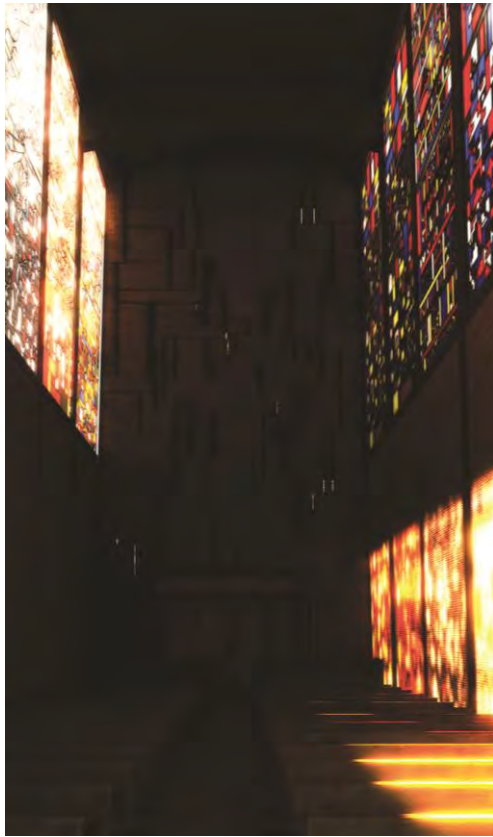
38

Figura 36 a Vista do mural (4.3) construtivista de Horácio Torres localizado na face interior da fachada frontal da igreja.

Figura 37 b Vista com simulação dos vitrais coloridos (4.2) desenhados por Horácio Torres, inseridos nos vãos entre pilares laterais da igreja.

Figura 38 Mural construtivista localizado no Cemitério Norte de Montevideú. Baseado na composição de um dos quadros da série “Estrutura”, de Joaquín Torres García, 1935.





39 a



40



Figura 39 Vista a da simulação dos vitrais coloridos (4.2) desenhados por Horácio Torres, inseridos nos vãos entre pilares laterais da igreja.

Figura 40 10 dos 14 vitrais desenhados por Horácio Torres para a igreja do Seminário. Série intitulada “Via Crucis”.

Figura 41 Fotografia do momento da instalação dos vitrais transparentes que compõem as fachadas laterais da igreja.

Completando o conjunto de elementos simbólicos da igreja, os vitrais desenhados por Horácio Torres representam o caminho da Via Sacra, ou Via Crucis, percorrido por Jesus Cristo. 14 vitrais compõem o conjunto, e cada um retrata uma das 14 etapas do trajeto do Pretório até o Calvário. Infelizmente, há apenas o registro dos desenhos de 10 vitrais. Percebe-se que a retícula está presente em todas as composições, bem como as cores vermelha, branca e preta. Cada vitral, no entanto, estabelece uma relação distinta entre pictogramas, retículas e cores, bem como apresenta outras tonalidades. Em alguns vitrais, as formas figurativas parecem se encontrar circunscritas nos retângulos que conformam a trama de linhas perpendiculares. Em outros, estas formas parecem ultrapassar os limites de um retângulo ou quadrado e invadem um conjunto destes. E ainda, em outras situações, os pictogramas rompem com o padrão da retícula.

Nota-se, a partir de simulações, que a insolação incidindo sobre os vitrais gera diferentes efeitos luminosos no interior da igreja ao longo do dia. Em determinado momento, que se presume ser o período da manhã, a incidência do sol ocasiona na reflexão das cores dos vitrais sobre a superfície texturizada do mural do “Órgão” (Fig. 37). O efeito é de sobreposição de composições, como se os quadrados e retângulos do mural em tijolo ganhassem cores. Ao final da tarde, a incidência do sol resulta na reflexão das cores dos vitrais sobre as superfícies lisas das paredes laterais da nave (Fig. 39), que adquirem cores e padrões geométricos.





41

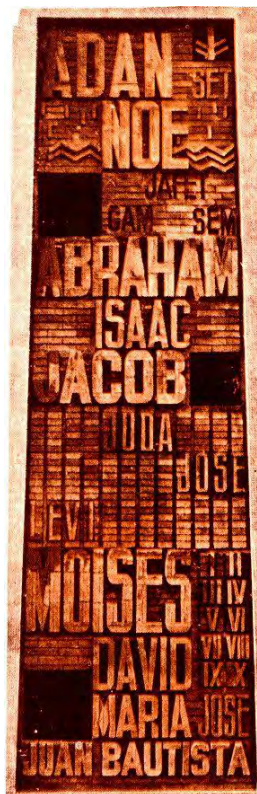
Estes vitrais coloridos e compostos de símbolos jamais foram executados, sendo substituídos por um conjunto caracterizado por padrões reticulados variados em vidro transparente.



144



42 a



43.1 b



43.2 c

Ao lado da igreja, compondo o pátio público do Seminário, um campanário no formato de um trapézio de 25 metros de altura se estabelece como um volume verticalizado com relação à marquise adjacente. As quatro arestas do volume compreendem em pilares de concreto armado e as faces em tijolo à vista. O topo é vazado e abriga dois sinos. BENECH (1992, p. 16) comenta que o campanário era composto de

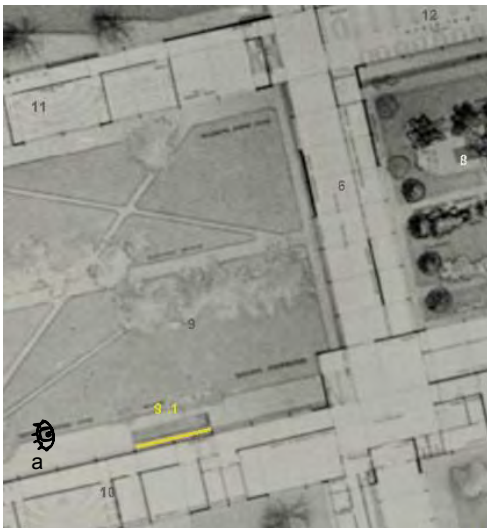
Figura 42 Vista a: Frente do campanário "Gênesis" (3.2), desenhado por Payssé em colaboração com Nora e Sylvia Sierra.

Figura 43.1 Vista b: Fundos do campanário "Gênesis" (3.2), desenhado por Payssé em colaboração com Nora e Sylvia Sierra.

Figura 43.2 Vista c: Mural construtivista de fundos do campanário, desenhado e executado pelo artista plástico Gonzalo Fonseca. Na foto, o artista aparece junto ao mural, em desenvolvimento.

murais, voltados para frente e fundos, em tijolo à vista. O mural direcionado para o estacionamento do Seminário (Fig. 42) retratava os nomes dos escritores das cartas e evangelhos do Novo Testamento da Bíblia Cristã, bem como de seus personagens. O mural no sentido oposto (Fig. 43.1) apresentava os autores e personagens do Velho Testamento. Como no mural desenhado por Payssé junto à fachada frontal da Igreja, as composições tipográficas do campanário se estabelecem a partir de uma lógica cronológica de baixo para cima. O mural voltado para o interior do pátio apresentava algumas subtrações quadradas, tal como na composição da fachada da igreja.

Houve uma outra versão para este mural voltado para os fundos, executada por Gonzalo Fonseca. Nesta versão (Fig. 43.2), uma retícula construtivista em tijolo à vista era composta apenas de linhas perpendiculares e símbolos pontuais. Não há registro sobre qual versão de mural, de Payssé e colaboradores, ou de Gonzalo Fonseca, antecede a outra.



145

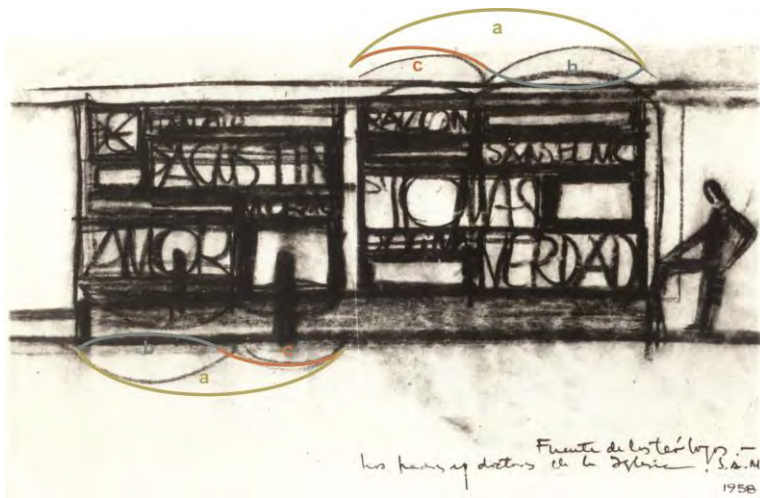
44.1 a

Voltados para o pátio do seminário maior (9), nomes de teólogos do cristianismo e palavras da bíblia estampam externamente um mural-fonte (9.1) projetado por Payssé. Também cobre a superfície de dois intervalos entre pilares do bloco de salas de teologia (10). Assim como os demais que integram o conjunto do Seminário, este mural foi executado em tijolo à vista, e atinge a altura total do vão entre piso e platibanda de concreto. Abaixo do mural, um espelho d'água de

Figura 44.1 Vista a: Pátio do seminário maior (9) e mural-fonte (9.1) de Payssé sobre a fachada. Vista do Leste em direção à Oeste.



mesma largura capta a água que verte das fontes integrantes da composição construtivista. As fontes, quatro no total, ocupam os quadrados e retângulos planos que se intercalam com as palavras esculpidas em baixo-relevo. O mural-fonte volta-se para o espaço aberto e verde do pátio.



44.2

146



44.3

A seção Áurea é empregada neste mural, assim como nas demais composições artísticas dispersas pelo Seminário, para definir uma espécie de ritmo e simultaneamente uma descontinuidade regrada no posicionamento e proporção dos elementos. Porém percebe-se, neste caso, que as proporções dos retângulos e palavras numa determinada altura coincidem com as linhas horizontais de esquadrias e paredes de tijolo, localizadas nos intervalos entre pilares do restante da fachada do bloco. Esta coincidência resulta em um certo equilíbrio entre aparente contraste e unidade compositiva.



Figura 44.2 Croqui do mural-fonte (9.1) em frente ao pátio do seminário maior desenhado por Payssé em 1958.

Figura 44.3 Vista a: Mural-fonte (9.1) do seminário maior.





a



b



c

45.2



45.1

Figura 45.1 Cena do curta-metragem "Eupalinos", na qual Payssé discute a composição da fonte (8.1) do claustro dos professores (8) com, especula a autora, as irmãs Nora e Sylvia Sierra.

Figuras 45.2 e 45.3 Vistas a,b,c e d do mural de Payssé que integra o claustro dos professores (8).

Posicionado para o interior aberto do claustro dos professores (8), perpendicular à marquise de conexão entre os blocos do anexo posterior da igreja, biblioteca e refeitório, esta fonte construtivista (9.1) é composta de uma espécie de placa em tijolo à vista desenhada por Payssé, a qual apresenta algumas diferenças com relação às demais composições do Seminário.

Ao invés de estampar nomes importantes da história do cristianismo, o monumento apresenta uma frase retirada de uma oração. A placa é um elemento independente e não compõe a fachada de alguma edificação. As subtrações quadrangulares que integram a composição estabelecem a permeabilidade visual de uma face a outra de quem a observa de diferentes pontos. Apenas a face frontal apresenta a composição tipográfica e uma única fonte que verte para um espelho d'água à frente, de formato quadrangular.

147

A face posterior, embora não contenha os mesmos elementos, exibe equivalências compositivas com a face principal. Nas áreas da face frontal onde estão esculpidas as palavras em baixo-relevo, na face oposta estas áreas são evidenciadas através de uma profundidade maior com relação à espessura do plano da fonte. A percepção é de que as palavras foram extrudadas da placa, como se estivessem se deslocando ou se movimentando para a frente.



45.3 d

Essa sensação de dinamismo atrelada à esta placa tipográfica confere um contraste ao espaço contemplativo do claustro. Também não há símbolos neste monumento, apenas as palavras, as quais comunicam de forma direta uma mensagem.

Os elementos simbólicos no Seminário encontram-se em pontos distintos porém significativos dos espaços que integram. A celebração da religião cristã é evidenciada a partir destas obras artísticas. No salão de atos, o único elemento da cruz, de um tamanho considerável, volta-se para o exterior, expondo para quem se encontra a uma certa distância o caráter do conjunto de edificações. Os murais de Payssé na igreja e no campanário também explicita a religiosidade dos espaços, porém a ser percebida de uma distância menor, à medida em que fiéis se aproximam das construções.

O caráter didático e de mensagem direta dos murais do campanário e fachada frontal deixa de existir no interior da nave. As palavras dão lugar à símbolos, formas, cores e contrastes de luz, conferindo dramaticidade e espiritualidade ao espaço. As palavras se dispersam no exterior, imagens e cores concentram-se no interior.

O mural com os nomes daqueles responsáveis pela difusão da palavra de deus estampam uma parcela da fachada do claustro maior, junto às salas de teologia. As palavras, novamente, trazem um caráter didático ao espaço, bem como assumem a função de uma placa indicativa, auxiliando àqueles que se deslocam pelos blocos à identificar, desde a uma certa distância, as atividades realizadas naquele setor do Seminário.

O monumento com a fonte que pontua o claustro dos professores, por fim, traz uma única frase, uma oração, e não estampa uma fachada de uma construção. É um elemento autônomo, construído no interior do jardim do claustro e acompanhado de fonte e um espelho d'água. A mensagem de paz que carrega a placa é complementada com os efeitos luminosos e sonoros que acompanham o movimento da água e do sol. O barulho da água vertendo para o espelho, os reflexos de luz do sol desta superfície em direção ao mural, e a mensagem reluzindo, reforçam a noção de um espaço voltado para a introspecção. A integração plástica no conjunto do Seminário é comunicadora da palavra e do espiritual.

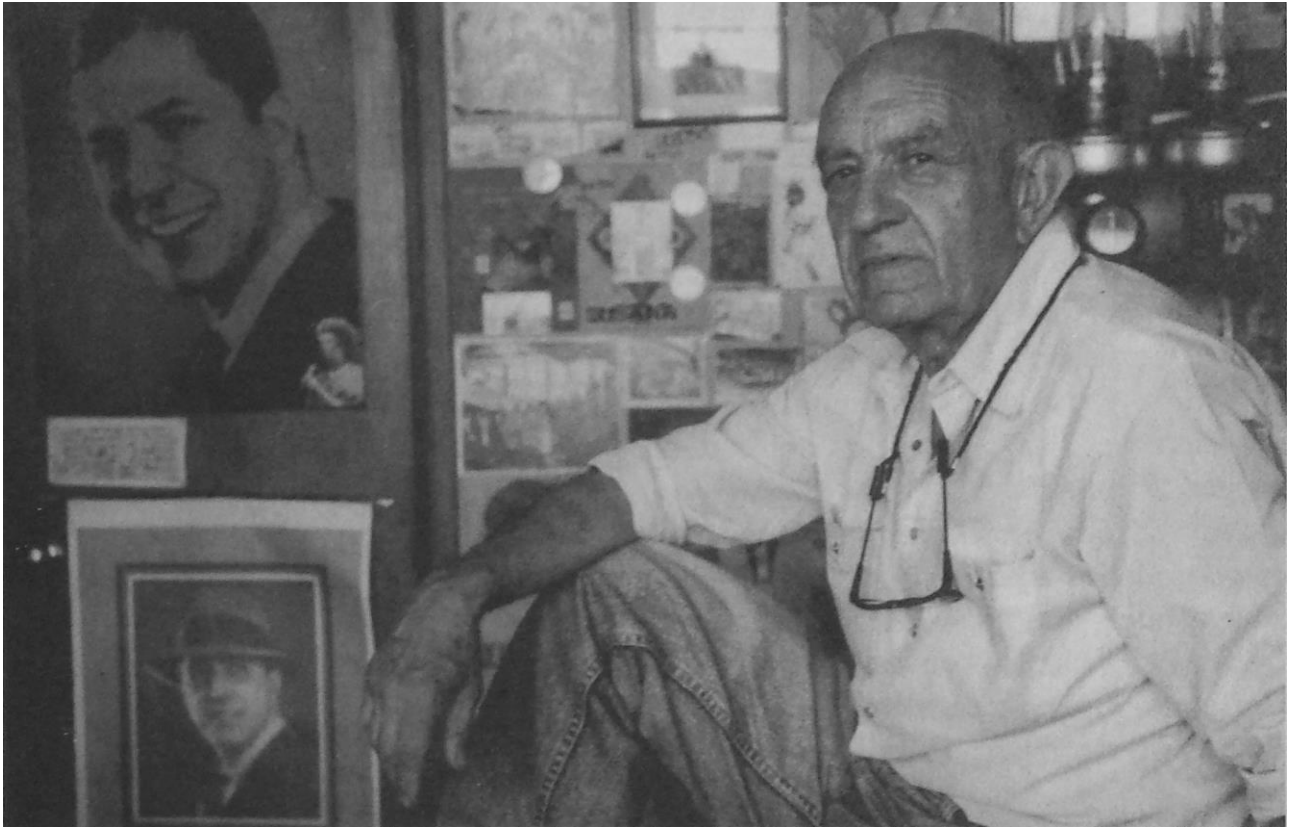


46

Em 1964, por questões financeiras, o Seminário foi vendido para a Escola Militar, a qual permanece como proprietária do conjunto atualmente. Em 2006, a igreja do Seminário foi declarada monumento histórico nacional.

Figura 46 Cerimônia de entrega de medalhas a oficiais do Exército realizada no antigo ex-Seminário Arquidiocesano de Toledo. Nota-se que por um período de tempo, o mural que estampa a fachada da igreja foi vedado. Atualmente, o mural original encontra-se exposto novamente.

NELSON BAYARDO



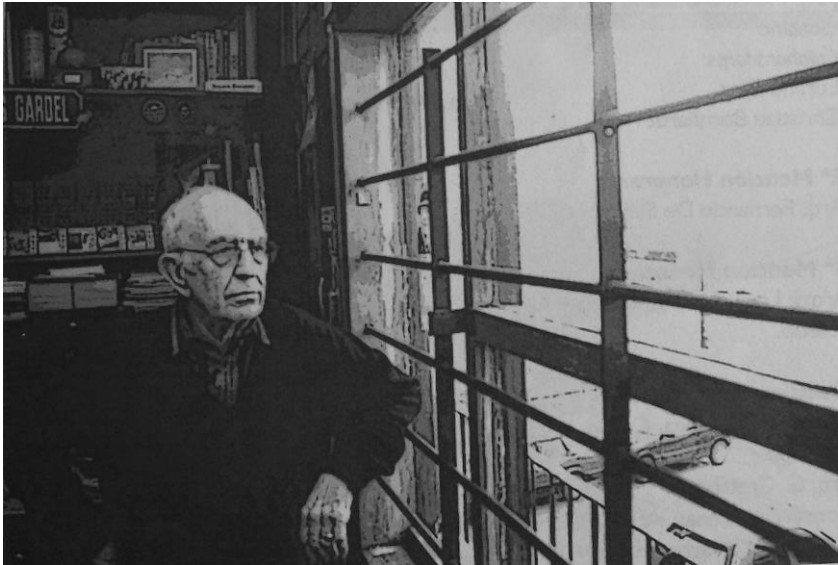


BIOGRAFIA



150

2



3

“Eu sou muito questionador, o que faz com que algumas pessoas pensem que sou um antagonico. Sartre, que foi um dos inúmeros inspiradores da minha teoria da arquitetura, dizia que na vida você tem que ser questionador. Questionar tudo, sempre, também a si mesmo. Me senti interpretado por Sartre, ou talvez a frase mais adequada que seja a que coincidia com ele. Há que ser questionador. Há também uma frase de Torres Garcia que vem à tona: "Parto de mim mesmo; me interessa ignorar".<sup>1</sup>

(BAYARDO em entrevista ao Boletín SAU, 2001, p. 18)

Nelson Bayardo nasceu em Montevideu no ano de 1922. Ingressou na faculdade de arquitetura por volta de 1943. BAYARDO (2001, p. 18) revelou em entrevista que, durante a graduação, optou por fazer parte da turma de projeto liderada por Mauricio Cravotto, embora grande parte dos estudantes tivessem uma admiração maior por Julio Vilamajó. Vilamajó era, de acordo com Bayardo, respeitado por todos e reconhecido pela sua importância na história da arquitetura uruguaia, porém um professor ruim. Este mesmo arquiteto, como já mencionado, foi mentor de Mario Payssé Reyes ao longo de sua formação.

Bayardo, assim como Payssé, também seguiu a carreira acadêmica em conjunto com a atividade de arquiteto. MÉNDEZ (2013, p. 5) conta que o primeiro lecionou em cadeiras de projeto de arquitetura durante 22 anos. Nos primeiros seis anos, entre 1953 e 1959, BAYARDO (2001, p. 20) revela que atuou como adjunto no ateliê de Alfredo Altamirano.

151

Por discordâncias ideológicas, nos cinco anos seguintes, Bayardo transferiu-se para o ateliê de Dufau. Entre 1965 e 1967, mudou-se para Maracaibo, na Venezuela, onde lecionou na Universidad de Zulia, e após para Assunção, no Paraguai. Em 1967, retornou para Montevideu, onde conduziu um ateliê experimental até 1970. Entre 1970 e 1975, lhe foi dada a oportunidade de lecionar em um ateliê sob sua própria direção.

Bayardo foi um dos primeiros professores a acompanhar a primeira geração de estudantes da Udelar em suas viagens internacionais, naquela época restritas aos países europeus. Fez parte da excursão das viagens de 1950, 1958 e 1961. Também foi, como conta na entrevista de 2001 (p. 21), o primeiro professor a renunciar ao cargo após o início da ditadura militar no país, instaurada em 1973 e derrubada em 1985.

Figura 1 Nelson Bayardo, década de 1980.

Figuras 2 e 3 Arquiteto em entrevista à Revista Boletín SAU, setembro de 2001.

---

<sup>1</sup> *Yo soy muy cuestionante, lo que hace que alguna gente piense que soy un contreras. Sartre, que fue uno de los números inspiradores de mi teoría de la arquitectura, decía que en la vida hay que ser cuestionante. Cuestionarse todo, siempre, también a uno mismo. Me sentí interpretado por Sartre, o tal vez la frase más adecuada sea que coincidía con él. Hay que ser cuestionante. Hay también una frase de Torres García que viene a cuento: "Parto de mí mismo; me interesa ignorar".*

Foi convidado pelo decano Carlos Reverdito para retomar seu ateliê de projeto na década de 1980, porém Bayardo recusou a oferta. Também foi convidado a ministrar diversas palestras sobre seus estudos a respeito de métodos de ensino da arquitetura em Porto Alegre.

Participou de 15 concursos de projeto, em sua maioria sozinho ou em parceria com alguns poucos colegas. Destes concursos, em 10 alcançou colocação premiada, e destes 10, seis ou sete premiações foram através de parceria com o arquiteto San Carlos Latchinián. BAYARDO (2001, p. 22) cita os projetos do Club Banco República, a Cooperativa Nacional e um edifício de apartamentos como temas de alguns concursos, porém não esclarece sobre em qual colocação ficou ou se os projetos construídos são de sua autoria. O fato é que a única obra construída reconhecida pela historiografia como de sua autoria trata-se do Urnário do Cemitério Norte.

Fez parte como jurado, ao longo de 23 anos, de todas as bancas de concursos de obras públicas realizados no Uruguai de 1963 a 1989. Também foi funcionário, ao longo de 43 anos, da Intendência Municipal de Montevideú, tendo finalizado sua carreira junto ao órgão como Diretor de Serviço de Edificação.

152

BAYARDO E O ENSINO DA ARQUITETURA

“A arquitetura é, portanto, uma arte condicionada. Condicionada a cumprir com fins úteis, que em nossa linguagem, chamamos de funções. A função resulta deste modo, uma terceira coordenada de ação. E como arte, o componente plástico ou estético está vinculado a ela, porque a beleza – sem a necessidade de categorizar - é um sentimento inato no homem, que nunca despreza o bem de promover o gozo espiritual. O plástico é, então, a quarta coordenada”.<sup>2</sup>

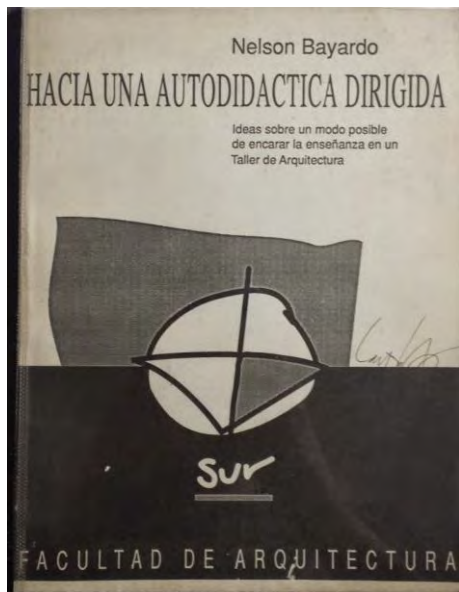
(BAYARDO, 1990, p. 57, tradução nossa).

Bayardo possuía um interesse muito grande pelo processo de ensino da arquitetura. MÉNDEZ (2013, p. 6) relata que o arquiteto e professor escreveu diversos textos relacionados a métodos pedagógicos e sobre formas de desenvolver a aptidão dos alunos junto aos ateliês de projeto. Propôs seu próprio

---

<sup>2</sup> *La arquitectura es así, un arte condicionado. Condicionado a cumplir con finalidades útiles, que en nuestro lenguaje, hemos dado en llamar, funciones. La FUNCION resulta de ese modo, una tercer coordenada de acción. Y en tanto arte, el componente plástico o estético está vinculado a ella, dado que la belleza - y sin necesidad de entrar a categorizar - es un sentimiento innato en el hombre, que jamás se desdeña, en aras del goce espiritual que promueve. La PLASTICA se constituye entonces em la cuarta coordenada.*





4

método de ensino de projeto e abordou-o em uma série de publicações, das quais destacam-se “Las seis coordenadas de la arquitectura y un nuevo enfoque de su enseñanza” (Paraguai, 1970) e “Hacia una autodidáctica dirigida” (Montevideu, 1990).

Bayardo, em entrevista ao Boletín SAU (2001), tratou de alguns dos temas que integram o livro “Las seis coordenadas de la arquitectura y un nuevo enfoque de su enseñanza”. A publicação se divide em 6 capítulos básicos, os quais correspondem às coordenadas “homem”, “sítio”, “técnica”, “economia”, “função” e “plástica”.

Apontou, como afirma na entrevista, as “três coordenadas” economia, função e plástica, como questões a primordiais a serem consideradas e que ganham pesos diferentes de acordo com as especificidades de cada projeto, pois “em cada caso há que se dimensionar o mais prioritário” (BAYARDO, 2001, p. 21, tradução nossa).

Estas três coordenadas são as questões “universais” dentro da arquitetura e ecoam a tríade de Vitruvius, “firmitas, utilitas, venustas” (firmeza, utilidade e beleza). Bayardo acrescenta outra tríade, o homem, o sítio e a técnica, às suas coordenadas, relacionadas aos aspectos locais da arquitetura.

153

As seis coordenadas são apontadas por Bayardo como questões principais referentes ao projetar e ao analisar um projeto de arquitetura e que são abordadas no livro de forma a proporcionar uma metodologia clara e coerente sobre o ofício da arquitetura.

Sobre a publicação “Hacia una autodidáctica dirigida”, Bayardo dá continuidade e aprofunda o tema das seis coordenadas propostas na publicação anterior e inclui citações e menções de textos de outros autores, com o intuito de justificar os argumentos que acompanham estas coordenadas.

Também consta em “Hacia una autodidáctica dirigida” um decálogo, uma lista de dez princípios apontados por Bayardo, à respeito da arquitetura e que permitem o domínio de sua finalidade, princípios estes que são acompanhados das siglas referentes às seis coordenadas relacionadas (S- Sítio, H- Homem, F- Função, P- Plástica, E- Economia, T - Técnica):

1. A obra arquitetônica não é um fato isolado: faz parte de um todo que é a CIDADE - máxima expressão coletiva - e é em função dela que deve ser concebida (S).
2. O objetivo da arquitetura é o homem e não a arquitetura em si mesma: as concepções esculturais, decorrentes da vaidade criativa do arquiteto, devem ser erradicados (H).
3. A arquitetura não é um capricho ou um mero jogo de estilos, mas uma atitude racional dirigida a resolver os problemas do homem (H, F, P).
4. Os valores Funcionais e Plásticos devem ficar condicionados à Economia, a qual não implica renunciar a

Figura 4 Capa do livro “Hacia una autodidáctica dirigida” (Montevideo: Facultad de Arquitectura, 1990).

eles, mas usar a mesma, determinante essencial do projeto (E, F, P).

5. O conceito de "o melhor", cederá o passo ao de "o mínimo necessário" (F,P,E).

6. Para necessidades comuns de homens iguais, deverá propender-se ao uso de "elementos tipos" e da "modulação", como modo de facilitar o processo construtivo, com a multiplicação de operações iguais, impondo o conceito de "série" (T).

7. As condições atuais de permanente câmbio, fazem expirar rapidamente muitas premissas funcionais, o que se leva a evitar o uso de formas excessivamente condicionadas, dada sua escassa capacidade de adaptação (F, P).

8. Enquanto atributo inato do homem, a estética surgirá espontaneamente no ato criativo, transformando-se em um "resultado" e não em um "objetivo" (P).

9. A arquitetura não é uma terra impenetrável à análise. A adequada valorização da geometria - base de todo o processo construtivo racional- promoverá uma lógica formal que dará via natural para uma linguagem universal facilmente acessível (P).

10. Privilegiar o construtivo, ainda que em demérito ao funcional, pode ser uma modalidade adequada para a abordagem econômica da obra (T, E, F)."<sup>3</sup>

(BAYARDO, 1990, ps. 66-67, tradução nossa).

154

Este decálogo servia de aporte para a compreensão dos aspectos que integram a arquitetura, a serem considerados pelos alunos de Bayardo na disciplina de projeto arquitetônico que ministrava. No entanto, certas afirmações que integram os dez princípios mostram-se abertas à interpretações que sugerem contradições. É interessante observar que embora Bayardo defenda no decálogo a ideia de que as "concepções

---

<sup>3</sup> 1. La obra arquitectónica no es un hecho aislado: forma parte de un todo que es la CIUDAD máxima expresión colectiva- y es en función de ella que debe ser concebida (S). 2. El objetivo de la arquitectura es el hombre y no la arquitectura en si misma: las concepciones escultóricas, derivadas de la vanidad creativa del arquitecto, deberán ser erradicadas (H). 3. La arquitectura no es un capricho ni un mero juego de estilos, sino una actitud racional dirigida a resolver los problemas del hombre (H, F, P). 4. Los valores Funcionales y Plásticos deberán quedar condicionados por la Economía, la cual no implica renunciar a ellos, sino utilizar a ésta, como determinante esencial/ del proyecto (E, F, P). 5. El concepto de "lo óptimo", cederá paso al de "lo mínimo necesario" (F,P,E). 6. Para necesidades comunes de hombres iguales, deberá propenderse al uso de "elementos de la "modulación", como modo de facilitar el proceso constructivo, con la multiplicación de operaciones iguales, imponiendo el concepto de "série" (T). 7. Las condiciones actuales de permanente cambio, hacen caducar con rapidez muchas premisas funcionales, lo cual conduce a evitar el uso de formas excesivamente condicionadas, dada su escasa posibilidad de adaptación (F, P). 8. En tanto atributo nato del hombre, la estética surgirá espontáneamente en el acto creativo, transformándose en un "resultado" y no en un objetivo" (P). 9. La arquitectura no es una tierra impenetrable al análisis. La adecuada valoración de la geometria base de todo procedimiento constructivo racional- promoverá una lógica formal que dará vía natural a un lenguaje universal fácilmente accesible (P). 10. Privilegiar lo constructivo, aún en cierto desmedro de lo funcional, puede resultar una modalidad adecuada para el enfoque económico de la obra (T,E,F).

escultóricas” devem ser “erradicadas”, a influência das artes plásticas e de métodos de criação artísticos transpostos à arquitetura fez parte, em muitos exemplos da historiografia da arquitetura, do processo projetual.

A contaminação da arte na arquitetura inclusive se fez presente no projeto do Urnário, através do mural de Edwin Studer que integra o espaço central da construção, como um elemento protagonista na composição arquitetônica e que influenciou a mesma. Também é discutível o argumento do item 3, de que a arquitetura é “uma atitude racional”, quando o próprio Bayardo defendia a presença da espiritualidade e do simbólico na arquitetura, aspectos relacionados à subjetividade no processo de criação.

#### BAYARDO E A ARQUITETURA

“ Vale dizer [...] que a funcionalidade potencializa a beleza – a inversa vale – e o máximo se atinge também se o fator econômico é devidamente considerado. Em todos os casos, e isso diferencia a Arquitetura das Belas Artes, a arte pode ser considerada uma consequência e nunca um fim em si mesma.

155

Tradução: evitar as extravagâncias, a forma pela forma, o esnobismo, enfim, o narcisismo. A psicologia experimental tem demonstrado cientificamente que a simplicidade tem um valor universal em matéria de julgamento estético. Como a simplicidade concorda com a perfeição com todos os modelos construtivos, facilitando a realização da obra, é fator importante de economia.”<sup>4</sup>

(BAYARDO, 1990, p. 61, tradução nossa).

Bayardo reiterava em seus escritos, aulas e em entrevistas, sobre a importância da simplicidade e da economia de recursos na arquitetura. Em entrevista à SAU (2001, p. 21), Bayardo afirmou que a arquitetura deveria estar relacionada à qualidade “econômica”, porém “não barata”, no sentido de que a arquitetura deveria ser simples quanto à materialidade e forma,

---

<sup>4</sup> *Vale decir [...] que la funcionalidad potencializa la belleza -la inversa vale- y el máximo se logra si también el factor económico es debidamente considerado. En todos los casos, y eso diferencia a la Arquitectura del resto de las Bellas Artes, la plastica ha de considerarse un resultado y nunca un objetivo por si misma. Traducción: evitar las extravagancias, la forma por la forma, el snobismo, en fin, el narcisismo. La Psicología experimental ha demostrado científicamente que la simplicidad, tiene un valor universal en materia de juicio estético. Como la simplicidad se aviene a la perfección con todos los modelos constructivos, facilitando la realización de la obra, es factor importante de economía.*



e austera quanto ao rigor em relação ao planejamento de gastos, de material e de solução estrutural e geométrica.

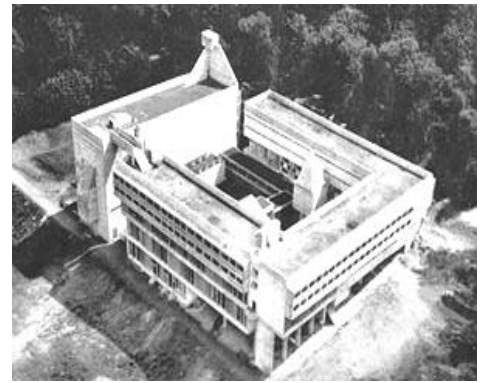
Para o arquiteto, a economia e a austeridade como características a serem buscadas através da arquitetura refletiam a “moral social” da atividade e a “administração prudente” dos bens. MÉNDEZ (2013, p. 5) observa que Bayardo se opunha à ideia de processos de produção padronizados e sem o caráter do local na construção civil, pois valorizava as questões vinculadas à cultura do país, ao simbólico relativo à esta cultura, e a “capacidade de transformar o mundo” da arquitetura. Era contrário à “objetificação e dessacralização” da atividade, conforme a autora.

Também é apontada por MÉNDEZ (2013, p. 3) a influência de Le Corbusier na obra de Bayardo. De acordo com a autora, Bayardo possuía grande admiração pelas obras pós-segunda guerra mundial do arquiteto francês. É notável certas semelhanças entre o Urnário do Cemitério Norte, de 1959 (e projeto estrutural de José Tizze) e o Convento de Sainte Marie de la Tourette, projeto iniciado em 1956 por Le Corbusier e colaboração do arquiteto e artista Iánnis Xenákis.

MÉNDEZ observa que para além das similaridades formais entre estes projetos, há outras relações entre Le Corbusier, Bayardo e o engenheiro José Tizze que merecem algumas considerações. Um dos colegas de docência e grande amigo de Bayardo, Justino Serralta, trabalhou entre 1947 e 1950 com o arquiteto francês em obras como a Unidade de Habitação de Marselha e o Plano Urbanístico de Bogotá. Em 1953, três anos após ter retornado para Montevideú, Serralta foi professor adjunto na mesma disciplina de projeto em que Bayardo lecionava, dirigida por Altamirano.

Nesta mesma época José Tizze foi sócio de Altamirano em seu escritório. MÉNDEZ (2013, p. 2), a partir destas associações, presume que a convivência e as relações profissionais em comum entre estes quatro uruguaios tenham sido outros fatores a contribuir para a influência da arquitetura de Le Corbusier no projeto do Urnário. Méndez também observa que Bayardo chegou a escrever um texto homenageando o arquiteto pós sua morte para a Revista da Faculdade de Arquitetura nº 6 de 1965, intitulado “Ha muerto Le Corbusier”, o que denunciaria a admiração de Bayardo por Le Corbusier.

Além de Le Corbusier, outra influência na obra de Bayardo apontada por MÉNDEZ (2013, p. 6) está vinculada à Escola Brutalista Paulista. O Urnário é notadamente similar ao prédio da FAU USP (projeto: 1961, inauguração: 1969), embora Méndez aponte o fato de que o projeto de Bayardo antecede o de Vilanova Artigas em dois anos. O Urnário é contemporâneo à algumas casas brutalistas, como a Residência Mario Taques Bitencourt, e compartilha certas semelhanças formais com esta.



5



6



7

Figura 5 Convento de Sainte Marie de la Tourette. Le Corbusier e Iánnis Xenákis, 1956.

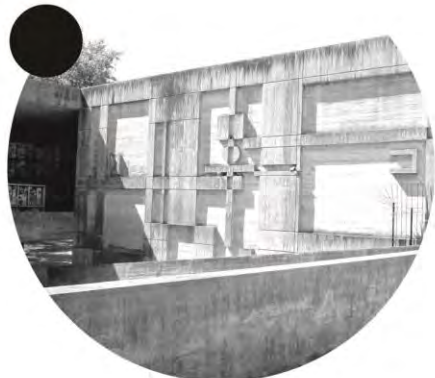
Figura 6 Prédio da FAU – USP. João Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, 1961.

Figura 7 Casa Mario Taques Bittencourt. João Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, 1959.

O protagonismo do concreto bruto nestas obras, a ideia da caixa em concreto suspensa e que abriga volumes internos, o pátio central e a articulação e acesso aos espaços internos a partir de uma rampa junto ao pátio central, são algumas das características em comum observadas entre as obras.

MÉNDEZ (2013, p. 7) também observa que Bayardo esteve presente na Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo em 1954, na qual o arquiteto Paul Rudolph foi premiado na categoria Jovem Arquiteto. O protagonismo da materialidade e textura do concreto armado na construção aliado à ideia da valorização dos elementos estruturais como componentes de qualidades plásticas no projeto são alguns dos elementos em diversas obras de Rudolph que parecem ter ecoado em Bayardo. O arquiteto norte-americano também esteve em Montevideú, no mesmo ano da referida Bienal, visitando à FAU Udelar o que, de acordo com Méndez, causou grande comoção entre estudantes e arquitetos uruguaios.

# URNÁRIO DO CEMITÉRIO NORTE



[1959]



Nelson Bayardo  
[1922-2002]



Edwin Studer  
[1924-2003]



158



Como um espaço de propósito inusitado e um tanto mórbido, o Urnário do Cemitério Norte (1959-1962) de Montevidéu, no Uruguai, projeto arquitetônico de Nelson Bayardo, estrutural de José Pedro Tizze e mural do artista plástico Edwin Studer, integra o rol de obras uruguaias em que a integração plástica se insere como um tema de certo protagonismo no projeto.



159

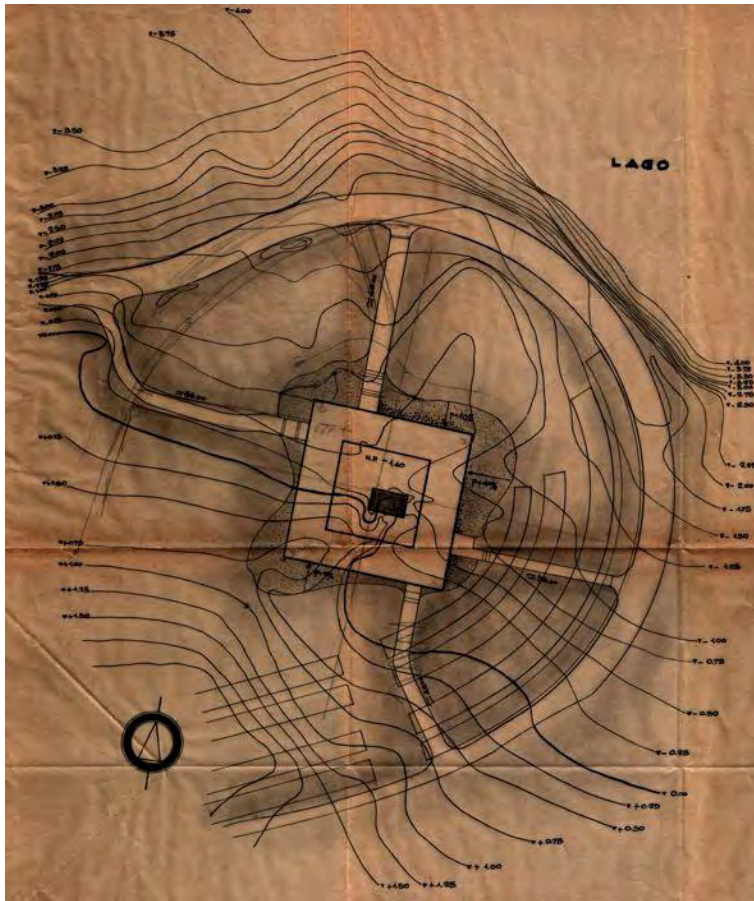


9

O Cemitério Norte é o maior cemitério-parque de Montevidéu. Encontra-se no Bairro Casavalle, ao norte e a sete quilômetros do centro da cidade. O Urnário Municipal abriga em torno de dezoito mil caixas funerárias, pequenas urnas onde são preservadas ossaturas humanas. MÉNDEZ (2013, p. 1) observa que cada face da construção está orientada perpendicularmente para um ponto cardinal e seu centro coincide com a geratriz do caminho circular que delimita o gramado externo do Urnário.

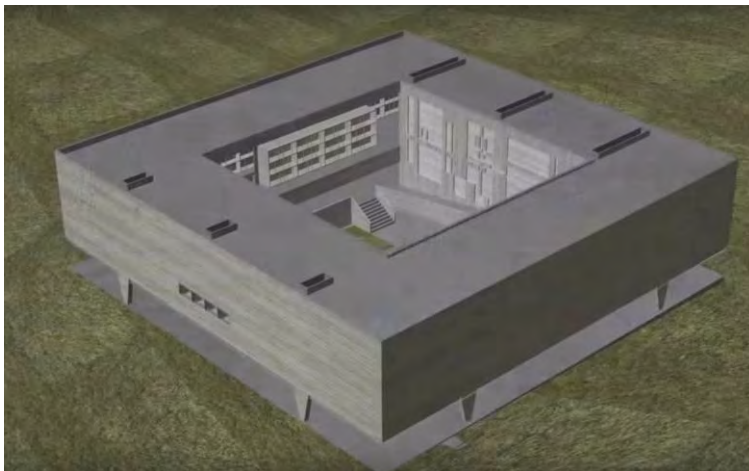
Figura 8 Diagrama obra, arquiteto e artista.

Figura 9 Fotografias aéreas atuais do Cemitério Norte inserido no Bairro Casavalle. Urnário de Bayardo assinalado em preto.



160

10



11

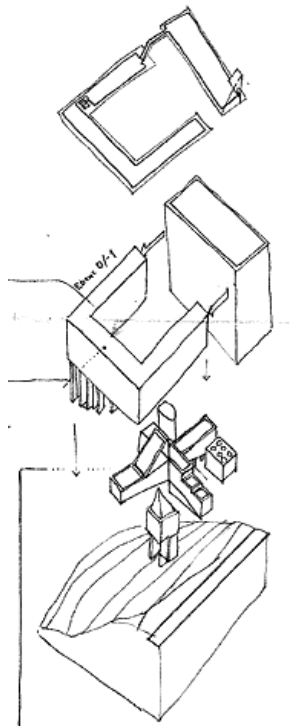
O Urnário consiste em uma caixa de concreto de lados iguais de 35 metros, suspensa por oito pilares trapezoidais. É composto de uma galeria aberta e coberta a nível do cemitério e dois pavimentos sobre este nível que integram a caixa suspensa, totalizando uma altura de 7 metros. Os pavimentos superiores compõem os espaços de corredores e prateleiras destinados ao armazenamento das caixas de ossaturas.

Compondo o centro da caixa, uma subtração de mesmo formato quadrangular, de 20 metros em cada lado, se estabelece como uma área aberta e descoberta a qual pode ser definida como um pátio interno, uma praça, um claustro ou um átrio central. Este átrio se encontra a um metro e meio

Figura10 Urnário do Cemitério Norte: Planta de localização.

Figura 11 Perspectiva eletrônica.



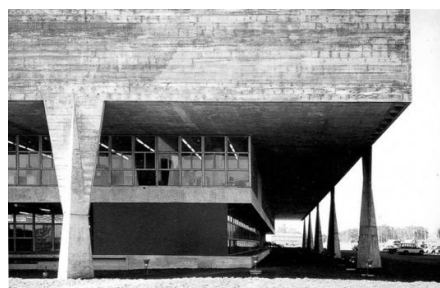


14

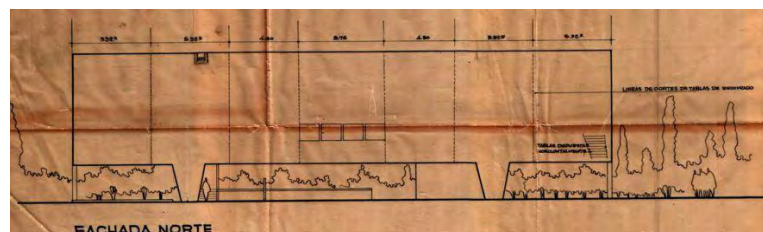
abaixo do nível do cemitério e é acompanhado de uma rampa-escada, uma fonte e o mural de Edwin Studer.



12



15



161

13



16

Figura 12 Urnário do Cemitério Norte: Vista a partir do trajeto rumo à construção.

Figura 13 Urnário do Cemitério Norte: Fachada Norte.

Figura 14 Convento de La Tourette: Esquema volumétrico.

Figura 15 FAU USP: Pilares trapezoidais coplanares às faces em concreto ripado.

Figura 16 Casa Mario Taques Bitencourt: Apoios integram a superfície em concreto ripado.

Todos os elementos que compõem a construção, inclusive o mural, foram construídos em concreto armado aparente. As faces da caixa, com a exceção da fachada norte que apresenta quatro pequenas fenestraçãoes quadradas, compõem planos cegos que escondem, ou revelam, uma edificação de caráter introspectivo e de certa espiritualidade. Como já mencionado, o Urnário possui algumas semelhanças com o Convento de Sainte Marie de La Tourette na zona rural de South Eveux Arbresle, próximo à Lyon, França, projeto de 1956 dos arquitetos Le Corbusier e Iánnis Xenákis.

O Convento, projetado para a comunidade dominicana francesa, abriga dormitórios, refeitórios, salas de aula e uma igreja. Oitenta e quatro dormitórios para estudantes e dezesseis dormitórios para os professores ocupam o último pavimento. Voltadas para balcões em toda a extensão das três fachadas externas, as células situam-se em um volume único, em formato de U.

Além destas, refeitórios, sanitários, salas de aula e três volumes internos de circulação vertical ocupam o U, distribuídos nos demais pavimentos. Completando o quarto vértice da construção “oca”, há um volume retangular, de



mesma altura do convento, destinado à igreja, e dois volumes menores acoplados a ela, que abrigam alas de confessionários.



17

Ao centro do convento, um pátio, praça ou claustro é pontuado por volumes que correspondem a passarelas e rampas de conexão entre as alas da construção.

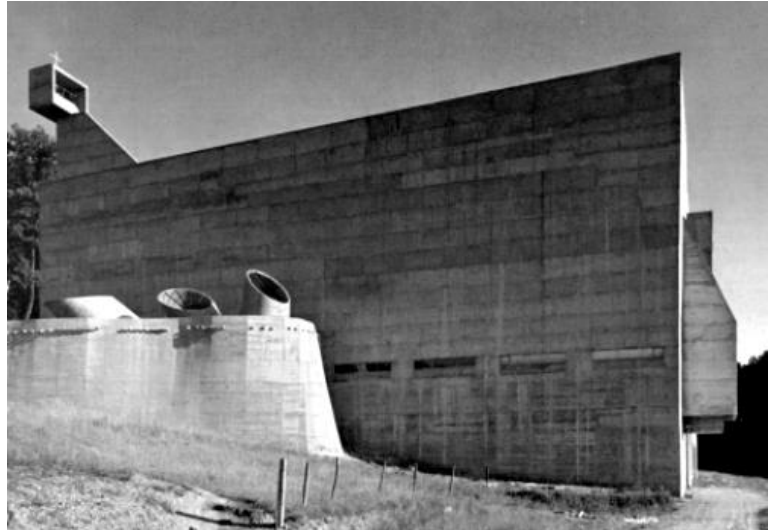
162

Tanto no Urnário como no Convento, a materialidade e textura do concreto armado aparente e ripado predominam nos planos externos dos volumes. Parece interessante destacar que estas edificações são concomitantes ao desenvolvimento da corrente Brutalista na arquitetura moderna. O concreto aparente compõe a totalidade do Urnário e, no Convento, planos de vedações, elementos de composição como grelhas, escadas, rampas, claraboias, igualmente dutos de luz e fumaça, são deste mesmo material.

Além da materialidade, a própria solução volumétrica se assemelha nas edificações: Um volume aparentemente quadrado com uma subtração quadrada/retangular em seu centro, configurando pátio interno, átrio ou claustro.

Há outras obras que se assemelham ao Urnário já mencionadas, como o prédio da FAU USP e a Residência Mario Taques Bitencourt. A coplanaridade entre pilares e fachadas, o formato dos pilares, trapezoidais invertidos, a textura do concreto aparente predominante e a organização dos espaços internos a partir de um pátio, átrio ou claustro central, são pertinentes de serem mencionadas.

Em se tratando de estratégias de projeto voltadas para a ativação da percepção do observador ao percorrer os espaços que compõem estas obras, é possível apontar outras semelhanças entre o Urnário e o Convento. ROWE (1982, p.185) realizou uma análise, sob o ponto de vista de um observador realizando um trajeto, do Convento de La Tourette que mostra-se pertinente à comparação entre a obra de Le Corbusier e o Urnário de Bayardo.



18

ROWE (1982, p.185) relata que em South Eveux Arbresle, o observador percorre o caminho único em estrada de chão rumo à igreja em La Tourette. Ao seu encontro, depara-se com a fachada Norte, um plano vertical de concreto aparente composto de estreitos elementos horizontais. Somados a estes, há um volume apêndice, também em concreto e de tamanho significativamente menor à superfície da fachada, caracterizado por formato orgânico e irregular. É coroado por três “canhões de luz”, semelhantes à lanternins tubulares e cônicos.

163

De acordo com Rowe, a aparente restrição de elementos se comparada à sua área de superfície intocada, pode induzir o observador a deslocar-se rumo à outra fachada ou outro ponto que sugira ou componha um acesso ao interior da construção.

Esta restrição também pode sugerir que a fachada é posterior a uma principal, e que a igreja que se encontra por detrás, é um espaço propositalmente resguardado do contato com o exterior. Neste aspecto, a composição da fachada é uma resposta coerente ao espaço o qual abriga, bem como simultaneamente induz à sensação de introspecção e espiritualidade característica da atividade realizada no interior de um templo.

A sugestão de fachada posterior atribuída à face Norte e de mudança de cenário rumo à descoberta de outros planos que compõem à igreja, leva o observador a deslocar-se para outra direção. A partir do movimento e mudança de perspectiva, o observador descobre que a face Norte integra um volume retangular, fisicamente autônomo ao volume em U do convento, porém compositivamente estruturado em relação a este, conformando um espaço aberto e retangular em seu interior, o claustro ou pátio interno.

Figura 18 Convento de La Tourette: Vista da fachada Norte.

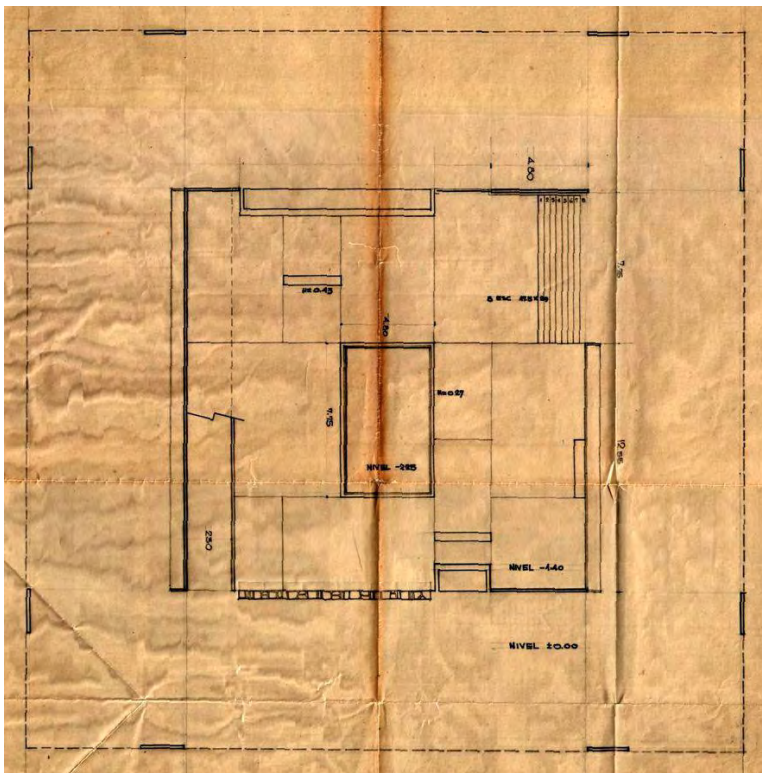


19

A opacidade das fachadas do Urnário também induz, como no caso da fachada Norte da Igreja de La Tourette, o observador a deslocar-se rumo a novas perspectivas, a fim de decifrar sua composição. O indivíduo parte a investigar as faces do volume com o intuito de encontrar algum elemento que indique um acesso, seja optando por adentrar a galeria conformada pelo volume suspenso, seja o contornando externamente.

164

Caso o observador opte por contornar, descobrirá que não há portas ou marcos que sugiram um acesso ao interior do Urnário. É necessário deslocar-se para a galeria para compreender a sugestão de percurso implícita. A importância da vivência dos espaços através de percursos sugeridos pela própria composição arquitetônica, e que permitem a ativação de certas sensações pelo ocupantes, é um aspecto relevante dos projetos do Urnário e do Convento.



20



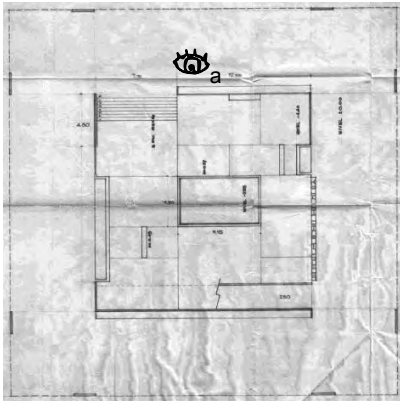
21

Figura 19 Urnário do Cemitério Norte: Vista externa das fachadas Sul e Leste.

Figura 20 Planta baixa do nível da galeria.

Figura 21 Vista do interior da galeria.





Percorrendo a galeria do Urnário, o observador possivelmente terá a percepção de que o teto que o cobre é baixo se comparado à sua horizontalidade; não há luz vinda de cima, somente dos lados e de forma cruzada; o volume que o cobre é contínuo com relação à galeria; estando na galeria é possível visualizar que há um espaço interno que conforma um pátio a céu aberto, com o semienterrado do nível no qual se encontra. Dos quatro lados que conformam a galeria, somente dois permitem o acesso ao pátio interno.



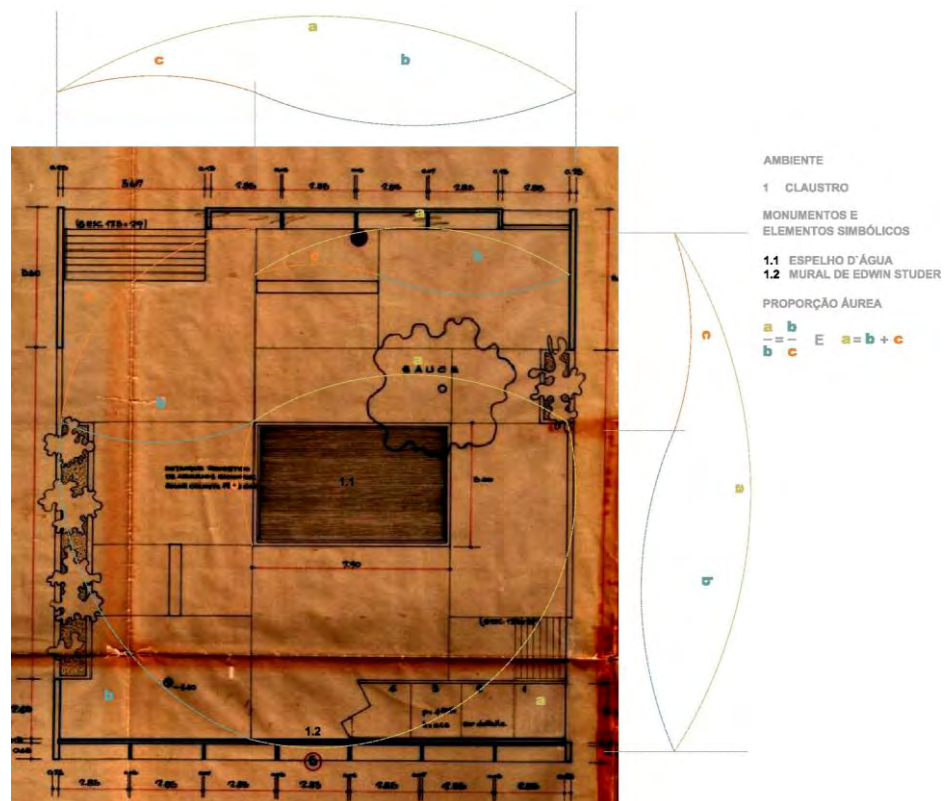
22.

Figura 22 Vista a: Panorâmica do claustro a partir da galeria.

Figura 23 Planta baixa do claustro e elementos baseados na Proporção Áurea assinalados.

Estes acessos foram posicionados como se pudesse traçar uma reta diagonal e seus limites fossem uma escada à Noroeste, e o conjunto escada/rampa a Sudeste. Rompendo a linha reta da diagonal virtual destes elementos, há um espelho d'água retangular, próximo do ponto médio, no pátio. Este pátio, como na Casa Mario Lorigo e na Casa Payssé, apresenta o espelho d'água ou fonte que marca um espaço de caráter simbólico.

165





24

Para cruzar de um lado ao outro do pátio, é necessário circundar a fonte ou espelho. Esta disposição não é casual. A proposição do espaço, tal qual a de um templo, é de prover a purificação ao visitante, precedendo ou sucedendo, dependendo da escolha de percurso do observador, o acesso ao interior do espaço sagrado. Tal como no átrio da Casa Payssé, os elementos compositivos do pátio ou claustro do Urnário são regidos pela Proporção Áurea, uma constante que também integra as composições de subtrações nas fachadas internas do Urnário e o mural de Studer.

166

MÉNDEZ (2013, p. 8) aponta que Edwin Studer foi discípulo de Torres García. Sabe-se que o Número de Ouro era um recurso utilizado por Torres García para reger as retículas estruturadoras em suas composições, algo que foi transmitido aos discípulos do artista. É possível especular que Studer, quem teve uma participação considerável no projeto do Urnário através de seu mural, influenciou significativamente Bayardo a se utilizar da seção áurea na composição dos elementos apontados.

No espaço da galeria, nota-se que a permeabilidade visual é interrompida pelos pilares trapezoidais invertidos, contínuos aos planos das faces externas da caixa, um volume de circulação vertical de acesso direto ao segundo e terceiro pavimentos, e pelos planos verticais e contínuos, estes de vedação e simultaneamente estruturais, que compõem parte ou a totalidade das fachadas internas do pátio central.

O plano que configura uma face inteira do pátio, ao Sul do volume, é composto por prateleiras para caixas fúnebres. Já na face voltada para a galeria, as resguarda de contato com o pátio interno. Na face voltada para o pátio interno, é contínuo, de mesma altura do volume que o cerca, e sustenta parte da edificação, bem como a rampa em degraus, que se encontra acoplada a ele, e que conecta o nível da galeria ao seu pavimento superior.



25



26

Figura 24 Mural de Edwin Studer em frente ao claustro. Alguns dos elementos baseados na Proporção Áurea assinalados.

Figura 25 Joaquín Torres García, "Estructura", 1935.

Figura 26 Galeria voltada para a orientação Sul, composta de prateleiras fúnebres.





27

Logo acima da face dos degraus da rampa/escada, formas geométricas puras ora conformadas por negativos e ora pelo mesmo plano da superfície, encrustam a placa. Esta composição abstrata lapidada na placa de concreto, de Edwin Studer, é o marco do espaço principal da construção e marco da integração plástica que se destaca na obra.

Do espaço de impressão claustrofóbica e sombria da galeria para o vazio ensolarado do pátio, assinalado pelo mural que o integra, o observador é tomado pela sensação de que além da transição de espaços ter sido um evento físico, foi também ativada a sua percepção sensorial. Apropriando-se desta ideia, Bayardo sugestivamente posicionou o Mural no espaço iluminado do pátio ou claustro para que a sacralidade fosse dramatizada e vivida. Ao adentrar o claustro, o observador vivencia a introspecção física e simbólica do espaço.

Ainda sobre a comparação entre Convento e Urnário, a opacidade e horizontalidade são dominantes nas composições. A dualidade entre interno e externo também é explorada nas obras. Os planos internos, os quais conformam o perímetro de seus claustros, possuem estratégias de composição plástica divergentes dos planos externos.

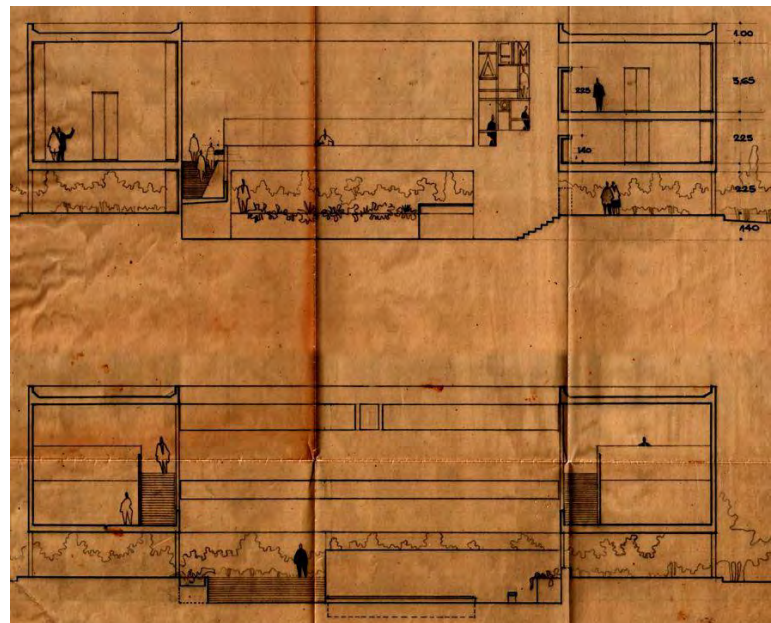


28

Figura 27 Mural de Edwin Studer observado a partir da rampa adjacente.

Figura 28 Convento de La Tourette: Seção de uma das fachadas internas do claustro.

Figura 29 Urnário: Fachadas-cortes internas: orientação Oeste acima e orientação Norte abaixo.



167

29

No Urnário, há uma desinibição controlada com relação à entrada de luz aos corredores das prateleiras fúnebres e um ritmo atribuído à composição entre as fachadas internas. Se no plano interno de orientação Norte (Fig. 29, fachada de baixo) há faixas horizontais de cheios e vazios que o percorrem de um extremo ao outro, no plano oposto há a lâmina maciça e contínua que compõe o mural e rampa/escada. Percebe-se um jogo de intercalação na predominância de linhas verticais ou horizontais nestas fachadas.



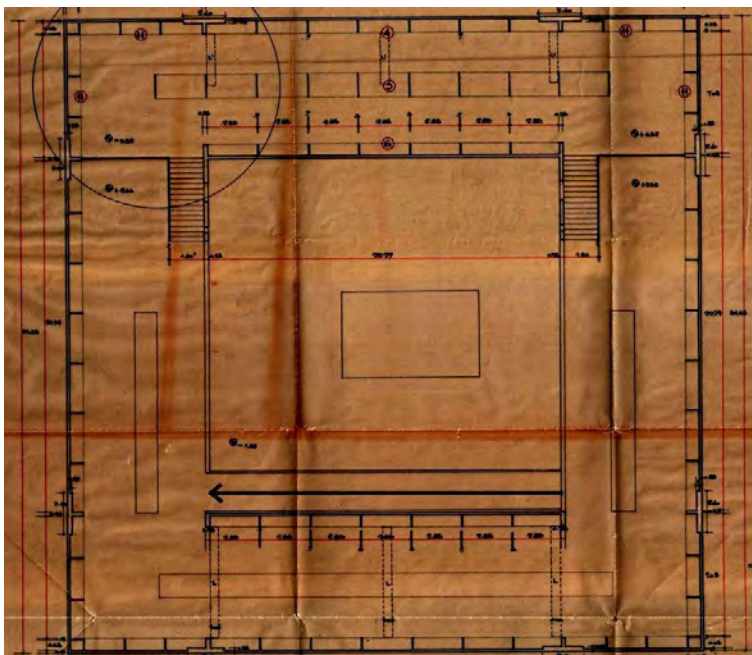


30

Nas fachadas internas ortogonais às primeiras, de orientações Oeste (Fig. 29, fachada de cima) e Leste (Fig. 30), a composição aproxima-se de um rebatimento de uma com relação à outra. Em ambas há um grande vazio que expõe o pé-direito duplo e prateleiras que ocupam a totalidade da altura do volume interno. Em um trecho destas fachadas, o vazio é interrompido por um plano vertical de concreto (Fig. 31), plano este estrutural, de mesma altura da edificação e composto de subtrações pontuais que, como já mencionado, são regidas pela Proporção Áurea e remetem à composição construtivista do mural de Studer e do claustro. Percebe-se uma semelhança entre estas subtrações do Urnário e a composição de uma das faces internas do claustro do Convento (Fig. 28).

168

Estas subtrações são compostas de retângulos e quadrados conformados pelos cheios e vazios das subtrações, localizados na altura que compreende o pé-direito duplo. Este plano das fachadas com as subtrações encontra-se no extremo oposto ao plano contínuo do mural de Studer, se observadas de frente. O que as diferencia é o fato de que a bancada da fachada Oeste é interrompida pela chegada da rampa que ascende do nível da galeria.



32



31

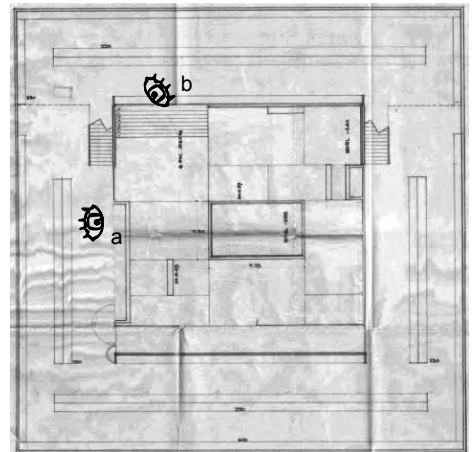


Figura 30 Vista a: Fachada interna de orientação Leste.

Figura 31 Vista b: Plano da fachada interna de orientação Oeste no qual a composição abstrata é regida pela Proporção Áurea, assinalada com as linhas coloridas.

Figura 32 Planta baixa nível 5,23 metros: mezanino.



33

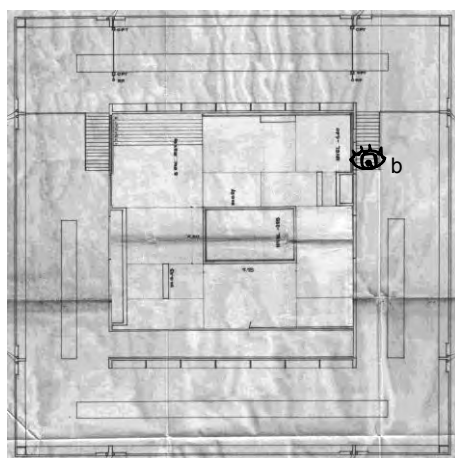
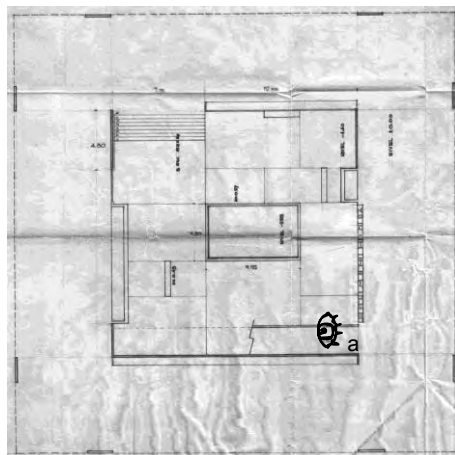


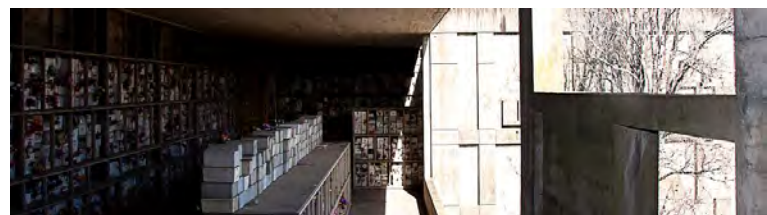
Figura 33 Vista a: Rampa-escada que conecta o nível da galeria ao nível superior, de cota 2,66 metros.

Figura 34 Vista b: Ala Leste do pavimento nível 2,66 metros.

Cabe mencionar a proposição sugerida por Bayardo de um passeio arquitetural pelo Urnário, algo que também é proposto por Le Corbusier no Convento. Em ambas as obras, o sistema de circulação horizontal organiza-se através da proposição de percursos que podem ser ininterruptos ao longo dos espaços. Corredores contínuos são conectados a circulações verticais e rampas e permitem que o observador percorra todos os espaços podendo chegar ao ponto de onde partiu, sugerindo uma espiral de deslocamento com seu pólo atrator no espaço central, o claustro. Porém, ao longo desta espiral, mecanismos geradores de “eventos”<sup>5</sup> e de interação entre observador e espaços foram propostos, contribuindo para a ruptura de um ritmo contínuo e direto de deslocamento. No Urnário, galeria, mural, rampa escalonada, escadas, pátio e espelho d’água assumem o papel de elementos promotores de uma interação inusitada entre ocupante e espaço, interação esta que foge da ação automática e traz uma carga simbólica de ritual à ocupação.

Ao mural e rampa escalonada, são conferidos uma posição de promotores de eventos proeminentes no claustro. Semelhante ao caso da rampa da Maison La Roche de Le Corbusier<sup>6</sup>, estes elementos sugerem um deslocamento diferente com relação às demais circulações do Urnário. Ao propor uma rampa em degraus inclinados e atrelada a um mural, Bayardo alterou a percepção de movimento e visual do observador com relação ao seu percurso e ao espaço que o circunda. Tornou a subida mais vagarosa, íngreme, desacelerando os movimentos do corpo e aumentando o tempo de deslocamento de um pavimento a outro, o que induz o observador a contemplar com maior atenção o mural e demais elementos do claustro. Além destes elementos, por último e não menos importantes, existem os volumes e superfícies conformados pelas prateleiras que resguardam as caixas fúnebres.

169



34

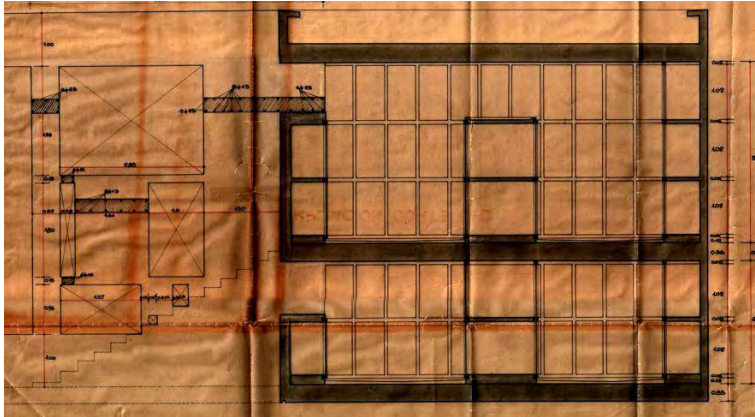
<sup>5</sup> Este conceito é empregado neste texto a partir de leitura da tese de RECENA, na qual a autora afirma: "Usualmente um evento é visto como um acontecimento maior, grandiloquente e até certo ponto vinculado à noção de "fato" como algo acontecido [...] Sob o ponto de vista arquitetônico, Tschumi busca relacionar a ideia de evento ao programa arquitetônico[...]" (RECENA, 2013, p. 107, 108).

"Os eventos ligados ao movimento, embora com características mais silenciosas, são fundamentalmente estruturadores da coreografia arquitetônica. O evento que é particular ao universo da arquitetura acontece independentemente de uma possível narrativa (no sentido ilustrado anteriormente) e intimamente ligado ao sistema de movimentos [...] O evento, assim, seria a proposição de movimento intrínseca a elementos da composição [...]" (RECENA, 2013, p. 109, 110).

<sup>6</sup> RECENA trata dos eventos de movimento na arquitetura através, dentre outros exemplos, da Maison La Roche em sua tese doutoral.



Organizadas ao longo das superfícies internas das fachadas externas da caixa de concreto do Urnário, bem como em volumes dispostos em faixas ao longo das alas desta caixa, conformando corredores, as prateleiras fúnebres expõem e dispõem as caixas de ossaturas humanas em nichos quadriculados. A ortogonalidade repetitiva das prateleiras e caixas contrastam com a composição construtivista do mural, regida pela proporção áurea e conformada por um ritmo descontínuo de cheios e vazios em suas formas. Percebe-se uma espécie de cruz estilizada nesta composição.



35

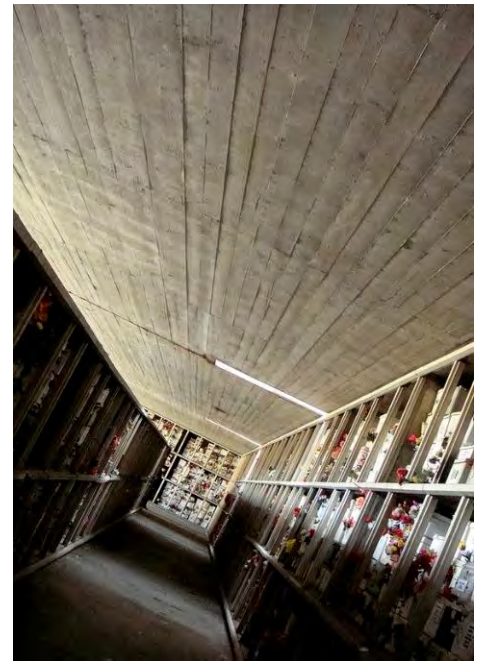
170

A recordação da memória daqueles que partiram é materializada nos corredores e prateleiras, atrelados permanentemente ao espaço. As caixas fúnebres do Urnário são nomeadas nos volumes de prateleiras e o observador desloca-se à procura daquela que resguarda uma parte da pessoa falecida que conheceu. O espaço fúnebre dos corredores é ambientado pelo contraste entre iluminação e sombras. Não há iluminação artificial no Urnário. A claridade da iluminação solar no claustro é antagônica à penumbra dos corredores fúnebres. A iluminação que alcança estes espaços, próximos às fachadas externas, é singela. Filetes de luz natural provindos de rasgos estreitos na cobertura do Urnário (Fig. 36) permeiam distanciadamente os corredores internos. O efeito de “Chiaroscuro” é intencional e confere uma atmosfera dramática ao espaço.



37

Porém, nos corredores voltados para as fachadas internas, a luz indireta provém de vazios e fenestranças dirigidas ao claustro, e recebem uma iluminação um pouco mais intensa. O que se percebe assim são graduações de luz nos espaços que



36

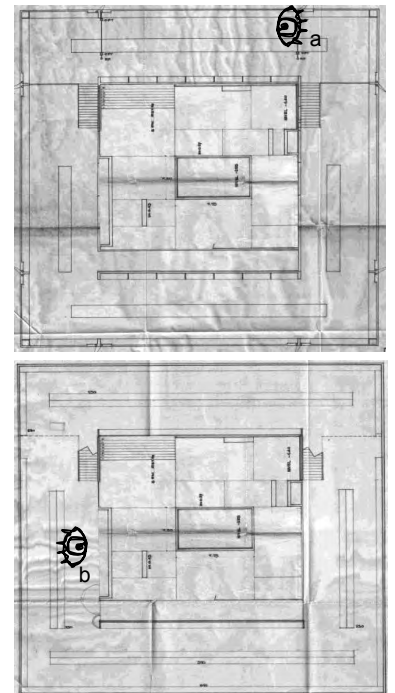


Figura 35 Corte transversal: Corredores fúnebres da ala Norte.

Figura 36 Vista a: Ala Norte do mezanino.

Figura 37 Vista b: Panorâmica da ala Oeste em direção ao claustro.



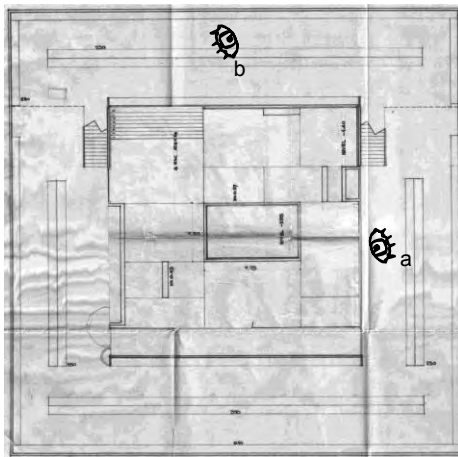
compõem as caixas, inseridas na caixa maior, compondo um efeito fractal, onde objetos podem ser divididos em partes e suas partes se assemelham ao objeto original.



38



39



MÉNDEZ (2013, p. 5) observa que as “intervenções espontâneas” daqueles que frequentam o Urnário, como as flores coloridas de plástico junto aos nichos das prateleiras das caixas fúnebres (Fig. 39) e as imagens em gesso de figuras religiosas colocadas sobre altares (Fig. 38), manifestam-se como um contraponto à abstração que se impõe através da edificação. O contraste entre os espaços cinzentos e estéreis de vida e as figuras coloridas das flores e santos remete à recordação das pessoas que se foram, armando a construção de um caráter macabro.

171



40

Figura 38 Rampa-escada que conecta o nível da galeria ao nível superior, de cota 2,66 metros.

Figura 39 Vista a: Ala Norte do nível 2,66.

Figura 40 Vista b: Panorâmica do nível 2,66 da ala Oeste em direção ao claustro.

As caixas fúnebres dentro da caixa maior, suspensa, sombria e de caráter introspectivo, voltam-se para o claustro, iluminado, amplo e acompanhado de rampa e mural. Um rito é proposto, do claustro e sua fonte/espelho d’água purificador em direção aos corredores fúnebres. A metáfora da morte como uma elevação do espírito se materializa na estratégia de suspensão do volume que abriga as caixas de ossaturas, a serem acessadas através da subida vagarosa e íngreme da rampa-escada. O rito fúnebre é consagrado através da integração plástica entre mural e construção, símbolos da conjugação entre sacralidade, vida e morte.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS



1

172

As obras analisadas nesta dissertação são representativas de um momento característico na arquitetura moderna uruguaia, em que alguns arquitetos buscaram percorrer um caminho próprio enquanto que recorreram à arte construtivista de Joaquín Torres García e à integração plástica para valorizar e construir um diálogo entre a arte e a arquitetura nacionais.

Observa-se, tanto através do apanhado de episódios de incorporação de murais construtivistas na arquitetura moderna uruguaia como, particularmente, na análise aprofundada das obras de Leborgne, Payssé e Bayardo, que a ideia de obra unitária do discurso de Torres García foi, em alguns aspectos, assimilada pelos arquitetos. Estes arquitetos buscaram qualificar os espaços não somente através da exaltação da textura dos materiais empregados nas construções (Leborgne e Payssé como integrantes do grupo de “Pioneiros” do tijolo à vista na arquitetura moderna uruguaia, Bayardo amplamente influenciado pelo movimento brutalista), como através do diálogo entre determinadas estratégias de projeto, princípios da arte construtivista e obras artísticas. A integração entre mural e arquitetura adquire contornos distintos entre os casos, ao passo que apresenta semelhanças em termos de intenções.

Parece oportuno analisar a Residência Mario Lorieto, a Residência Payssé, o Seminário de Payssé e o Urnário de Bayardo como um grupo, para que se elucidem questões referentes a estes contornos distintos e intenções semelhantes entre as obras, tais como: De que maneira a integração plástica se sucede nas edificações? Quais são as estratégias

Figura 1 Joaquín Torres García e seus alunos da *Escuela del Sur*, década de 1940.



2

de projeto empregadas pelos arquitetos no sentido de qualificação dos espaços e simultaneamente valorização dos murais? Estas estratégias de projeto são comuns entre as obras?

Em se tratando da Residência Mario Lorio, Leborgne estabeleceu um eixo principal que centraliza os espaços integrados ao mural de Manuel Otero, o bebedouro de passarinhos e ao mural de Francisco Matto, propondo uma relação de continuidade visual, espacial e de sobreposição de cenas.

As cenas caracterizam-se pelo conjunto espaço e obra de arte enquadrada que permitem que, dos diferentes espaços que compõem o eixo, se perceba a sobreposição. A estratégia de sobreposição na composição dos espaços de certa forma se assemelha à algumas composições construtivistas, nas quais as ordens geométricas distintas são perceptíveis, tais como a estrutura de linhas que determina a posição dos símbolos, a estrutura de linhas que conforma os símbolos e a estrutura de linhas que se sobrepõe às demais. Esta estratégia não é exclusiva do construtivismo de Torres García e seus discípulos e nem da arquitetura de Leborgne, mas intencionalmente ou não, está presente na residência Mario Lorio e na arte construtivista.

173



3

Leborgne também estabeleceu uma hierarquia volumétrica em termos de tamanho, altura e profundidade entre os espaços retangulares e quadrangulares que compõem o volume paralelepípedo da Residência Mario Lorio. Os desníveis de pé-direito, recuos e avanços nos espaços acentuam a sensação de profundidade e repercutem também em contrastes de luz e sombra.

Explorou a profundidade na composição através de volumes de proporções distintas e contraste luminoso, remetendo à ideia de tridimensionalização do *grid* construtivista, como mencionada na análise do projeto da Residência Payssé. Porém, no projeto de Leborgne, este *grid* construtivista não se manifesta essencialmente através dos planos das fachadas, mas nos ambientes da residência que adquirem uma hierarquia volumétrica.

O diálogo entre obras artísticas e os espaços que os abrigam na Residência Mario Lorio evidencia, principalmente, a questão da ativação sensorial do observador. Os murais potencializam a composição arquitetônica, conferindo-a um caráter introspectivo e dramático.

Os murais presentes nos espaços são posicionados de forma centralizada com relação aos elementos da arquitetura, como se observa no eixo principal mencionado. A simetria presente na relação entre elementos arquitetônicos dos ambientes e murais que os integram ressaltam o caráter ambíguo de museu das obras dos artistas do taller Torresgarciano, posicionadas de forma a receberem destaque nos ambientes, e morada.

Figura 2 Residência Mario Lorio: Terraço posterior.

Figura 3 Joaquín Torres García, "Estructura", 1935.



A Residência Payssé compartilha de certas intenções presentes na Residência Mario Lorigio. A tridimensionalização do *grid* construtivista marca a composição da fachada principal da edificação, voltada para o peristilo frontal. As diferentes profundidades nos elementos desta fachada, os contrastes luminosos que acentuam estas profundidades e a sobreposição de cenas que ocorrem no conjunto sala de estar - átrio - pátio frontal revela que há similaridades em termos de estratégias compositivas presentes na arte construtivista e neste projeto.

Payssé, no entanto, explorou ainda um outro recurso presente na arte construtivista: o Número de Ouro como método de estabelecimento de medidas e proporções no projeto. As modulações dos pilares, o peristilo da fachada frontal e elementos do átrio, como escada, patamares, espelho d'água e fonte, foram regidos pela constante algébrica.

O mural de Alpuy que integra o átrio da residência Payssé adquiriu maior importância com relação às demais obras construtivistas integradas ao projeto, emoldurado no interior do espaço do peristilo e visível tanto de uma perspectiva mais próxima quanto de uma mais distante. O mural estabelece uma relação compositiva com três espaços de caráter público-privado distintos: o átrio, o pátio da residência e a Praça Joaquín Torres García.

174

A percepção é de que a continuidade espacial e visual entre estes três espaços é sugerida a partir do posicionamento do grande mural, voltado perpendicularmente para a praça. A ideia de sobreposição de cenas novamente se repete, conectadas pela obra artística a qual, diferentemente dos murais presentes na Residência Mario Lorigio em que a apreciação é exclusiva aos ocupantes da residência, de caráter mais intimista, o mural de Alpuy na Residência Payssé pode ser admirado por observadores alheios através do espaço público da praça.

Embora existam semelhanças plásticas entre murais e espaços que os abrigam na Residência Payssé, a integração plástica neste projeto, bem como na residência projetada por Leborgne, evidencia que os murais devem ser apreciados como peças exclusivamente artísticas. Os murais nas duas residências, compostos de materialidades e cores distintas com relação à construção, não assumem um caráter ambíguo de arte e elemento da arquitetura.

No Seminário Arquidiocesano em Toledo, no entanto, este caráter ambíguo de mural que é também elemento da arquitetura parece estar presente. O emprego do tijolo à vista como material preponderante tanto na construção como nos murais repercute nesta percepção.



4

Figura 4 Residência Payssé Reyes: Átrio frontal e Mural de Julio Alpuy.



5

Os murais externos que integram espaços variados assumem um caráter didático e de sinalização, estampados com palavras que expressam ideias distintas dentro da temática da religião católica (a igreja é estampada com os nomes dos papas, o pavilhão da teosofia com nomes de pensadores, e assim por diante), destinadas a diferenciar e identificar os espaços que integram. No interior da igreja do Seminário, como já mencionado, as palavras e mensagens diretas dos murais externos são substituídas por símbolos, texturas abstratas e, de acordo com o projeto original, pelas cores dos vitrais de Horácio Torres, elementos que ressaltam o caráter espiritual do recinto.

Semelhante ao projeto da Residência em Carrasco, Payssé recorreu à ideia da estrutura em concreto armado aparente no Seminário como definidora de volumetria e modulações. Novamente a ideia de tridimensionalização de uma retícula regente da composição se revela um ponto em comum entre arte construtivista e arquitetura moderna em termos de estratégias compositivas. Por fim, a Proporção Áurea é empregada na elaboração dos murais em tijolo e da fachada do peristilo que integra o acesso principal, porém não participa de forma preponderante como estratégia projetual da composição espacial do Seminário.

A questão de continuidade espacial entre interior e exterior, bem como a possibilidade de percepção dos elementos artísticos que integram espaços a partir desta continuidade e permeabilidade visual na construção, são estratégias de qualificação dos espaços e de valorização das obras artísticas presentes nos projetos das residências, no Seminário e no Urnário.

175



6

Figura 5 SAM: Mural-fonte do Claustro dos Professores.

Figura 6 SAM: Vista da marquise em direção ao Claustro do Seminário Menor.

No Seminário, ao contrário dos projetos das residências, os vazios centrais conformados pelos espaços abertos dos pátios, claustros e compostos pelas obras artísticas, são protagonistas do percurso em espiral pela edificação. Os corredores e alpendres dos blocos conectam os ambientes internos e externos do Seminário e possibilitam um percurso em espiral que culmina nos pátios e claustros.

A integração plástica faz parte deste percurso espiral, visto que grande parte dos murais sinalizadores se encontram nestes espaços abertos. Estes aspectos da proposição de percurso, de movimento como elemento essencial na percepção dos espaços, de passeio arquitetônico em espiral com um pólo atrator equivalente à um espaço central aberto, também materializam-se no projeto do Urnário de Bayardo.

Esta estratégia é aliada à um caráter introspectivo de arquitetura, manifestado através da sobriedade exterior da construção composta de poucos elementos compositivos. A introspecção no Urnário também apresenta-se na Residência Mario Lorigio.

A sobriedade exterior, relativa à proeminência da textura contínua do concreto armado ripado da caixa suspensa de lados iguais, dá lugar à pluralidade nas composições das fachadas internas voltadas para o claustro central à céu aberto. A dualidade no contraste entre comedimento exterior e diversidade em termos de elementos compositivos no interior, também é uma característica presente tanto na Residência Mario Lorioeto como no Urnário.

Embora o enfoque deste trabalho seja a integração plástica presente nas obras através da relação entre murais e espaços que os compõem, há de se reconhecer que outros elementos artísticos presentes nas construções, como as fontes, também assumem um papel importante em termos de qualificação dos espaços e de elementos que carregam um simbolismo. É pertinente lembrar que o primeiro mural em espaço público de autoria de Joaquín Torres García em Montevideu, o Monumento Cósmico, originalmente apresentava uma fonte/bebedouro em sua composição.

As fontes nos projetos se apresentam ora em ambientes compostos de murais ora integrando os mesmos. Na Residência Mario Lorioeto, a fonte presente no terraço frontal é ladeada pelos murais de Manuel Otero e Julio Alpuy. A temática dos murais dialogam com a fonte de granito branco que remete à arquitetura clássica. O espaço assume, como já mencionado, o caráter de átrio romano.

A fonte também relaciona-se à questão da espiritualidade imprimida ao espaço, visto que representa o ato de purificação que antecede à entrada ao recinto sagrado e interior. O bebedouro de passarinhos também assume o papel de fonte purificadora, compõe um espaço de caráter transitivo como um átrio e integra o eixo principal de sobreposição de cenas, ressaltando a continuidade espacial articulada através deste eixo. O átrio, a fonte e o rito de purificação estão presentes nas demais obras. Na Residência Payssé, a fonte do átrio/terraço frontal comunica-se compositivamente com o mural de Alpuy (e tapeçaria de Augusto Torres e Elsa Andrada da sala de estar que adquire contornos de mural construtivista). A fonte nesta residência também assinala uma transição física e simbólica a partir de ambiente que não é nem exterior e nem interior. É também um elemento pontual em um espaço que, como já mencionado, é regido pela Proporção Áurea, recurso presente na arte construtivista.

No Seminário em Toledo, Payssé volta a recorrer à fonte e sua qualidade simbólica. As fontes, como os murais, encontram-se nos pátios e claustros que também podem ser considerados átrios e reforçam o caráter de espaço de transição e purificação do exterior para o interior. Payssé, porém, integra fontes aos murais, como dois elementos que compõem um só. Ainda, incorpora a materialidade predominante da construção, o tijolo, à estes murais-fontes, reforçando a ideia de unidade compositiva atrelada à integração plástica neste projeto.

176



7

Figura 7 Monumento Cósmico de Joaquín Torres García estampando a capa da edição nº 6 da revista Círculo y Cuadrado, de 1938.





8

No Urnário, o átrio/claustro central também é marcado pela presença de uma fonte, bem como de um espelho d'água. Como na Residência Payssé, o espaço do átrio é regido pela Proporção Áurea. A fonte é um elemento independente do mural, porém relaciona-se física e visualmente com o mesmo. Ambos fazem parte do átrio/claustro, ambos apresentam o Número de Ouro a partir de seus traçados geométricos, estabelecendo uma conexão compositiva entre a arquitetura e a arte construtivista e ambos, como nos demais projetos, vinculam-se ao propósito de ativação dos sentidos daqueles que ocupam o espaço, além de ressaltarem o caráter espiritual da construção.

Retornando à questão do passeio arquitetônico presente no Urnário, os elementos que integram o percurso sugerido, como a fonte, o mural e a rampa-escada atrelada à este, fazem parte da narrativa do rito fúnebre, apropriado à experiência de ocupação do espaço. Estes elementos promovem a interação e vinculam-se à ideia de deslocamento necessária à experiência de vivência plena da construção.

O mural de Studer ressalta a percepção de que o claustro/átrio é um espaço que assinala o início ou fim do percurso, contribuindo para a compreensão espacial daqueles que o ocupam. Este mural, como no caso dos que compõem o Seminário de Payssé, assume a mesma materialidade da caixa suspensa e consiste em uma das fachadas internas do claustro. Embora não possua o caráter de sinalização como os murais do Seminário, a obra construtivista e abstrata de Studer também assume o caráter ambíguo de arte e elemento da arquitetura.

177

As características analisadas a partir desta série de obras exibem as formas como os arquitetos traduziram a integração plástica entre murais e arquitetura moderna em espaços que assumiram propósitos diversificados. A série representa uma compilação de variações sobre os mesmos temas, que tratam da ativação da percepção sensorial do ocupante, incorporação do simbolismo e da espiritualidade aos espaços a partir dos elementos artísticos, das semelhanças plásticas entre murais e arquitetura, da presença de espaços transitivos e de suas articulações com murais e outros elementos artísticos a fim de ressaltar o protagonismo das relações entre artes e arquitetura nas construções, bem como a ideia de colaboração conjunta entre arquitetos e artistas construtivistas almejada por Torres García.

O que se percebe, por fim, é que as quatro obras e seus murais expõem as potencialidades de se incorporar a temática da integração plástica nos projetos através de obras de arte pensadas para espaços específicos; as quatro obras revelam que o diálogo e a troca entre elementos e princípios das artes e arquitetura podem ser um caminho fértil em termos de possibilidades para ambos os campos.

Figura 8 Urnário do Cemitério Norte: Claustro e mural de Edwin Studer.

## FONTES DAS ILUSTRAÇÕES

### INTRODUÇÃO

- + Figura 1. Semanário MARCHA ano 15 nº 606. Montevideú, janeiro de 1952. Centro Documental do Instituto de História da Arquitetura da FARQ UDELAR.
- + Figura 2. Disponível em: <<https://issuu.com/editorauniritter/docs/luciocosta>>. Acesso em: 15 de ago. 2016.
- + Figura 3. Disponível em: <[http://transculturalmodernism.org/files/psp/2012-02-15/ciam8\\_the\\_heart\\_of\\_the\\_city.png](http://transculturalmodernism.org/files/psp/2012-02-15/ciam8_the_heart_of_the_city.png)>. Acesso em: 15 agosto 2016
- + Figura 4. Disponível em: <<http://jtorresgarcia.com/wp-content/uploads/2014/07/joaquin-torres-garcia-archive-alexandra-aurelio-claudio-torres-montevideo.jpg>>. Acesso em: 15 de ago. 2016.
- + Figura 5. DE TORRES, Cecilia; LISTUR, Silvia; GUERRA, Ana. murales TTG. Publicação Museo + Fundación Gurvich. Montevideó, 2007. Capa.
- + Figura 6. Ernesto Leborgne: Revista SAU nº 257, 1987, p. 103.
- + Figura 7. Foto da autora, jan. 2015.
- + Figura 8. Revista CEDA nº 34. Montevideú, Fevereiro de 1973, p. 41.
- + Figura 9. Revista Monografias Elarqa nº 3 ano 2. Montevideú, 1992, p. 16.
- + Figura 10. Revista de la Facultad de Arquitectura, Universidad de la República nº 4. Montevideú, fev.1963, p.15.
- + Figura 11. DAMAZ, Paul. Art in Latin American Architecture. NY: Editora Reinhold Publishing Corporation, 1963. Capa.
- + Figura 12. BULLRICH, Francisco. Arquitectura latino americana1930-1970.– Barcelona: Gustavo Gili, 1969.– 222 p. Capa.
- + Figura 13. ARTUCIO, Leopoldo Carlos. Montevideo y la arquitectura moderna. Montevideú: Editora Nuestra Tierra, 1971.Capa.
- + Figura 14. Revista CEDA 14. Montevideú: Centro de Estudiantes de Arquitectura del Uruguay, Jan. Fev. e Marc.

1942. Capa.

+ Figura 15. Revista de la Facultad de Arquitectura 4.  
Montevideo: Facultad de Arquitectura, Fev. 1963. Capa.

+ Figura 16. Boletín SAU Setembro de 2001. Montevideo:  
Sociedad de Arquitectos del Uruguay. Capa.

## I INTEGRAÇÃO PLÁSTICA NO URUGUAI

+ Figura 1. KALTOUW, Rolinka. op. cit., p. 183.

+ Figura 2. Ibidem p. 134.

+ Figura 3.1 e 3.2. GOÑI, Ana Laura. Lección 151- El taller Torres García. Editorial Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, Montevideo, 2008. p. 33.

+ Figura 4. Disponível em: <<http://www.ceciliadetorres.com/taller/enlarge/440>>. Acesso em: 10 de mar. 2016.

+ Figura 5. Disponível em: <<http://3.bp.blogspot.com/-pSm4vb8bJ0o/U5rT44f1L3I/AAAAAAAAvPY/JDD-jXcVPPI/s1600/05-The+Uruguayan+painter+Jose+Cuneo+at+his+home-studio%252C+1975.jpg>>. Acesso em: 08 de jan. 2016.

+ Figura 6. Disponível em: <<http://2.bp.blogspot.com/-ZceLoDOoorM/UxuKY14HicI/AAAAAAAFM8/YJtUlwln4G0/s1600/126.jpg>>. Acesso em: 08 de jan. 2016.

+ Figura 7. GOÑI, Ana Laura. op. cit., p. 33.

+ Figura 8. Disponível em: <[http://www.ceciliadetorres.com/artists/enlarge/augusto\\_torres/42](http://www.ceciliadetorres.com/artists/enlarge/augusto_torres/42)>. Acesso em: 08 de jan. 2016.

+ Figura 9. RUOCCO, Humberto. Periódico "Transformación, Estado y Democracia" N° 29 Año 1. Oficina Nacional del Servicio Civil – ONSC, Montevideo, 2006. p. 55.

+ Figura 10. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/500744052295820926/>>. Acesso em: 10 de mar. 2016.

+ Figura 11. Foto da autora, jan. 2015.

+ Figura 12. KALTOUW, Rolinka. op. cit., p. 185.

+ Figura 13. LUZ, Martin Gonzalez. op. cit., p. 75.

+ Figura 14. DE TORRES, Cecilia; LISTUR, Silvia; GUERRA, Ana. murales TTG. Publicação Museo + Fundación Gurvich. Montevideo, 2007. p.18.



- + Figura 15.1. Disponível em: <<http://mw2.google.com/mw-panoramio/photos/medium/16410882.jpg>>. Acesso em: 05 de abr. 2016.
- + Figura 15.2. BULANTI, María Laura. El Taller Torres García y los murales del Hospital Saint-Bois. Montevideo: Librería Linardo y Risso, 2008. p. 162.
- + Figura 15.3. Ibidem. p. 163.
- + Figura 15.4. Ibidem. p. 164.
- + Figura 15.5. e 15.6. Ibidem. p. 170.
- + Figura 16. 1. Acervo Servicio de Medios Audiovisuales – SMA/ Faculdade de Arquitetura UDELAR.
- + Figura 16. 2. AROCENA, Elena Leborgne. op. cit., p. 73.
- + Figura 16. 3. Ibidem. p. 79.
- + Figura 16. 4. Ibidem. p. 83.
- + Figura 17. 1. MOURELLE, Rafael Lorente. Arte y arquitectura en Uruguay 1930 – 1970. Montevideo: Fondo Concursable para la Cultura – MEC, 2015. p. 104.
- + Figura 17. 2. LUZ, Martin Gonzalez. op. cit., p. 361.
- + Figura 17. 3. MOURELLE, Rafael Lorente, op. cit., p. 107.
- + Figura 18.1. a 18.4. Revista SAU nº 236. Montevideo, 1959. p. 11.
- + Figura 19.1. PELÁEZ, Alfredo. 2013. p. 19.
- + Figuras 19.2. a 19.5. Acervo Rafael Lorente Mourelle.
- + Figuras 20.1. e 20.2. Ibidem.
- + Figura 20.3. MOURELLE, Rafael Lorente, op. cit., p. 109.
- + Figura 20.4. Acervo Rafael Lorente Mourelle.

## **II QUATRO OBRAS, TRÊS ARQUITETOS**

- + Figura 1. Revista Arquitectura SAU 257. Montevideo: Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 1987, p. 103.
- + Figura 2. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.
- + Figura 3. Boletín SAU Setembro de 2002. Montevideo: Sociedad de Arquitectos del Uruguay. p. 13.

**ERNESTO LEBORGNE**

- + Figura 4. Disponível em: <<http://hectorragniantistaplastico.blogspot.com.br/p/investigacion-de-gabriel-peluffo-linari.html>>. Acesso em: 05 de març. 2016.
- + Figura 5. AROCENA, Elena Leborgne. op. cit., p. 19.
- + Figura 6. Ibidem, p. 16.
- + Figura 7. Ibidem, p. 19.
- + Figura 8. Idem.
- + Figura 9. Ibidem, p. 21.
- + Figura 10. Ibidem, p. 34-35.
- + Figura 11. Ibidem, p. 48-49.
- + Figura 12. Disponível em: <<http://www.supergiba.com/wp-content/uploads/2012/08/incendio-no-mam1.jpg>>. Acesso em: 5 de jun. 2016.
- + Figura 13. Disponível em: <<http://pictures.abebbooks.com/RUDY1/1385393812.jpg>>. Acesso em: 5 de jun. 2016.
- + Figura 14. Revista Arquitectura SAU 241. Montevideo: Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 1966, p. 11.
- + Figura 15. Disponível em: <<http://www.fatima.org.ar/upload/La%20voz%20nov%202011.pdf>>. Acesso em: 10 de jun. 2016.
- + Figura 16. Disponível em: <<http://textuality.tumblr.com/image/46156275312>>. Acesso em: 10 de jun. 2016.
- + Figura 17. AROCENA, Elena Leborgne. op. cit., p. 91.
- + Figura 18. Ibidem, p. 91.
- + Figura 19. SAU 241. op. cit., p. 13.
- + Figura 20. AROCENA, Elena Leborgne. op. cit., p. 96.
- + Figura 21. Ibidem, p. 101.
- + Figura 22. MOURELLE, Rafael Lorente, op. cit., p. 215.
- + Figura 23. Levantamento gráfico sobre planta baixa extraída Da Revista Elarqa nº 15. Montevidéo: Dos Puntos, set. 1995. p. 38.
- + Figura 24. Levantamento gráfico da autora.

- + Figuras 25. Elarqa 15. op. cit., p. 39.
- + Figuras 26. Fotos da autora, jan. 2015.
- + Figuras 27 a 30.2. Idem.
- + Figura 31. Levantamento gráfico da autora.
- + Figuras 32 a 34.2 Fotos da autora, jan. 2015.
- + Figura 35 Arquitectura SAU 257, 1987, p. 108.
- + Figura 36.1 Disponível em: <[http://arquiscopio.com/archivo/wp-content/uploads/2013/08/130722\\_Scarpa\\_Querini\\_PLN.jpg](http://arquiscopio.com/archivo/wp-content/uploads/2013/08/130722_Scarpa_Querini_PLN.jpg)>. Acesso em: 25 out. 2016.
- + Figura 36.2 Disponível em: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/53/27/62/532762e8379d70ec1308511e9b3f6707.jpg>>. Acesso em: 25 out. 2016.

#### **MARIO PAYSSÉ REYES**

- + Figura 1. PAYSSÉ REYES, Mario. Curta-metragem Eupalinos. Montevideu, 1968. Acervo Marcelo Payssé Álvarez.
- + Figura 2. Idem.
- + Figura 3. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mpr55.jpg>>. Acesso em: 22 jun. 2016.
- + Figura 4. PAYSSÉ REYES, Mario. Onde estamos na arquitetura? Mario Payssé, 1937-1967. Montevideu: Colombino, 1968. Folha de rosto.
- + Figura 5. PAYSSÉ REYES, Mario. Eupalinos, 1968.
- + Figura 6. PAYSSÉ REYES, Mario. op. cit., ps. 157; 159.
- + Figura 7. Ibidem, capa.
- + Figura 7.1. Ibidem, p. 160.
- + Figura 7.2. Ibidem, p. 135.
- + Figura 8. Elarqa 15. op. cit., capa.
- + Figura 9. PAYSSÉ REYES, Mario. Eupalinos, 1968.
- + Figura 10. a 12. PAYSSÉ REYES, Mario. op. cit., p. 142.
- + Figura 13. PAYSSÉ REYES, Ibidem, p. 146.
- + Figura 14. LUZ, Martin Gonzalez. op. cit., p. 237.
- + Figura 15. Elarqa 15. op. cit., p. 22.



- + Figura 16. LUZ, Martin Gonzalez. op. cit., p. 242.
- + Figura 17. PAYSSÉ REYES, Mario. op. cit., p. 148.
- + Figura 18. LUZ, Martin Gonzalez. op. cit., p. 239.
- + Figura 19. PAYSSÉ REYES, Mario. op. cit., p. 148.
- + Figura 20. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo.  
Acervo do arquiteto.
- + Figura 21. PAYSSÉ REYES, Mario. op. cit., p. 223.
- + Figuras 22. a 24. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo.  
Acervo do arquiteto.
- + Figura 25. PAYSSÉ REYES, Mario. op. cit., p. 238.
- + Figura 26. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.
- + Figura 27. PAYSSÉ REYES, Mario. op. cit., p. 232.
- + Figura 28. Ibidem., p. 235.
- + Figura 29. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo.  
Acervo do arquiteto.
- + Figura 30. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo.  
Acervo do arquiteto.
- + Figura 31. Ibidem., p. 267.
- + Figura 32. Ibidem., p. 268.
- + Figura 33. Ibidem., p. 269.
- + Figura 34. Ibidem., p. 270.
- + Figura 35. Ibidem., p. 300.
- + Figura 36. Ibidem., p. 296.
- + Figura 37. Ibidem., p. 295.
- + Figura 38. Disponível em: <[http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps\\_pid=IE71992](http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE71992)>.  
Acesso em: 07 jul. 2016.
- + Figura 39. PAYSSÉ REYES, Mario. op. cit., p. 297.

## RESIDÊNCIA PAYSSÉ REYES

- + Figura 1. Diagrama elaborado pela autora.
- + Figura 2. PAYSSÉ REYES, Mario. op. cit., p. 141.
- + Figura 3. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo.  
Acervo do arquiteto.
- + Figuras 4. a 7. PAYSSÉ REYES, Mario. op. cit., p. 140.
- + Figura 8. Revista Arquitectura SAU 236. Montevideo:  
Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 1959, p. 16.
- + Figura 9. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/@-34.8832449,-56.0472644,174m/data=!3m1!1e3>>.  
Acesso em: 22 jul. 2016.
- + Figura 10. Foto da autora, jan. 2015.
- + Figuras 11 e 12. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Fotos geradas  
por Drone em visita ao local em 31 de jan 2015.
- + Figura 13. PAYSSÉ REYES, Mario. op. cit., p. 178.
- + Figura 14. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo.
- + Figuras 15.1 a 15.3. Levantamento gráfico sobre plantas  
Baixas. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.
- + Figuras 16.1 a 16.2. Levantamento gráfico sobre cortes.  
Acervo do Serviço de Meios Audiovisuais – Udelar.
- + Figura 17.1. Acervo Hector Berio Lucas.
- + Figura 17.2. PAYSSÉ REYES, Mario. op. cit., p. 178.
- + Figura 17.3. Levantamento gráfico sobre planta  
Baixa. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.
- + Figura 18. PAYSSÉ REYES, Mario. Eupalinos, 1968.
- + Figuras 19 e 20. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do  
arquiteto.
- + Figura 21. Disponível em: <[http://www.bc.edu/bc\\_org/avp/cas/fnart/Corbu/savoye1.jpg](http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/Corbu/savoye1.jpg)>. Acesso em: 25 jul. 2016.
- + Figuras 22 a 24. Acervo do Serviço de Meios Audiovisuais –  
Udelar.
- + Figura 24.1. Disponível em: <[http://66.media.tumblr.com/tumblr\\_l2whtg86xd1qbgbnbo1\\_1280.jpg](http://66.media.tumblr.com/tumblr_l2whtg86xd1qbgbnbo1_1280.jpg)>. Acesso em: 22 out.  
2016.

- + Figura 25. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.
- + Figura 26. Fotos da autora, jan. 2015.
- + Figura 27.1. Disponível em: <[https://www.flickr.com/photos/h\\_ssan/6992259073/](https://www.flickr.com/photos/h_ssan/6992259073/)>. Acesso em: 2 ago. 2016.
- + Figura 27.2. Disponível em: <[https://www.flickr.com/photos/h\\_ssan/6235689708/](https://www.flickr.com/photos/h_ssan/6235689708/)>. Acesso em: 2 ago. 2016.
- + Figura 28.1. Elarqa 15. op. cit., p. 29.
- + Figura 28.2. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.
- + Figura 28.3. PARODI REBELLA, Anibal Roberto, p. 345.
- + Figuras 29.1. e 29.2. PAYSSÉ REYES, Mario. op. cit., p. 177.
- + Figura 29.3. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.
- + Figura 30. PAYSSÉ REYES, Mario. op. cit., p. 168.
- + Figura 31.1. Elarqa 3. op. cit., p. 14.
- + Figura 31.2. PAYSSÉ REYES, Mario. Eupalinos, 1968.
- + Figura 32. PAYSSÉ REYES, Mario. op. cit., p. 170.
- + Figuras 33.1 e 33.2. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.
- + Figura 33.3. PAYSSÉ REYES, Mario. op. cit., p. 171.
- + Figura 34. SAU 36. op. cit., p. 17.
- + Figura 35.1. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.
- + Figuras 35.2 e 35.3. PAYSSÉ REYES, Mario. op. cit., p. 172.
- + Figura 36.1. PAYSSÉ REYES, Mario. Eupalinos, 1968.
- + Figura 36.2. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.
- + Figura 37. Elarqa 3. op. cit., p. 69.
- + Figura 38.1. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.
- + Figura 38.2. PAYSSÉ REYES, Mario. Eupalinos, 1968.



- + Figura 38.3. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.
- + Figura 39.1. PAYSSÉ REYES, Mario. Eupalinos, 1968.
- + Figura 39.2. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Foto gerada por Drone em visita ao local em 31 de jan 2015.
- + Figura 40. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.
- + Figura 41. PAYSSÉ REYES, Mario. op. cit., p. 174.
- + Figura 42. Ibidem, p. 175.

#### **SEMINÁRIO ARQUIDIOCESANO EM TOLEDO**

- + Figura 1. Diagrama elaborado pela autora.
- + Figura 2. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.
- + Figura 3. Idem.
- + Figura 4. PAYSSÉ REYES, Mario. op. cit., p. 194.
- + Figura 5. Ibidem, p. 185.
- + Figura 6. Idem.
- + Figuras 7. a 10. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.
- + Figura 11. PAYSSÉ REYES, Mario. op. cit., p. 183.
- + Figura 12. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.
- + Figura 13. Levantamento gráfico sobre planta Baixa. PAYSSÉ REYES, Mario. op. cit., p. 185.
- + Figuras 14. e 15. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.
- + Figura 16. PAYSSÉ REYES, Mario. op. cit., p. 186.
- + Figuras 17. a 19. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.
- + Figura 20. Levantamento gráfico sobre planta Baixa. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.

- + Figuras 21 a. e 21 b. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.
- + Figura 21 c. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/@45.433975,12.3385227,286m/data=!3m1!1e3>>. Acesso em: 10 set. 2016.
- + Figura 22. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/nicolasauvinet/15239734512/>>. Acesso em: 10 set. 2016.
- + Figuras 23. a 25. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.
- + Figura 26. GARCÍA-BERMEJO, José M. F.. Op. cit., s/ p.
- + Figura 27. Foto da autora, jan. 2015.
- + Figura 28. Disponível em: <<http://2.bp.blogspot.com/-fZB9nH0Pjyg/T-fWWcPAu4I/AAAAAAAAAM94/rzCkkiBR0JU/s1600/Sainte+Chapelle+334.jpg>>. Acesso em: 10 set. 2016.
- + Figura 29. Foto da autora, jan. 2015.
- + Figura 30.1. Acervo Servicio de Medios Audiovisuales – SMA/ Faculdade de Arquitetura UDELAR.
- + Figuras 30.2. e 30.3. Fotos da autora, jan. 2015.
- + Figura 31. Levantamento gráfico sobre planta Baixa. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.
- + Figura 32. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.
- + Figura 33. AROCENA, Elena Leborgne. Op. cit., p. 94.
- + Figuras 34. a 37. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.
- + Figura 38. Disponível em: <<http://www.torresgarcia.com/>>. Acesso em: 10 set. 2016.
- + Figuras 39. a 44.1. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.
- + Figura 44.2. Revista Monografias Elarqa nº 3 ano 2. Montevideú, 1992, p. 29.
- + Figuras 44.3. a 46. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.

**NELSON BAYARDO**

- + Figura 1. Boletín SAU Set. 2002, op. cit., p. 12.
- + Figura 2. Boletín SAU Set. 2001, op. cit., p. 18.
- + Figura 3. Ibidem, p. 25.
- + Figura 4. BAYARDO, N, op. cit., 1990. Capa.
- + Figura 5. Disponível em: <<http://2.bp.blogspot.com/-fZB9nH0Pjyg/T-fWWcPAu4I/AAAAAAAAAM94/rzCkkiBR0JU/s1600/Sainte+Chapelle+334.jpg>>. Acesso em: 07 dez. 2015.
- + Figura 6. Disponível em: <[http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid\\_9/4b25282ad814\\_artigas01.jpg](http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/4b25282ad814_artigas01.jpg)>. Acesso em: 07 dez. 2015.
- + Figura 7. Disponível em: <<http://image.slidesharecdn.com/residnciataguesbittencourt-120802154714-phpapp02/95/residencia-tagues-bittencourt-23-728.jpg?cb=1344323767>>. Acesso em: 07 dez. 2015.
- + Figura 8. Diagrama elaborado pela autora.
- + Figura 9. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/@-34.841445,-56.1786145,1598m/data=!3m1!1e3>>. Acesso em: 07 dez. 2015.
- + Figura 10. Acervo Servicio de Medios Audiovisuales – SMA/ Faculdade de Arquitetura UDELAR.
- + Figura 11. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?t=633&v=vlzpOjhCtaU>>. Acesso em: 07 dez. 2015.
- + Figura 12. Foto da autora, jan. 2015.
- + Figura 13. Acervo Servicio de Medios Audiovisuales – SMA/ Faculdade de Arquitetura UDELAR.
- + Figura 14. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/visuranto/14038152203>>. Acesso em: 07 dez. 2015.
- + Figura 15. Disponível em: <[http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid\\_9/3224\\_arq108-01-01.jpg](http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/3224_arq108-01-01.jpg)>. Acesso em: 07 dez. 2015.
- + Figura 16. Disponível em: <[http://65.media.tumblr.com/e59d830ef66d4a1698a144f0b4b6cc52/tumblr\\_nezuy8Pgy71rdj4vzo2\\_1280.jpg](http://65.media.tumblr.com/e59d830ef66d4a1698a144f0b4b6cc52/tumblr_nezuy8Pgy71rdj4vzo2_1280.jpg)>. Acesso em: 07 dez. 2015.
- + Figura 17. Disponível em: <[http://hicarquitectura.com/wp-content/uploads/2013/10/Bach\\_4452.jpg](http://hicarquitectura.com/wp-content/uploads/2013/10/Bach_4452.jpg)>. Acesso em: 07 dez. 2015.



- + Figura 18. Disponível em: <<http://5osa.com/entry/The-Monastery-of-Sainte-Marie-de-La-Tourette-remixed>>. Acesso em: 07 dez. 2015.
- + Figuras 19. a 21. Acervo Servicio de Medios Audiovisuales – SMA/ Faculdade de Arquitetura UDELAR.
- + Figura 22. Disponível em: <[https://www.flickr.com/photos/luis\\_e\\_carranza/11963001165/in/album-72157639667075844/](https://www.flickr.com/photos/luis_e_carranza/11963001165/in/album-72157639667075844/)>. Acesso em: 07 dez. 2015.
- + Figura 23. Acervo Servicio de Medios Audiovisuales – SMA/ Faculdade de Arquitetura UDELAR.
- + Figura 24. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?t=633&v=vlzpOjhCtaU> abril 2015>. Acesso em: 07 dez. 2015.
- + Figura 25. GARCÍA-BERMEJO, José M. F..Op. cit., s/ pág.
- + Figura 26. Disponível em: < [https://www.flickr.com/photos/luis\\_e\\_carranza/11963444344/in/album-72157639667075844/](https://www.flickr.com/photos/luis_e_carranza/11963444344/in/album-72157639667075844/)>. Acesso em: 07 dez. 2015.
- + Figura 27. Acervo Servicio de Medios Audiovisuales – SMA/ Faculdade de Arquitetura UDELAR.
- + Figura 28. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-156994/classicos-da-arquitetura-convento-de-la-tourette-slash-le-corbusier/56ddc75ae58ece0724000032-ad-classics-convent-of-la-tourette-le-corbuiser-photo>>. Acesso em: 07 dez. 2015.
- + Figura 29. Acervo Servicio de Medios Audiovisuales – SMA/ Faculdade de Arquitetura UDELAR.
- + Figuras 30. e 31. Fotos da autora, jan. 2015.
- + Figura 32. Acervo Servicio de Medios Audiovisuales – SMA/ Faculdade de Arquitetura UDELAR.
- + Figura 33. Disponível em: <[https://www.flickr.com/photos/luis\\_e\\_carranza/11895250994/in/album-72157639667075844/](https://www.flickr.com/photos/luis_e_carranza/11895250994/in/album-72157639667075844/)>. Acesso em: 07 dez. 2015.
- + Figuras 34. e 35. Acervo Servicio de Medios Audiovisuales – SMA/ Faculdade de Arquitetura UDELAR.
- + Figura 36. Disponível em: <[https://www.flickr.com/photos/luis\\_e\\_carranza/11895250994/in/album-72157639667075844/](https://www.flickr.com/photos/luis_e_carranza/11895250994/in/album-72157639667075844/)>. Acesso em: 07 dez. 2015.
- + Figura 37. Foto da autora, jan. 2015.
- + Figura 38. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?t=633&v=vlzpOjhCtaU> >. Acesso em: 07 dez. 2015.

+ Figura 39. Acervo Servicio de Medios Audiovisuales – SMA/ Faculdade de Arquitetura UDELAR.

+ Figura 40. Disponível em: <[https://www.flickr.com/photos/luis\\_e\\_carranza/11895250994/in/album-72157639667075844/](https://www.flickr.com/photos/luis_e_carranza/11895250994/in/album-72157639667075844/)>. Acesso em: 07 dez. 2015.

### III CONSIDERAÇÕES FINAIS

+ Figura 1. DE TORRES, Cecilia; LISTUR, Silvia; GUERRA, Ana; op. cit., p. 22.

+ Figura 2. Elarqa 15. op. cit., p. 40.

+ Figura 3. Disponível em: <<http://www.torresgarcia.com/>>. Acesso em: 10 set. 2016.

+ Figura 4. ambiente 23. op. cit., p. 65.

+ Figura 5. PAYSSÉ ALVAREZ, Marcelo. Acervo do arquiteto.

+ Figura 6. Idem.

+ Figura 7. DE TORRES, Cecilia; LISTUR, Silvia; GUERRA, Ana; op. cit., p. 23.

+ Figura 8. Acervo Servicio de Medios Audiovisuales – SMA/ Faculdade de Arquitetura UDELAR.

### REFERÊNCIAS

#### LIVROS E CATÁLOGOS

Φ ARANA, Mariano; GARBELLI, Lorenzo. Arquitectura renovadora em Montevideo: 1915 – 1940. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1991.

Φ \_\_\_\_\_; MAZZINI, Andres; PONTE, Cecilia; SCHELOTTO, Salvador. Arquitectura y diseño Art Déco en el Uruguay. Montevideo: Universidad de la República. Facultad de Arquitectura. IHA : Dos Puntos, 19– 139 p.

Φ \_\_\_\_\_; MUÑOZ, María Julia; CARÁMBULA, Gonzalo. Julio Alpuy: Retrospeciva. Montevideo, Intendência Municipal de Montevideo: Club de Arte Contemporâneo, 1999.

- Φ Architecture in Latin America Internationale Bauausstellung Berlin GMBH, within the context of Horizonte'1982. Berlin: International Bauausstellung, 1984.– 79 p.
- Φ ARGUL, José Pedro. Las Artes Plásticas del Uruguay – Desde la época indígena al momento contemporáneo. Montevideo: Editorial Barrero y Ramos S.A., 1975.
- Φ AROCENA, Elena Leborgne. Ernesto Leborgne. Montevideo: agua;m, apoyo de Facultad de Arquitectura, UDELAR, IMM, 2005, 149 p.
- Φ ARTUCIO, Leopoldo Carlos. Montevideo y la arquitectura moderna. Montevideo: Editora Nuestra Tierra, 1971.
- Φ BAYARDO, Nelson. Hacia Una Autodidáctica Dirigida – Ideas sobre un modo posible de encarar la enseñanza en un taller de Arquitectura. Montevideo: Editorial do Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, 1990.
- Φ BAKER, G. H.. Le Corbusier. Uma análise da forma. São Paulo: Editorial Martins Fontes, 1994.
- Φ BAPTISTA, Josely Vianna. Aladdin & universalismo construtivo: Joaquín Torres García. Curitiba: Editora Museu Oscar Niemeyer, 2007.
- Φ BENEVOLO, Leonardo. História da arquitetura moderna. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2011.
- Φ BERGH, Klaus Müller; TELES, Gilberto Mendonça, Vanguardia latinoamericana: historia, crítica y documentos. Sudamérica, Chile y países del Plata. Tomo V. Madrid: Editora Iberoamericana e Vervuert, 2009.
- Φ BROWNE, Enrique. Otra arquitectura en América Latina. Barcelona: Gustavo Gili. 1998. 170 p.
- Φ BULANTI, María Laura. El Taller Torres García y los murales del Hospital Saint-Bois. Librería Linardo y Risso, Montevideo, 2008.
- Φ BULLRICH, Francisco. Arquitectura latinoamericana 1930-1970.– Barcelona: Gustavo Gili, 1969.– 222 p.
- Φ \_\_\_\_\_. Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana.– Barcelona: Blume, 1969. - 128 p.
- Φ BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. 400 p.
- Φ COLLINS, Peter. Los ideales de la arquitectura moderna, su evolución (1750-1950). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 1981. 400 p.



- Φ CURTIS, William J.R.. La arquitectura moderna desde 1900. Hong Kong: Editora Phaidon 3ª edição, 2006.
- Φ DAMAZ, Paul F. Art in Latin American Architecture. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1963.
- Φ DE MICHELLI, Mario. Las vanguardias artísticas del Siglo XX. Madrid: Editora Alianza, 1979.
- Φ DE TORRES, Cecilia; LISTUR, Silvia; GUERRA, Ana. murales TTG. Montevideo: Publicação Museo + Fundación Gurvich, 2007.
- Φ ERRANDONEA, Ignacio; OTERO, Ruben; ZINO, Luis. Panorama de la arquitectura uruguaya. São Paulo: Editora Hedra, 2009.
- Φ FERNANDEZ, Roberto. El proyecto final. Montevideo: Editorial Dos Puntos, 2000.
- Φ FLÓ, Juan; BANDRYMER, Sonia; PONTET, Raquel; LARNAUDIE, Olga; ROCCA, Tiago; SAPRIZA, Roberto. Imaginarios Prehispánicos en el Arte Uruguayo: 1870-1970. Montevideo: Fundación MAPI - Museo de Arte Precolombino e Indígena, 2006.
- Φ FRAMPTON, Kenneth. História Crítica da Arquitetura Moderna. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.
- Φ GAETA, Julio C. Guia Arquitectonica e Urbanistica de Montevideo. Montevideo: Editorial Dos Puntos, 1996.
- Φ \_\_\_\_\_. Guia de Carrasco y Punta Gorda. Montevideo: Dos puntos, 1999.– 108 p.
- Φ \_\_\_\_\_. Guia de Pocitos. Montevideo: Dos puntos, 1999.
- Φ GARCÍA-BERMEJO, José M. F. Joaquín Torres García. Barcelona: Ediciones Polígrafa S.A.. 2002.
- Φ GIEDION, S.; LEGER, F.; SERT, J. L. Nine points on monumentality. Architektur und Gemeinschaft. Hamburgo: Howohlt, 1943.
- Φ GOÑI, Ana Laura. Lección 151- El taller Torres García. Montevideo: Editorial Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, 2008, 119 p.
- Φ HOJMAN MERBURG, Miriam. El uno para el otro: artes visuales y arquitectura en la contemporaneidad montevidéana. Montevideo: Editora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Montevideo UDELAR, 2008.
- Φ KALTOUW, Rolinka. The Antagonist Link: Joaquín Torres García - Theo van Doesburg. Amsterdam: Institute of Contemporary Art, 1991.
- Φ LINARI, Gabriel Peluffo. El paisaje a Través del arte en el Uruguay. Montevideo: Edición Galería Latina., 1994.

- Φ LOUSTAU, César J. Influencia de Francia en la arquitectura de Uruguay. Montevideo: Editora Trilce, 1995.
- Φ MARGENAT, Juan Pedro. Tiempos Modernos- Arquitectura Uruguay a las vanguardas. Montevideo: Impressão Tradinco S.A., 2009.
- Φ MEDERO, Santiago. Arquitectura en marcha 1950-1956 – La crítica arquitetônica en el semanário Marcha. Montevideo: Faculdade de arquitetura da Universidade de La Republica (UDELAR), 2014.
- Φ MONDRIAN, Piet; JEANNERET-GRIS, Charles-Edouard. Compilação: MARTINS, Carlos A. Ferreira. Neoplasticismo na pintura e na arquitetura. São Paulo: Editora Cosacnaify, 2008.
- Φ MONTANER, Josep Maria. La modernidade superada- Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 1993.
- Φ MOURELLE, Rafael Lorente. Arte y arquitectura en Uruguay 1930-1970. Montevideo: Fondo Concursable para La Cultura/ Ministerio de Educación y Cultura, 2015.
- Φ NISIVOCCIA, Emilio; CRACIUN, Martín; GAMBINI, Jorge; MEDERO, Santiago; MÉNDEZ, Mary. LA ALDEA FELIZ- Episodios de la modernización em Uruguay. Montevideo: Faculdade de arquitetura da Universidade de La Republica (UDELAR); Ministerio de Educación y Cultura; Ministerio de Relaciones Exteriores, 2014.
- Φ OZENFANT, Amedée; JEANNERET-GRIS, Charles-Edouard. Compilação: MARTINS, Carlos A. Ferreira. Depois do Cubismo. São Paulo: Editora Cosacnaify, 2005.
- Φ PAYSSE REYES, Mario. Onde estamos na arquitetura? Mario Payssé, 1937-1967. Montevideo: Colombino, 1968. 307 p.
- Φ RODGERS, N.; SERT, L.; TYRWHITT, J. The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life. Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) 8. Londres e Bradford: Editora Lund Humphries & Co Ltd, 1952.
- Φ ROWE, Colin. The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays. Boston: Editorial MIT, 1982.
- Φ TORRES GARCÍA, Joaquín. (1935). Universalismo Constructivo Tomo I. Madrid: Editorial Alianza, 1984.
- Φ TORRES GARCÍA, Joaquín. (1938). La tradición del Hombre Abstracto. Disponível em: < <http://fullyworkingideas.com/pdfs/LaTradiciondelHombreAbstractoManuscrito.pdf>>. Acesso em: 06 out. 2016.

Φ TSCHUMI, Bernard. The Manhattan Transcripts. Londres: Academy Editions, 1981.

Φ ZEVI, Bruno. Saber ver a arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

#### **ARTIGOS DE CONFERÊNCIAS**

≈ ANELLI, R. L. S. Da integração à autonomia: arte, arquitetura e cultura no Brasil (1950-1980). Texto apresentado para o 8º Seminário DOCOMOMO Brasil, Rio de Janeiro : UFRJ, 2009. v. 1.

≈ CABRAL, Cláudia P. C. MODERN ARCHITECTURE AND FIGURATIVE SCULPTURE IN LATIN AMERICA. Texto apresentado para a Conferência Anual da Sociedade de Historiadores de Arquitetura realizada em Austin, Texas, abril de 2014.

≈ FERNANDES, Fernanda. Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra – a síntese das artes. Texto apresentado para o 6º Seminário DOCOMOMO Brasil, Niterói, novembro de 2005.

≈ \_\_\_\_\_. Síntese das Artes e cultura urbana. Relações entre arte, arquitetura e cidade. Texto apresentado para o 8º Seminário DOCOMOMO Brasil, Rio de Janeiro, setembro de 2009.

≈ LUCCAS, Luís Henrique Haas. Da integração das artes ao desenho integral - Interfaces da arquitetura no Brasil Moderno. In: 8 Seminário DOCOMOMO Brasil, 2009, Rio de Janeiro. Cidade moderna e contemporânea: Síntese e paradoxo das artes. Rio de Janeiro : UFRJ, UFF, Fiocruz, IPHAN, 2009. v. 1. p. 01-18.

≈ MÉNDEZ, Mary. Umbral concreto Sobre el Urnario de Montevideo. Artigo apresentado no 10º Seminário DOCOMOMO Brasil, Curitiba, outubro de 2013.

≈ LUZ, Martín Gonzalez. El ladrillo y La estructura en La Arquitectura de Payssé y Lorente. Artigo apresentado no 10º Seminário DOCOMOMO Sul, Porto Alegre, março de 2013.

#### **ARTIGOS PUBLICADOS EM REVISTAS E EM ANAIS DE EVENTOS**

○ ACEVEDO CALAMET, Fernando Gustavo. Montevideo y los Nascimientos. Texto para o Periódico- Elarqa 3 ano 2. Montevideu: Editora Dos Puntos, 1992.

○ ARANA, Mariano; GARABELLI, Lorenzo; LIVNI, José Luis.



Documentos para una historia de la arquitectura nacional – Arq. Ernesto Leborgne (1906-1986). Entrevista para o Periódico- Arquitectura SAU 257. Montevideo: Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 1987.

- \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. La vivienda protagonista de la arquitectura nacional. Texto para o periódico- CEDA 34. Montevidéo: Centro de Estudiantes de Arquitectura del Uruguay, Fev. 1973.
- ARTUCIO, Leopoldo Carlos. La ciudad, obra de arte. Texto para o Semanário Marcha. Montevidéo, julho de 1951.
- \_\_\_\_\_. Arquitectos y Artistas. Texto para o Semanário Marcha. Montevidéo, dezembro de 1952.
- \_\_\_\_\_. Nuevos caminos para el Art. Texto para o Semanário Marcha. Montevidéo, fevereiro de 1953.
- \_\_\_\_\_. Nota sobre o texto Nuevos caminos para el Art. Texto para o Semanário Marcha. Montevidéo, março de 1953.
- BARACCHINI, Hugo. Algunos aspectos doctrinarios de la evolución de la arquitectura nacional em los últimos quince años (1950-1965). Texto para o Periódico- CEDA 29. Montevidéo: Centro de Estudiantes de Arquitectura del Uruguay, Dez. 1965.
- BAYARDO, Nelson. Urnario Del Cementerio Del Norte. Texto para o Periódico- Revista de La Facultad de Arquitectura Universidad de La Republica 4. Montevidéo: UDELAR, Fev. 1963.
- CABRAL, Cláudia P. C. Arquitetura, arte, espaço público: o projeto como reconstrução do lugar. Artigo do periódico Arqtexto nº 8 p. 42-57, Porto Alegre: PROPAR – UFRGS, 2006.
- \_\_\_\_\_. Arquitetura moderna e escultura figurativa: a representação naturalista no espaço moderno. Portal Vitruvius- Arqtextos nº117. 00, ano 10, fevereiro de 2010. Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/10.117/3376>>. Acesso em: 12 de mai. 2015.
- \_\_\_\_\_. Conexões Figurativas. Portal Vitruvius- Arqtextos nº166. 04, ano 14, abril de 2014. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/14.166/5137>>. Acesso em: 07 de abr. 2015.
- CABRERA, Sarandy. Situación de “Torres García” en el arte Moderno. Texto para o Periódico CEDA 15. Montevidéo: Centro de Estudiantes de Arquitectura del Uruguay, Nov. 1942.
- DE CACERES, Esther. Arte de Augusto Torres. Texto para o

Periódico- Revista de La Facultad de Arquitectura  
Universidad de La Republica 6 e 7. Montevideo: UDELAR,  
1965 e 1966.

- DOS SANTOS, Marcos Antônio; FERREIRA MARTINS, Carlos Alberto. A síntese das artes como resgate da vida comunitária. Da Gesamtkunstwerk à nova monumentalidade e o core. Portal Artelogie: Recherches sur les arts, Le patrimoine ET La littérature de l'Amérique Latine. Numéro 1: Dossier thématique: Brésil, questions sur le modernisme. Disponível em: <<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article78>>. Acesso em 13 de ago. 2015.
- ESTABLE, Perla. Aproximación a la obra de Mario Payssé Reyes. Elarqa. 15 Montevideo: Editora dos Pontos, set. 1995, p. 4-7.
- FORSYTHE, William. Objetos Coreográficos: Ensaio. Nova Iorque, 2011. Disponível em: <<http://williamforsythe.de/essay.html>>. Acesso em 25 de abr. 2015.
- GLIKSBERG, Pola; LORENTE MOURELLE, Rafael. Arte y arquitectura: el aporte de Joaquín Torres García: la vivienda Leborgne. Elarqa. 15 Montevideo: Editora dos Pontos, set. 1995. p. 8-13.
- GONSALES, Célia H. Síntese das artes: Sentidos e implicações na obra arquitetônica. Portal Vitruvius- Arquitectos nº144. 06, ano 12, maio de 2012. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/12.144/4351>>. Acesso em: 10 de mai. 2016.
- GUARINO, Sebastián Del Castillo. Joaquín Torres García. Idea y representación. Texto publicado no Portal Análisis de la comunicación em 2014. Disponível em: <[http://www.analisis.edu.uy/\\_media/monografias:torresgarcia\\_delcastillo.pdf](http://www.analisis.edu.uy/_media/monografias:torresgarcia_delcastillo.pdf)>. Acesso em: 10 de set. 2016.
- KERN, M. L. B. A revista Circulo y Cuadrado e a missão doutrinária de Joaquín Torres-García. Revista Fênix – Revista de História e Estudos Culturais nº 2, ano 9, 2º semestre de 2012. Disponível em: <[http://www.revistafenix.pro.br/PDF29/DOSSIE\\_ARTIGO\\_7\\_MARIA\\_LUCIAKERN\\_FENIX\\_MAI\\_JUN\\_JUL\\_AGO\\_2012.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF29/DOSSIE_ARTIGO_7_MARIA_LUCIAKERN_FENIX_MAI_JUN_JUL_AGO_2012.pdf)>. Acesso em: 24 de nov. 2015.
- KERN, M.L.B. . Arte Como Missão Sagrada: O Universalismo Constructivo. In: Maria Amélia Bulhões; Maria Lúcia Bastos Kern. (Org.). As Questões do Sagrado na Arte Latino-Americana. 1ed.Porto Alegre: UFRGS, 1997, v. 1, p. 121-138.
- KERN, M. L. B.. O Construtivismo de Joaquín Torres García e suas projeções estéticas para a América Latina. Artigo do periódico Brazilian Journal of Latin American Studies – Cadernos PROLAM/USP nº 23 Volume: 12 p. 86-96, São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Integração da

América Latina – USP, 2013. Disponível em:  
<<http://www.ltr.com.br/loja/folheie/4796.pdf>>. Acesso em: 07 de out. 2016. Publicado também no repositório virtual de publicações científicas do Programa de Pós Graduação em História da PUCRS. Porto Alegre: Programa de Pós Graduação em História – PUCRS, 2013. Disponível em:  
<<http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/8442>>. Acesso em: 07 de out. 2016.

- LATCHINIAN, San Carlos. Nelson Bayardo- Al maestro, amigo, entrañable y ciudadano ilustre. Entrevista para o Periódico- Boletín SAU Setembro de 2002. Montevideo: Sociedad de Arquitectos del Uruguay.
- LE CORBUSIER. Arquitectura, pintura y estatuaria. Texto traduzido em espanhol para o Periódico CEDA 14. Montevideú: Centro de Estudiantes de Arquitectura del Uruguay, Jan. Fev. e Marc. 1942.
- LE CORBUSIER. Arquitetura e as Belas Artes. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional 19. Brasília: Editora do IPHAN, 1984, p.53.
- LEVI, Rino. Síntese das Artes Plásticas. Revista Acrópole, ano 16, nº192, p. 45, São Paulo, set. 1954. Disponível em: <<http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/192>>. Acesso em: 18 de dez. 2015.
- LOUSTAU, César J.. La obra de Mario Payssé. Texto para o Periódico- ambiente 23 Año 1, dez. 1980, p. 67-68.
- \_\_\_\_\_. Montevideo: a traves de 250 años de Arquitectura. Texto para o Periódico- Arquitectura SAU 243. Montevideo: Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 1977.
- LUCCHINI, Arelio. Evolución de la arquitectura nacional desde 1939 a 1959. Texto para o Periódico- Arquitectura SAU 239. Montevideo: Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Nov. 1964.
- MANNING, Erin. Propositions for the Verge – William Forsythe’s Choreographic Objects. Texto publicado na edição virtual Inflexions nº 2. Montreal, 2008. Disponível em: <[http://inflexions.org/n2\\_manninghtml.html](http://inflexions.org/n2_manninghtml.html)>. Acesso em: 20 de abr. 2015.
- MAZZINI, Elena Mazzini; MÉNDEZ, Mary. Polémicas de Arquitectura en el Uruguay del siglo XX. Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República, 2011.
- MOURELLE, Rafael Lorente. Viviendas de Arquitectos. Texto para o Periódico- Arquitectura SAU 256. Montevideo: Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 1986.



- NOELLE, Louise. Plastic Integration in Mexico: Confluence or Nostalgia. Texto para o periodico DO.CO.MO.MO. Journal 42: Art and Architecture. Barcelona: DO.CO.MO.MO. Internacional, 2010. p. 14.
- OLIVERA, José Luís. Reportage: Arq. Nelson Bayardo. Entrevista para o Periódico- Boletín SAU Setembro de 2001. Montevideo: Sociedad de Arquitectos del Uruguay.
- PAYSSÉ REYES, Mario. Le Corbusier: El arquitecto del siglo. Texto para o Periódico- Arquitectura SAU 256. Montevideo: Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 1986.
- PELÁEZ, Alfredo. EL BOSQUE Y LA ESPIRAL. La construcción de Lugar en las Casas de Lorente Escudero en Bella Vista. Porto Alegre: Artigo apresentado no IV Seminário DO.CO.MO.MO. Sul. Março de 2013.
- PESCI, Rubén. Arquitectura ambiental en Uruguay : La casa de Payssé en Carrasco. Texto para o Periódico- a/mbiente 23 Año 1, Dez. 1980, p. 61-66.
- RECENA, Maria Paula. Elementos de Arquitetura: Objetos Coreográficos. Texto para a publicação Arqtexto nº 19. Porto Alegre: Editorial da UFRGS, 2014. p. 106.
- URRUZOLA, Juan Pedro. Arquitectura y dibujo. Texto para o Periódico- Elarqa 3 Año 9, Dez. 1993.
- TORRENT, Horácio. On Modern Architecture and Synthesis of the Arts: Dilemmas, Approaches, Vicissitudes. Texto para o periodico DO.CO.MO.MO. Journal 42: Art and Architecture. Barcelona: DO.CO.MO.MO. Internacional, 2010. p. 06.
- TRITSCH, Walter. La arquitectura de Mario Payssé Reyes. Texto para o Periódico- Arquitectura 236, Dez. 1959.
- VILLANUEVA, Carlos Raúl. The Integration of the Arts. Texto para o periodico DO.CO.MO.MO. Journal 42: Art and Architecture. Barcelona: DO.CO.MO.MO. Internacional, 2010. p. 53.
- VON MOOS, Stanislaw. Art, Spectacle, and Permanence. Notes on Le Corbusier and the Synthesis of the Arts. Texto para o periodico DO.CO.MO.MO. Journal 42: Art and Architecture. Barcelona: DO.CO.MO.MO. Internacional, 2010. p. 90.

#### **PERIÓDICOS**

△ a/mbiente 23 ano 1. La Plata, 1980.

△ Arquitectura SAU 236. Montevideo: Sociedad de Arquitectos del Uruguay, 1959.

- Δ \_\_\_\_\_ 239. Concursos 1957-1964: Asociación de Bancarios del Uruguay. Montevideo: Sociedad de Arquitectos Del Uruguay, Noviembre de 1964.
- Δ \_\_\_\_\_ 241. Montevideo: Sociedad de Arquitectos Del Uruguay, Dezembro de 1964.
- Δ \_\_\_\_\_ 243. Montevideo: Sociedad de Arquitectos Del Uruguay, 1977.
- Δ \_\_\_\_\_ 257. Montevideo: Sociedad de Arquitectos Del Uruguay, 1987.
- Δ Boletín SAU Setembro de 2001. Montevideo: Sociedad de Arquitectos Del Uruguay.
- Δ \_\_\_\_\_ Setembro de 2002. Montevideo: Sociedad de Arquitectos Del Uruguay.
- Δ CEDA 14. Montevideú: Centro de Estudiantes de Arquitectura del Uruguay, Jan. Fev. e Marc. 1942.
- Δ \_\_\_\_\_ 15. Montevideú: Centro de Estudiantes de Arquitectura del Uruguay, Nov. 1942.
- Δ \_\_\_\_\_ 29. Encuesta: 1950-1965: 15 años de arquitectura en el Uruguay. Montevideú: Centro de Estudiantes de Arquitectura del Uruguay, 1958. p. 11-32.
- Δ \_\_\_\_\_ 34. La vivienda protagonista de la arquitectura nacional. Montevideú: Centro de Estudiantes de Arquitectura del Uruguay, 1966. p. 56.
- Δ DO.CO.MO.MO. Journal 42: Art and Architecture. Barcelona: DO.CO.MO.MO. International, 2010. 136 p.
- Δ Elarqa 2. Arquitectura a diseño. Montevideú: Dos puntos, 1991.
- Δ \_\_\_\_\_ 3. Montevideo- Fases de fin del siglo. Montevideú: Dos puntos, 1992.
- Δ \_\_\_\_\_ 7. Casas de ciudad 1890-1990. Montevideú: Dos puntos, Ago. 1991. p. 2-21.
- Δ \_\_\_\_\_ 9. Arquitectura a diseño. Montevideú: Dos puntos, 1993. p. 33.
- Δ \_\_\_\_\_ 15. Generaciones Del Ladrillo I Pioneros. Montevideú: Dos puntos, Set. 1995. p. 4-7.
- Δ \_\_\_\_\_ 26. Casa Paysée Reyes. Montevideú: Dos puntos, Abr.1998. p. 19.

- △ Montevideo y la plástica. Montevideo: Publicação da Intendencia Municipal de Montevideo, 1996.
- △ Monografías Elarqa: Rafael Lorente Escudero. Montevideo. Montevideo: Dos Puntos. 1993. 111 p.
- △ Monografías Elarqa: Mario Payssé Reyes. Montevideo. Montevideo: Dos Puntos. 2000.
- △ Revista de la Facultad de Arquitectura 4. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Fev. 1963.
- △ Revista de la Facultad de Arquitectura 6-7. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Fev. 1965-66.
- △ Techniques et Architecture 334. Architectures en Amerique Latine. Paris: Nouvelles édit, 1981.
- △ VITRUVIA 1. Montevideo: Editora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Montevideo (UDELAR), Outubro de 2014.

#### DISSERTAÇÕES E TESES

- ☼ BENDER, Helena. Buenos Aires de Bonet. Antonio Bonet Castellana, habitação coletiva e o projeto da cidade moderna. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. – 249 p.
- ☼ BLEJWAS, Jorge Nudelman. Tres visitantes en Paris, los colaboradores uruguayos de Le Corbusier. Tese Doutoral. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura (ETSAM), 2013 - 615 p.
- ☼ COMAS, Carlos Eduardo Dias. Precisões brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos: a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45. Tese Doutoral. Paris: Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis, 2002 – 594 p.
- ☼ DA ROSA, Rafael Brener. Arquitetura a síntese das artes. Um olhar sobre os pontos de contato entre arte e arquitetura na modernidade brasileira. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005. – 100 p.
- ☼ DA SILVA, Daniel Corsi. Atos tridimensionais: manifestações da existência. Interfaces entre a arquitetura e a escultura. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012. – 428 p.



- ☀ GAETA, Julio. Arquitetura e cidade. O caso da Rambla de Pocitos em Montevideu. Tese doutoral. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009. – 272 p.
- ☀ JIMÉNEZ, Virginia Gutiérrez. Transformaciones modernas. Síntesis entre particular y universal en cinco casas de arquitectos. Dissertação de mestrado. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2014 – 149 p.
- ☀ LUZ, Martin Gonzalez. La modernidade Uruguay de los años cincuenta. Mario Payssé Reyes y Rafael Lorente Escudero, desde la docência y la práctica. Tese doutoral. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2014 – 495 p.
- ☀ PARODI REBELLA, Anibal Roberto. Puertas adentro: interioridad y espacio doméstico en el siglo XX. Dissertação de Mestrado. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya; Escola Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2005.– 396 p.
- ☀ RECENA, Maria Paula Piazza. Notações arquitetônicas: diagramas, coreografias, composições. Tese doutoral. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013. – 201 p.

#### **MATERIAL AUDIOVISUAL**

- ≡ SCHWEITZER, Alex; KOTLESKI, Andrew.  
Urnário Municipal do Cemitério Norte. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?t=633&v=vlzpOjhCtaU>>.  
Acesso em: 10 de ago. 2015.
- ≡ CIBILS, Camila. DEL CEMENTERIO DEL NORTE AL MOMA DE NUEVA YORK: LA HISTORIA DEL URNARIO MÁS FAMOSO. Disponível em: <<https://vimeo.com/97689203>>.  
Acesso em: 10 de ago. 2015.
- ≡ PAYSSÉ REYES, Mario. Eupalinos (Curta-metragem).  
Documenta a construção de sua casa em Carrasco e o Seminário Arquidiocesano em Toledo. Acervo: Marcelo Payssé Alvarez.
- ≡ Sociedad de Arquitectos del Uruguay – Sau. Arquitectura y Arte | 100 años de SAU. Vídeo composto de imagens de obras da arquitetura uruguaia em que estão presentes obras de arte. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i6bLmMJyxOU>>. Acesso em 07 de jun. 2016.

## PORTAIS DE PERIÓDICOS E GUIAS DIGITALIZADOS

- × Guia ELARQA y Arquitectura. Disponível em: < <https://issuu.com/tallerjuliogaeta/stacks/50b0f035349c4170ae4bd507e5ed2678>>. Acesso em: 13 de nov. 2015.
- × Revista ELARQA. Disponível em: < <https://issuu.com/tallerjuliogaeta/stacks/af4a311d592441d7ba08b38b78032dc3>>. Acesso em: 22 de jan. 2015.
- × Revista da Sociedad de Arquitectos del Uruguay SAU. Disponível em: <<https://issuu.com/bsau>>. Acesso em: 22 de jan. 2015.

## PORTAIS SOBRE OS ARTISTAS DO TALLER TORRES GARCÍA E SOBRE O MESTRE CONSTRUTIVISTA

- × Site oficial da Galeria Cecilia de Torres Ltd., dedicado às obras e trajetórias dos artistas do Taller. Disponível em: <<http://www.ceciliadetorres.com/>>. Acesso em: 10 de jun. 2016.
- × Site oficial do Museu Nacional de Artes Visuais de Montevideu- MNAV. Disponível em: < <http://mnav.gub.uy/cms.php>>. Acesso em: 10 de jun. 2016.
- × Site com algumas publicações de autoria de Torres García disponíveis para leitura. Disponível em: <<https://jtorresgarciaobraedita.com/>>. Acesso em: 06 de out. 2016.
- × Site oficial do Museu Torres García em Montevideu com algumas publicações do artista e textos de outros autores sobre a obra de Torres García. Disponível em: <[http://www.torresgarcia.org.uy/categoria\\_43\\_1.html](http://www.torresgarcia.org.uy/categoria_43_1.html)>. Acesso em: 06 de out. 2016.

## ACERVOS

- Ū Arq. Prof. Dr. Hector Berio Lucas
- Ū Arq. Prof. Dr. Marcelo Payssé Álvarez
- Ū Arq. Prof. Dr. Mary Méndez
- Ū Arq. Rafael Lorente Mourelle
- Ū Instituto de História da Arquitetura da Universidade de La República - Udelar
- Ū Departamento de Documentação e Biblioteca da Universidade de La República - Udelar
- Ū Serviços de Meios Audiovisuais – SMA - Udelar