

Casas de tijolos, terra brasileira. Tradição popular na arquitetura de Luís Saia.

Paulo Roberto Masseran

Arquiteto e urbanista, professor doutor da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista – UNESP, Av. Engenheiro Luiz Edmundo Carrijo Coube, 14-01, Vargem Limpa, Bauru, SP, CEP 17033-360, (14) 3103-6059, masseran@faac.unesp.br

Resumo

O trabalho aborda a produção arquitetural do arquiteto Luís Saia (1911-1975) e a relaciona com o espectro mais amplo de suas atividades nos campos da historiografia da arquitetura brasileira, da preservação e do restauro do patrimônio nacional, como busca obstinada de parâmetros conceituais para fundamentar o projeto de uma arquitetura moderna e brasileira.

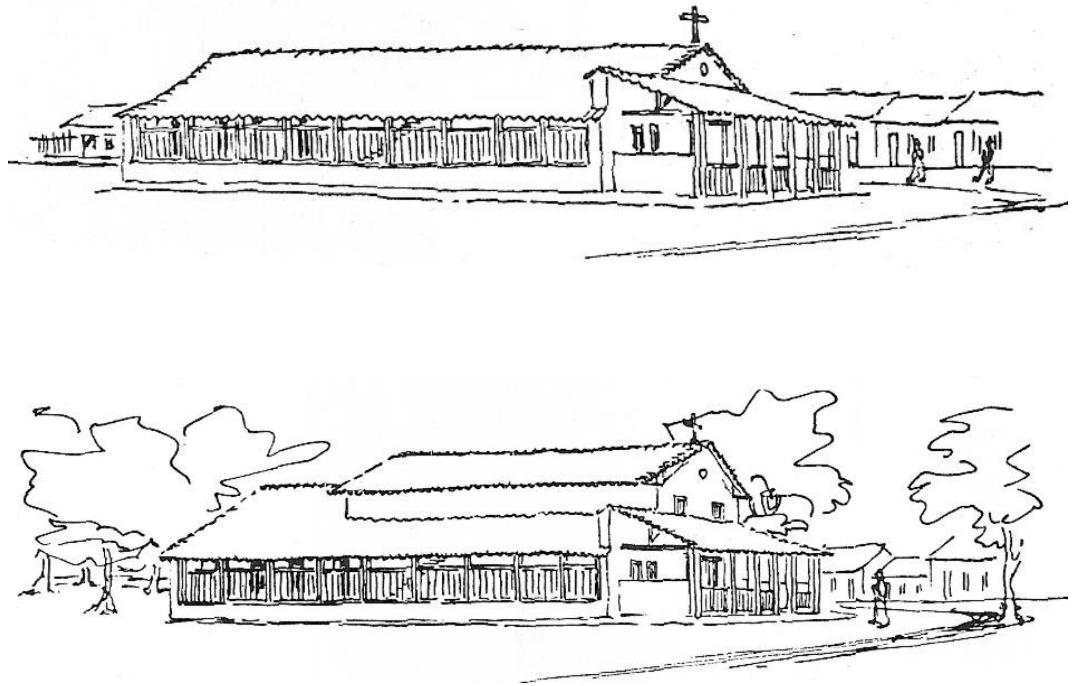
Palavras-chave: Luís Saia, projeto de arquitetura, historiografia da arquitetura.

Desde o retorno da Missão de Pesquisas Folclóricas do nordeste (1938) e o início do trabalho no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o estudante da Escola Politécnica da USP e assessor técnico do SPHAN, Luís Saia, já se enfrentava em obras de restauro deveras complexas. Já publicava artigos sobre arquitetura e patrimônio, e mesmo um livro sobre os ex-votos encontrados no sertão (SAIA, 1944). Já escrevia a história da arquitetura no Brasil e se portava como especialista nos assuntos afins. O trabalho realizado por ele, a partir da década de 1940, era de um profissional, instruído e versado, mesmo sem o diploma para ratificar, sendo que concluiria o curso somente em 1948. No SPHAN se tornou um dos principais agentes de restauro, se responsabilizando, sozinho, pelas primeiras obras realizadas pelo órgão em São Paulo e no Brasil – a restauração do Conjunto Jesuítico do M'Boy (Embu) e da Igreja de São Miguel – ambas localizadas nos arredores de São Paulo.

Até então, no Brasil, não se havia empreendido um trabalho sério de restauração de qualquer edifício antigo; se fazia muita reforma e “modernização”. Também não havia metodologia de restauro, testada e experimentada, nem construtores treinados, nem

artistas especializados. Estava tudo por fazer-se. Conhecimento que foi produzido no canteiro de obras, na experimentação, na observação dos erros e dos acertos, na documentação rigorosa e cuidadosa dos trabalhos. Enquanto a velha Europa, acossada por outra guerra, via a destruição de parte de seu patrimônio edificado, aqui se iniciava uma recuperação dos monumentos pátrios que, se por um lado tinha a finalidade áurica de resgatar o passado colonial, glorioso e autenticamente nacional, por outro, esbarrava no acúmulo das camadas de tempo, das edificações pretéritas, de longa vida e largo uso e, para tornar evidente apenas uma delas, era preciso limpar as demais, extirpar os aspectos indesejados, reprojetar o tempo pretendido para o prédio renovado, apto a se fazer monumento.

A Igreja de Nossa Senhora do Rosário e residência dos padres jesuítas do M'Boy consta terem sido construídos entre 1690 e 1740. Saia iniciou as obras de restauro em 1939, após o acerto da propriedade e da liberação das verbas federais. Procedeu a minucioso levantamento das edificações. Sabia de reformas realizadas por volta de 1917 quando fora erigida uma torre de alvenaria, mais alta e volumosa que as proporções do prédio antigo, e



Figuras 1 e 2: *croquis* de Saia indicando o aspecto da igreja antes e após o alçamento da nave principal. Aspectos supostos originais com o gradil de madeira no alpendre lateral. Fonte: SAIA, Luís. Uma relíquia do nosso patrimônio histórico. *Arquitetura e Urbanismo*, Rio de Janeiro, ano V, mai/jun. 1940, p.34-38.

uma “modernização” decorativa que o legara um aspecto neoclássico. Também sabia da importância do conjunto e do valor político já agregado a ele desde que se tornara bandeira na campanha “contra o vandalismo e o extermínio” levantada por Paulo Duarte, em 1937. A restauração do Embu era prioridade do Serviço e o jovem Assessor Técnico assumia grande responsabilidade com a obra. Além dos problemas ligados ao restabelecimento da aura original do conjunto, bastante alterado, havia problemas técnicos na estrutura das taipas, na recuperação construtiva dos elementos da obra e na restauração dos retábulos, policromados e dourados, que indicavam uma qualidade de feitura e concepção eruditas. Configuração que se afastava do caráter popular e mestiço perquirido por Mário de Andrade como fundamento de suas teses basilares de uma arte nacional. A solução foi reconstruir e reforçar as taipas com concreto, suprimir os elementos espúrios dos séculos XIX e XX e edificar a ideia do conjunto original, e manter os retábulos em seu desgaste “natural”.

Certo é que a falta da policromia e dourados compromete o reconhecimento e a percepção mais nítida das qualidades intrínsecas dessas peças bem

compostas, ao mesmo tempo em que promove a manutenção das máximas andradianas sobre o patrimônio paulista: tosco e pobre, com dignidade somente histórica e a sinceridade da arte popular. Tal também foi o caso da Igreja de São Miguel, restaurada na mesma época. Foi construída, provavelmente, em 1622, conforme consta inscrito na porta principal do prédio. Em seu primeiro Relatório ao SPHAN, Mário de Andrade indica a igreja para tombamento imediato, assim se referindo a ela:

Uma das relíquias históricas do Estado. Foi construída no século XVII pelos Paulistas Fernão Munhoz e padre João Álvares. Importantíssimo documento arquitetônico, por ser uma das raras igrejinhas nossas com alpendre na frente. Ameaçando ruína, foi com certa inteligência reformada em 1927, reforçando-se-lhe a taipa com uma esteira de lajes de Itu. Já não se poderá dizer o mesmo quanto à pintura interna, que foi desastrosa. Tomaram a iniciativa dessa reforma o Dr. Ismael Bresser, o então prefeito de S. Paulo, Dr. Pires do Rio e o historiador Afonso de Taunay. (ANDRADE, 1981, p.82)

Importância histórica, pelas origens, e arquitetônica, pela feitura popular do alpendre. Importância política

pelas atenções despertadas. Exemplar emblemático da ação “heroica” do SPHAN, em São Paulo. As obras de restauro tiveram início em 1940, mas antes já haviam sido realizadas algumas prospecções no local como a retirada dos revestimentos das paredes e levantamento geral. Logo se percebeu a série de problemas que deveriam ser enfrentados na recuperação do monumento: as paredes da nave principal da igreja mostravam, após a remoção do encamisamento de tijolos, um complemento de 1,20m acima das paredes de taipa, executadas em adobe (tijolos não cozidos); as colunas do alpendre executadas em alvenaria de tijolos; uma parede lateral que apresentava uma base de taipa, até 0,70m de altura, completada com alvenaria de tijolos; além da falta de documentos esclarecedores.

O único documento iconográfico encontrado havia sido uma aquarela do pintor austríaco, Thomas Ender, de 1817, elaborada durante suas viagens a São Paulo. Contudo, ela trazia mais complicações, que esclarecimentos: indicava uma ampla torre sineira e o alpendre deslocado da fachada principal da igreja, além de sinalizar o fechamento da parede lateral, acima referida, com uma série de pequenas janelas, como se encontrava antes do início das obras. Após prospecções infrutíferas no local para encontrar os alicerces da suposta torre da aquarela, Saia resolveu desconsiderar o documento alegando que muitas dessas pinturas eram realizadas longe do local retratado, de memória, capaz de incorrer-se em erros como esse. Deteve-se, então, no edifício remanescente e nos indícios revelados pelas pesquisas *in loco*.

Entendeu o complemento de adobe nas paredes da nave como a prova de uma reforma, provavelmente, do século XVIII em que se alteara seu pé-direito. Defendeu que a base de taipa da parede lateral, completada posteriormente por alvenaria de tijolos, revelava uma ampla abertura fechada, apenas, por um extenso gradil de madeira, à moda paulista, isto é, peças verticais de madeira, de seção quadrada, esbeltas, dispostas lado a lado em forma de losangos; solução que utilizaria em todas as suas obras de restauração, daí adiante. Manteve o aspecto da nave alteada do século XVIII e uma série de modificações posteriores, segundo ele, bem feitas, como o calçamento, interno e externo, de lajes de pedra, o alpendre incerto, algumas aberturas, a capela lateral. Muitas questões insolúveis.

Notadamente, esta obra cingia a possibilidade projetiva no ato de restauração. Indicava a preponderância dos estudos historiográficos sobre a arquitetura paulista, pouco ou quase nada conhecida, para subsidiar a recuperação do patrimônio nacional que, em larga medida, deve ser entendida, antes, como uma obra de reconstrução. Muito menos uma reconstituição fiel do estado original, mas a construção de um conjunto de monumentos que representassem, fielmente, a história pretendida para a arquitetura paulista e brasileira – história idealizada a fundamentar a “restauração” de monumentos ideais. Vertebradamente, esta idealização se fixava nos caracteres notáveis da índole paulista, porque brasileira: autenticamente popular, pois racional e utilitária, mais afastada da erudição e mais próxima da mestiçagem cultural, étnica e mesológica. Este é o âmbito inevitável para se compreender, piamente, a atuação de Luís Saia nas várias frentes de trabalho enfrentadas por ele: na recuperação do patrimônio paulista, no planejamento urbano, na historiografia da arquitetura, no ensino e no projeto.

Durante a década de 1940, Luís Saia estabeleceria os principais parâmetros metodológicos e temáticos de seus trabalhos. Três textos têm significativa importância nessa construção: o primeiro, “Escultura popular brasileira”, ainda ligado às conclusões da Missão de Pesquisas Folclóricas, foi publicado como livro em 1944; o segundo, “Notas sobre a arquitetura rural paulista do segundo século”, publicado pela revista do Serviço no mesmo ano, foi o resultado dos inícios dos trabalhos do SPHAN, em São Paulo, marcado pelo extenso levantamento do patrimônio paulista mais antigo, iniciado por Mário de Andrade e efetivado por Saia; e o terceiro, fruto de uma palestra no Instituto de Administração da Faculdade de Ciências Econômicas e Administrativas da USP, foi publicado pela própria entidade em 1948. Neles se desenha, claramente, o processo de formação de um método de investigação – objetivo e científico – que teria por fim a compreensão da relação mais equitativa entre as manifestações artísticas e a constituição social equivalente.

Já na missão se apontava para um modo de investigação que o acompanharia por toda a vida – a observação direta dos fatos, dos fenômenos, e seu questionamento. No trecho introdutório do livro sobre os ex-votos nordestinos o autor explicava a tomada de contato com aquilo que passou a

considerar uma “manifestação artística popular”, e o interesse despertado pela descoberta:

Na cidade de Tacaratú, onde ficamos aboletados, visitando um cruzeiro ao ar livre, no alto de um morro próximo, achei uma regular quantidade de peças, umas já completamente desfeitas pelas intempéries, outras meio queimadas e outras visivelmente novas. Colhi as que me pareceram mais interessantes. (SAIA, 1944a, p.1)

A descoberta e o interesse despertado pelas peças que, notadamente, tinham função puramente religiosa, fruto da fé e na crença da cura de algum mal, e o ímpeto de recolhimento de algumas delas, deixou em aberto uma lacuna não esclarecida a princípio: quais teriam sido os critérios para a seleção das peças mais “interessantes”? A forma, a conservação, a técnica de feitura, a cor? Tais elementos foram objetos da análise empreendida por Saia no decorrer do trabalho quando, ao mesmo tempo em que se esclarecia o seu “interesse” artístico, procurava uma explicação lógica para essa manifestação e, principalmente, sua função social.

Nessa busca, Saia inquiria sobre a origem desses lugares onde, regularmente, se depositavam os “milagres”. Geralmente, os cruzeiros eram erigidos em locais onde havia acontecido algum fato inusitado, trágico – um acidente, um assassinato – sempre uma morte que estabelecia uma marca, profunda, ao lugar; um contato com a face mística do ser humano. Os cruzeiros, que abrigavam a alma do morto, se tornavam lugares santos, milagreiros. Locais onde os crentes depositavam seus ex-votos, em agradecimento pela cura de algum mal do corpo, alguma doença. E, impreterivelmente, se tratavam de partes do corpo humano representadas pelas pacas de madeira: cabeças, pernas, braços, etc. A explicação do lugar levava à indagação sobre o fato em si, a representação simbólica da peça esculpida em madeira, fruto da crença e tradição religiosa. Partia, então, para a investigação sobre as origens do fato místico, sacras ou leigas, europeia, americana ou africana.

Assim conduziu o trabalho de pesquisa. Mapeou os lugares de maior e menor ocorrência do fenômeno; relacionou os traços culturais locais com essa manifestação mística; elencou as origens étnicas e sociais das regiões de prática corrente. Finalmente, elaborou

um detalhado estudo morfológico e tipológico dos exemplares coletados, os classificou e os tipificou, estabelecendo assim, classes e tipos padronizados para cada grupo funcional e original. Concluiu enfim, as relações sociais e culturais, tipicamente brasileiras, pois fruto da mestiçagem e do meio. Um processo de pesquisa que se estabelecia a partir de múltiplas fontes: o objeto em si, como fonte primária e principal, os caracteres mesológicos, as origens culturais, os caracteres técnicos e plásticos das obras, a fim de se estabelecer tipos e classes padronizáveis capazes de esclarecer o comportamento social de determinados grupos. A mesma forma de construção teórica e metodológica se divisa numa leitura atenta do seu texto sobre as casas rurais paulistas do século XVII:

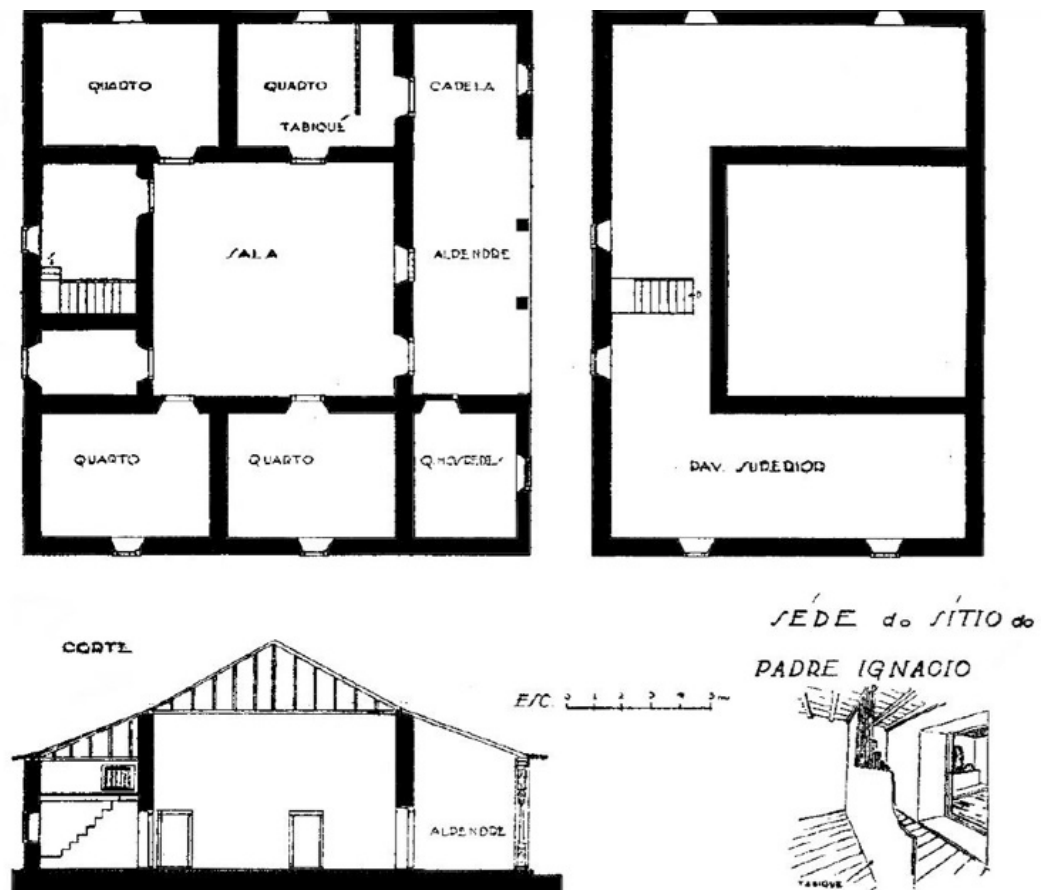
Desde o início de suas atividades no Estado de São Paulo, tem o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional encontrado, entre as peças recenseadas no planalto, um tipo de residência rural que várias razões induzem a considerar como solução arquitetônica típica para os fazendeiros abastados do século XVII, naquela região. De fato, a experiência de vários anos de pesquisas, além de acusar para os exemplares desse tipo de construção uma identidade de época, técnica e funcionamento, não ofereceu base para qualquer argumento razoável, contrário a esta hipótese, cujo acerto se firmará em razões mais explícitas, expostas adiante. (SAIA, 1944b, p.211)

Foram doze exemplares levantados ao todo, até esta época, de moradias rurais distribuídos entre o município de São Paulo e arredores, dos vinte e sete arrolados por Julio Roberto Katinsky, em trabalho cuidadoso publicado em 1976. Nos anos seguintes, o próprio Saia viria a encontrar outros, além dos que já havia levantado, mas não mudaria, substancialmente, as conclusões auferidas neste trabalho, minucioso e amplo. Do mesmo modo, o tema das moradias rurais paulistas o acompanharia por toda sua vida profissional à frente da regional paulista do Serviço. Assim, nos princípios dos trabalhos de levantamento do “pobre” patrimônio, Saia se deparava com uma série de casas rurais que, se era possível entrever sua arquitetura, em sua maioria arruinada, restavam muitas dúvidas acerca de seus proprietários e da relação que mantinham com suas posses, do seu funcionamento, das técnicas de feitura, de sua organização programática e, sobretudo, da sociedade que as habitava.

Procedeu, então, a um levantamento exaustivo desses exemplares. Mediu, desenhou, anotou, fotografou, escavou, enfim colheu todas as informações possíveis de seus objetos de pesquisas, tornados fontes primárias para o início de sua investigação. Continuou se indagando e coletando outras informações, de novas fontes: levantou os lugares, sua topografia, o relevo regional, as características climáticas, as condições geográficas, o desenho das movimentações demográficas pretéritas, os inventários, as atas de câmaras e demais documentações legais. Trabalhou cada fonte estabelecendo as relações cabíveis e refutando outras improváveis. Verificou as ocorrências constantes e regulares e partiu delas para desenvolver a análise abrangente do seu objeto de estudo – a sede rural, a casa de morada senhorial, preferencialmente do século XVII, mas também do século XVIII.

Uma constante verificada em exemplares de ambas as épocas é a maneira de escolher o local onde se assentava a residência, e o próprio modo de agenciá-la num determinado terreno. Em primeiro lugar, sempre se dava preferência a um ponto situado a meia altura da paisagem. Em certos casos, como ocorreu no sítio Santo Antônio, em São Roque, a escolha recaía sobre um local situado em pequeno vale, ou então a cavaleiro de vastas extensões (casa do bairro Santana, em São Paulo). Duas exceções apenas, num total de doze casos. Mas estas exceções devem ser consideradas especialmente, pois tanto num como noutro caso razões alheias à generalidade das condições vieram, certamente, interferir na escolha. Com efeito, deve-se conjecturar que o construtor da sede da fazenda de Fernão Pais de Barros (Sítio Santo Antônio) preferiu o pequeno vale porque aí se beneficiava de facilidades excepcionais: aguada próxima, proteção contra os ventos, etc.

Figura 3: sede do Sítio do Padre Inácio, em Cotia/SP. Desenhos do levantamento elaborado por Luís Saia. Fonte: SAIA, Luís. Notas sobre a arquitetura rural paulista do segundo século. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, nº.8, 1944, p.264.



Quanto à casa-grande de Santana, posta a cavaleiro do vale do Tietê e de Tamanduateí, batida na face principal pelo terrível vento sul, talvez tenha influído na sua escolha uma razão de ordem psicológica: compreende-se, realmente, como pareceria estranho que esta residência voltasse as costas para a “porta e chave do sertão” (SAIA, 1944b, p.213).

A verificação das ocorrências constantes o permitia, objetivamente, o estabelecimento de elementos típicos, padronizáveis, a fim de se compreender a generalidade do seu objeto de pesquisa. Do mesmo modo, ao se chegar ao tipo geral, buscava explicações plausíveis para os exemplares que não se enquadravam neste padrão. Conjeturava, supunha, formulava hipóteses que, muitas vezes, se arvorava verdadeiras, até que se visse hábil a estabelecer o esquema padrão de um tipo específico de moradia. Então, a casa centralizaria, para Saia, a vida da sociedade paulista do século XVII, por seu agenciamento, por seu funcionamento. O alpendre frontal estabelecia o limite, bem marcado, entre o espaço público e comum do espaço familiar, privativo. A sala central era responsável pela distribuição dos acessos aos demais compartimentos da casa e, tinha por fundamento, formar o núcleo da vida familiar que, denodadamente, se constituía a base da formação social geral.

Nas casas, desde o sistema construtivo até os menores detalhes eram objetos de questionamento e investigação. Cada elemento, cada componente, deveria ter uma função, uma explicação, mesmo que hipotética, para tornar possível uma constituição tipológica. Em todo caso, o emprego desta metodologia não era novo. Desde o advento positivista da história como ciência, no século XIX, tal procedimento se tornou largamente utilizado, por arquitetos e historiadores, pois permitia a objetivação do estudo e a redução de um conjunto de objetos, ou de uma série, aos seus elementos comuns, presentes e identificáveis, claramente, na maioria deles (MASSERAN, 2012). Porém, o que não se fazia de forma usual era, justamente, a confluência sobre a arquitetura e o suporte material enquanto fontes primárias de pesquisa, relacionáveis entre si, com a finalidade de se identificar os elementos caracterizáveis de uma determinada constituição social. Em outras palavras, o determinismo imperante nas ciências, nesse período, propugnava as manifestações

artísticas como fenômenos resultantes de uma condição (determinante) de uma conjuntura social e econômica. Mas os procedimentos metodológicos utilizados por Saia, em seu trabalho, procuravam a compreensão mais ampla, da constituição social da vida paulista, entre os séculos XVII e XVIII, por meio da redução tipológica de uma série arquitetural, que dispunha, e do suporte material a ela relacionado. Chegara, assim, na construção de um entendimento social da casa-grande rural dos seiscentos, de suas relações sociais e familiares.

Mas é no agenciamento da capela-alpendre que podemos encontrar dados mais precisos sobre o funcionamento social desta parte da residência rural seiscentista de São Paulo. Não só pelo funcionamento conjugado das duas peças, como também pelo que representariam elas individualmente. [...] onde se pode estudar com maior segurança a separação de classes é no funcionamento da capela. Nas casas rurais seiscentistas, a capela está sempre agenciada com o alpendre, o que lhe permitiria uma lotação maior durante os ofícios religiosos. De fato, abertas as portas da capela, uma pessoa instalada no alpendre pode assistir perfeitamente aos ofícios religiosos. (SAIA, 1944b, p.273-274)

Tornava, desse modo, a arquitetura e seus aspectos materiais fontes documentais para o estudo da história social. A igualava às demais fontes, reconhecidas e críveis, por sua capacidade de legibilidade, verificação e comprovação. Já na palestra de 1948, num seminário de estudos sobre o século XVI em São Paulo, organizado pelo Instituto de Administração e por seu diretor, Mário Wagner Vieira da Cunha, seu amigo, Saia confirmava sua postulação e assumia a capacidade operativa da história, feita e sustentada sobre uma base documental múltipla, da qual a fonte arquitetural se destacava.

Quero inicialmente frisar que não sou um especialista em história; apenas sirvo-me desta ciência como instrumento de trabalho que utilizo ao estudar, analisar e restaurar os monumentos de arte e arquitetura existentes no Estado de São Paulo. É nesta categoria de participação que tomo conhecimento dos problemas de história, como também dos problemas de materiais de construção, dos de química, de história da arte, etc. Esta razão, longe de me afastar dos trabalhos deste seminário, ao contrário, me animou a participar dele, pois, se a

história é gostosa de ser exercida como pesquisa pura e desinteressada, não deixa de ser apaixonante o seu uso para trabalhos de resultado e destino imediatos. Na verdade, contar a experiência de um trabalho especializado como o que exerço, dizer da contribuição da história no seu exercício, mostrar como os compromissos de ordem prática aconselham pistas a serem seguidas, salientar o sentido que pode eventualmente assumir o uso instrumental do conhecimento dos fatos passados, enfim, o uso da história como ferramenta de trabalho, tudo isso dá à análise dos acontecimentos históricos um sabor de utilidade prática que me anima a tratar do assunto. (SAIA, 1948, p. 1)

¹ Gilberto Freyre, em *Casa-grande e senzala* (1933) afirmava terem sido, os alpendres localizados contiguamente às fachadas de algumas igrejas nordestinas, decorrência das casas-grande de engenhos, que apresentavam formas semelhantes. Irritado, Saia se utiliza de uma argumentação, especializada e científica, baseada na tipologia e nas técnicas construtivas, para refutar, veementemente, tal assertiva. SAIA, Luiz. O alpendre nas capelas brasileiras. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº3, pp.235-249, 1939.

Admitir e defender a instrumentalização dos estudos históricos como fundamento para a prática projetual, tanto em projetos de restauração, quanto nos trabalhos de arquitetura, significava confirmar uma prática de há muito corrente, pelos arquitetos modernistas – desde que a história da arquitetura havia deixado de ser modelo para se tornar base de validação. Igualmente, postular para a arquitetura o status de fonte primária para o estudo da história adquiria, de pleno sentido, o clamor por uma história especializada, instrumentalizável e somente franqueada à habilidade específica do profissional de arquitetura.

Se é verdade que não há história sem documento, como muito bem acentuou um ilustre antecessor meu nestas palestras, pode-se acrescentar que um documento só tem valia cem por cento, quando a sua comprovação se verifica de um modo objetivo e concreto. Aí vai, em certo sentido, uma restrição aos documentos escritos. De fato, se atentarmos para as evidentes inexactidões escritas e publicadas nos dias de hoje, relativas aos acontecimentos históricos a cujo desenrolar assistimos, não podemos deixar de, em princípio e como sistema, por de quarentena as informações escritas sobre os fatos já distantes. Nesta ordem de considerações o documento escrito e mesmo publicado pode ser tão precário como a informação mais fantasiosa. (SAIA, 1948, p.1-2)

O questionamento sobre a validade do documento escrito tido como base do trabalho do historiador, numa época de conflitos onde há o embate inerente, e mais evidente, das várias versões dos fatos, colocava em cheque sua probidade irrestrita, mas ao mesmo tempo, reivindicava

ao especialista o trato específico do documento arquitetural, talvez até menos dúbio que a escritura. Documento, entretanto, somente legível ao profissional gabaritado para retirar de suas linhas o conhecimento histórico. Na verdade, se tratava de uma postulação, argumentada e fundamentada, da prevalência do arquiteto para a prática e o uso específico dos estudos historiográficos sobre a arquitetura e assuntos afins; como já havia se posicionado, anteriormente, ao questionar formulações de Gilberto Freyre¹. Mas agora, o trabalho e seu reconhecimento o impeliavam para uma crítica mais asseverada. Ao mesmo tempo em que, seguro de suas afirmações, explanava, objetivamente, seu método de trabalho.

Houve, sem dúvida, na formação destas cidades qualquer coisa que significava um rompimento com a tradição europeia. A manipulação pura e simples da documentação publicada a respeito – Atas da Câmara, Inventários e Testamentos, Sesmarias – não pode, evidenciar todo o sentido da vida paulistana dos primeiros séculos. Neste sentido o ângulo específico, segundo o qual se pode estudar o problema, funciona também como fonte de dados para a história, pois, revela fenômenos que em si mesmos são verdadeiras fontes primárias. O que vai me interessar, portanto, é a indicação da maneira como, no trato de problemas especializados, tenho estabelecido contato com os problemas da historiografia e a maneira pela qual esta me tem servido. Desde logo devo prevenir que, para a consecução do meu intento, me tenho valido tanto de documentos escritos como de peças encontradas (parede, casa, retrato) e até de elementos da tradição popular, dando a qualquer destas fontes um prestígio igual como contribuição. De fato, além das fontes escritas (inventários e testamentos, documentos interessantes, sesmarias, recenseamentos, datas de terra, cartas régias, leis, etc.) foram fontes primárias de informação quaisquer fatos de possível manipulação: peças cuja ancianidade já estivesse comprovada, técnica de fatura já caracterizada como específica de uma determinada época, tradição popular... (SAIA, 1948, p.5)

O arquiteto firmava, então, seu método de trabalho e de trato historiográfico. O assunto era inevitável – o patrimônio paulista. A finalidade certa eram as obras de restauração, de recuperação dos monumentos notáveis da história de São Paulo e do Brasil.

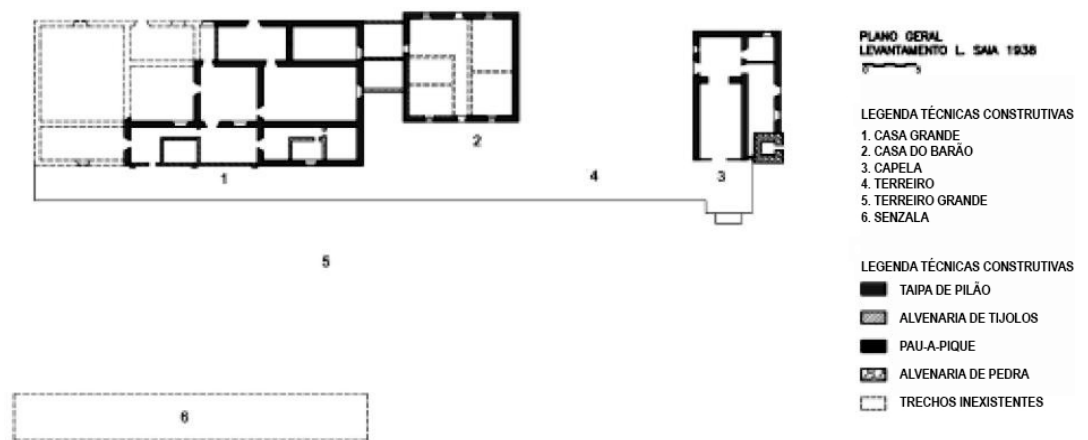


Figura 4 (topo): Sítio Santo Antônio, São Roque/SP. Estado de arruinação do conjunto antes das obras de restauro. Observar a metade restante da casa-grande, à esquerda, os restos da casa do Barão, ao centro, e a capela, à direita. Fonte: GONÇALVES, Cristiane Souza. A experiência do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em São Paulo: o caso da restauração do Sítio Santo Antônio, 1940-1947. Revista da Póis, São Paulo, n.º 21, 2007, p.171.

Figura 5: Sítio Santo Antônio, São Roque/SP. Levantamento elaborado por Luís Saia antes das obras de restauro. Fonte: GONÇALVES, Cristiane Souza. A experiência do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em São Paulo: o caso da restauração do Sítio Santo Antônio, 1940-1947. Revista da Póis, São Paulo, n.º 21, 2007, p.174.

Reconstrução, antes de tudo. Das obras de restauro empreendidas por Saia, neste princípio “heroico”, poucas se fizeram sem que fossem veementemente alteradas, e mesmo suprimidas aquelas qualidades documentais as quais destacava como atributo inerente da arquitetura do passado. A maior parte das restaurações apagou os vestígios e indícios das marcas do tempo e imprimiram aos monumentos um caráter contemporâneo, de assepsia, de novidade, onde o passado sumia para dar lugar à história idealizada, realizada concretamente. Contudo, também se realizava, com a história edificada, a construção das bases mais firmes e seguras da arquitetura modernista brasileira; seu fundamento. As linhas retas, severas, dos prédios brancos, densos, se imiscuíam, com sua racionalidade e simplicidade “sincera”, ao caráter desnudo e utilitário da nova arquitetura. A mesma prática se encontrava em toda a atuação conjunta do SPHAN, liderados

pelo arquiteto Lúcio Costa, quem dava a palavra final sobre todas as obras realizadas pelo órgão, mas lastreado em outras bases – no barroco, na erudição compositiva e nos traços de brasilidade representados pelos artistas formados pelo meio selvagem brasileiro, como o Aleijadinho.

Bom exemplo dessa ablução nas obras de restauro promovidas pelo SPHAN e endossadas por Luís Saia pode ser encontrado no Sítio Santo Antônio, em São Roque/SP. Prontamente, o lugar fora tomado exemplarmente, por Mário de Andrade, como um dos principais monumentos aptos a representar a índole paulista. Escreveu sua história, mas não viu sua recuperação do estado ruinoso ao qual se achava quando o comprou e o doou à União, pouco antes de seu falecimento. O conjunto se constituía dos restos da casa-grande, a metade que sobrara do arruinação e do desmonte, a capela, a parte

mais preservada, mas sem o alpendre frontal, ambas construídas no século XVII, as paredes de taipa, arruinadas, da chamada “casa do Barão”, edificada pelo Barão de Piratininga, no século XIX, e restos de um alicerce fronteiro à casa-grande.

As obras de restauração seguiram, lentamente, de 1940 a 1947. Após os levantamentos, o debate com Lúcio Costa e José de Souza Reis, os técnicos do SPHAN central, e as reflexões sobre os parâmetros da intervenção, Saia desenvolveu seu projeto. Resumidamente, decidira remover a casa do Barão, pela feitura “recente” e reconstruir, de forma idealizada, os restos da casa-grande, utilizando pela primeira vez o concreto ciclópico² para a recomposição das taipas. Do mesmo modo, resolvera refazer o alpendre da capela conforme um desenho hipotético, auferido sobre os poucos indícios encontrados no local. Assim, a definição do projeto de restauro, tomado a partir dos estudos históricos e dos vestígios e indícios investigados no lugar, numa arquitetura entendida por fonte primária de pesquisa, promoveu, justamente, o seu apagamento, a sua artificialidade em prol de um tempo feito ideal, mesmo hipotético, contudo hábil em responder aos anseios contemporâneos, de um passado exemplar, que fundamenta o presente ensejado, modelar.

O clamor por modelos, nas artes e na arquitetura, parece ter tomado novo impulso após o final da guerra, no Brasil e no mundo. Talvez uma necessidade de se prender a formas seguras e eloquentes diante do caos vivido recentemente, era certa, no entanto, a premência pela ordem, uma nova e vigorosa ordem. Por um lado, a urgência da reconstrução dos países europeus e asiáticos afetados pela destruição geral, dava novo impulso à arquitetura, quando já não havia mais razões e argumentos para extensos debates estéticos e, notadamente, quando a rapidez e a racionalidade na construção civil se tornavam indispensáveis e obrigatórias. Nas artes em geral, o trânsito de artistas europeus pela América e o vigor construtivo de um novo tempo, impulsionavam e fomentavam um debate acalorado onde se impunha a clemência redentora da função social da arte, sobretudo.

No Brasil, as revistas de arquitetura, engenharia, artes e decoração que se sucediam desde a década de 1930, sempre foram espaços midiáticos muito

explorados pelos arquitetos. Entre as décadas de 1940 e 1950, elas adquiriram um caráter emblemático de difusão e educação estética, tanto da classe profissional quanto do público em geral, que consumia correntemente tais periódicos. Nelas se desenrolaram narrativas que abrangiam desde a doutrinação modernista à propagação de histórias da arquitetura escritas, na quase totalidade, pelos arquitetos modernistas. As revistas nesta época se tornaram tribunas de conversão, como os púlpitos de pregação, a propalar o modernismo, o *International Style*, cingido à história apta à construção de uma ideia de tradição arquitetônica brasileira, para urdir um estilo, verdadeiramente nacional, dos novos tempos. Todas responsáveis pela divulgação e propaganda de uma moderna e festejada arquitetura brasileira.

Neste esforço também se somavam outros, como a realização de congressos profissionais. Em 1945, se realizou em São Paulo o I Congresso Brasileiro de Arquitetos; em 1954, São Paulo sediou, novamente, o IV Congresso Brasileiro de Arquitetos e, diferente das edições anteriores, engendrou celeumas – transcorreu entre debates acalorados, conferências magistrais e apologias à expoente arquitetura nacional, que angariava os frutos de seu definitivo reconhecimento internacional. Apogeu entevisto que impunha seu peso, elegia seus escolhidos, encerrava os excluídos, definia lideranças e provocava cesuras. Ao mesmo tempo em que se impunha a unanimidade hegemônica de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e do grupo carioca, se traçavam caminhos outros, na obscuridade.

Desde a exposição de Anita Malfatti, em 1917, a crítica tornou as artes plásticas em carro-chefe da batalha estética no campo artístico geral. Os desdobramentos posteriores, o aparecimento de artistas modernistas, ou primitivistas, quase sinônimos, a presença de artistas estrangeiros, e o dinheiro circulante, seja da aristocracia cafésista ou da vigorosa burguesia industrial, tornaram São Paulo no centro artístico mais fecundo e promissor do país. O centro cosmopolita representado pela capital paulista se tornou o núcleo de confluência de artistas e intelectuais gabaritados, incentivado ainda mais com a criação da Universidade de São Paulo, em 1933. Havia, decididamente, um meio intelectual pulsante na cidade, e o debate incisivo, motivado pela profusão de jornais e revistas, se constituiria em

² Concreto ciclópico é o nome dado ao tipo de concreto agregado por pedras de grandes dimensões, chamadas “pedras-de-mão”, ou matacão, que resultou, no caso de sua utilização para o restauro da casa-grande, em paredes maciças e espessas, como se fosse uma taipa de concreto e pedras.

sua principal característica – um diálogo atrevido, intimorato e aberto – sem prevalências e lideranças impositivas.

Tais condições, aliadas ao ensejo revigorante do pós-guerra, engendraram o estado propício ao retorno dessa qualidade dialógica no meio intelectual e artístico paulista e, no campo das artes, foi marco decisivo a criação de dois museus de arte, de nível internacional – o Museu de Arte Moderna e o Museu de Arte de São Paulo – e a realização da 1ª Bienal de Artes. O MASP foi fundado em 1947 por iniciativa do empresário das comunicações, Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (1892-1968), e organizado por Pietro Maria Bardi, auxiliado por Lina, responsáveis pela formação do acervo inicial do museu. A direção fora exercida por Pietro Maria, ininterruptamente, durante quarenta e cinco anos, o transformando num dos maiores acervos de obras de arte da América Latina. Já o Museu de Arte Moderna, mais modesto nas dimensões e importância do acervo, foi criado por incentivo do industrial Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho (1898-1977), em 1948. Ciccillo, como era conhecido, reuniu grande parte dos artistas e intelectuais que habitavam e trabalhavam em São Paulo e que, por muitos anos, batalharam pelo desenvolvimento e pela difusão da arte moderna no Brasil. O acervo inicial se constituiu, em sua maior parte, por obras de arte pertencentes ao próprio Ciccillo, de artistas como: Picasso, Kandinsky, Dufy, Severini, Chagall, Magnelli, De Pisis, Miró, Manessier, e os brasileiros, Volpi, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Mario Zanini, Clóvis Graciano, Bonadei, etc. Dentre os assinantes da ata de fundação do museu, quatorze arquitetos se apresentaram e, muitos deles, assumiram papel de destaque na administração do museu, como: João Baptista Vilanova Artigas, Eduardo Kneese de Mello, e Luís Saia. Os três se envolveram plenamente com sua a criação e organização, e teriam grande importância na realização da Bienal.

Em 1950 assumia a Direção Artística do MAM, o crítico de arte, Lourival Gomes Machado (1917-1967), e recebia a incumbência de Ciccillo Matarazzo de realizar, no ano seguinte, uma bienal de artes. As grandes exposições de artes haviam conquistado fama mundial nas últimas décadas e a mais famosa era a Bienal de Veneza. O industrial ítalo-paulista imaginava um grande

evento espelhado nesta exposição e não mediu esforços para a sua realização. Lourival, auxiliado pela diretoria, organizou no prazo menor de um ano a I Bienal de Artes do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Tal realização era, decididamente, um desdobramento da criação do MAM, e representava significativa maturidade do movimento modernista em São Paulo. Para abrigar a exposição, a Prefeitura Municipal cedeu o Belvedere do Trianon, na Avenida Paulista e os arquitetos Kneese de Mello e Luís Saia projetaram um grande pavilhão, provisório, construído em ferro e madeira sobre o velho Belvedere. A nova estrutura, prontamente modernista, branca, de volumes puros e cobertura plana, se sobrepunha, sobejante, ao ecletismo que adornava o cume do Trianon. Ato, extremamente, simbólico para marcar, efetivamente, a vitória do modernismo estético brasileiro, a abrigar um grande evento artístico internacional – a primeira grande exposição de artes a se realizar na América do Sul. (ALMEIDA, 1976)

No galpão do Trianon se instalaram vinte e uma representações estrangeiras. Considerando o período pós-guerra, a bienal conseguiu uma participação expressiva dos principais países europeus e americanos. Inaugurada solenemente com a presença do Presidente da República, Governador e Prefeito, a exposição permaneceu aberta ao público durante dois meses, entre outubro e dezembro de 1951, e recebeu cerca de cem mil visitantes. No Brasil, o evento teve ampla divulgação nos meios de comunicação e, no exterior, teve grande acolhida da imprensa especializada. Paralelamente, realizou-se a I Exposição Internacional de Arquitetura, organizada por Lourival Gomes Machado, Kneese de Mello e Luís Saia, e teve a participação de cento e cinquenta arquitetos expondo cerca de quatrocentos projetos em três mil e quinhentas fotografias, o que mostra o relevo assumido pela arquitetura na difusão do movimento modernista.

Arregimentação e congregação garantida pela associação dos arquitetos em torno do Instituto de Arquitetos do Brasil, IAB, criado em 1933 após a regulamentação profissional, mas precedido pelo Instituto de Arquitetura Brasileira, criado em 1921, e pela cisão de 1927, entre passadistas e modernistas, sendo fundamental neste processo de conquistas classistas. O IAB se tornou, ao longo de sua história, num campo de batalhas e,



Figura 6: O Pavilhão da I Bienal após o encerramento da exposição, já fechado por tapumes. Fonte: BRUNO, Ernani Silva. *História e Tradições da Cidade de São Paulo*. Vol. III. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954, p.1342.

ao mesmo tempo, palanque para a divulgação e reunião dos arquitetos modernistas, agregados em prol do reconhecimento público da profissão e da implantação dos preceitos modernistas da arquitetura. Em São Paulo, a regional da entidade foi criada em 1943 e, desde logo, conquistou a participação maciça dos profissionais, brasileiros e estrangeiros, que atuavam na cidade. Desde este momento a participação de Kneese de Mello que também detinha a principal revista especializada do país, se tornou, operacionalmente, decisiva para a consolidação das bases de uma arquitetura modernista, plural e instigante, que configurava uma nova fisionomia para a metrópole.

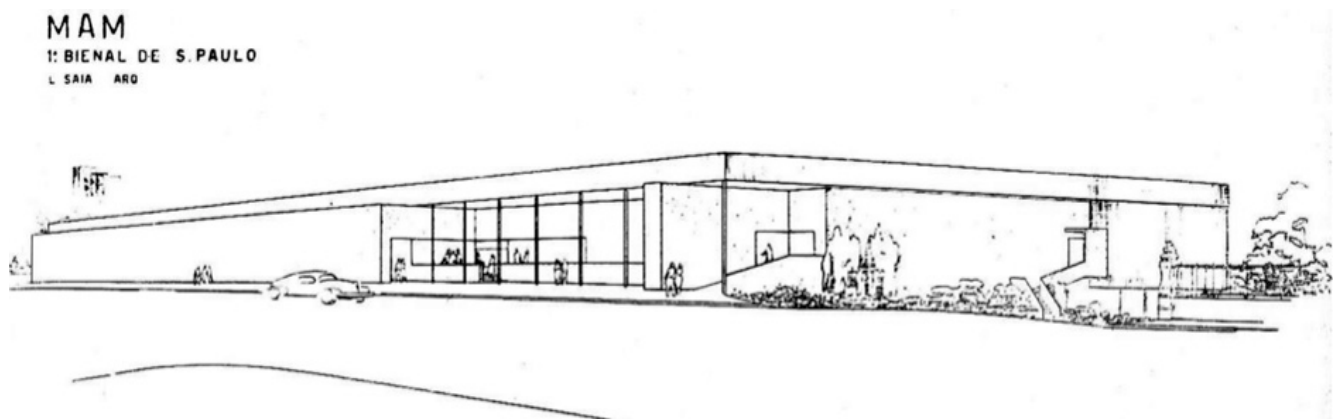
Feição à qual se integravam, também, a própria Bienal e a fremente produção artística paulista, em diversificadas frentes, consubstanciada no aparecimento e consolidação de seus museus, e instigada pelo amplo debate, presente e incitado, pelas revistas especializadas e pelos meios de comunicação em geral. Desse modo, o sucesso da primeira Bienal de Artes e o estabelecimento de uma regularidade para o evento, em edições seguintes, sempre maiores e mais visíveis, só pode ser entendido neste contexto. E muito contribuiu para a ampla visibilidade dessa primeira edição o projeto e a localização do pavilhão montado, especialmente, para o evento.

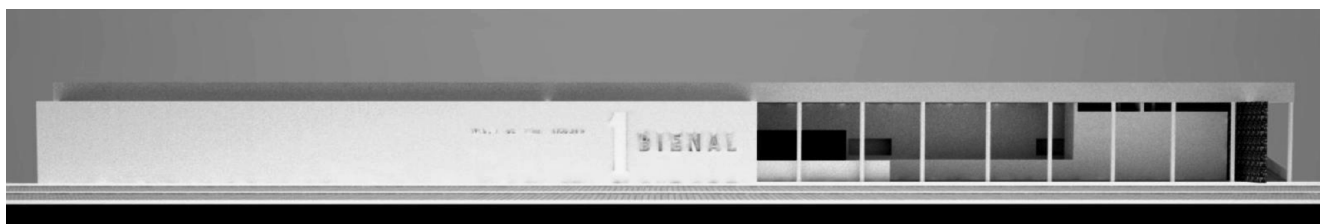
Logo tratou-se de remover o ecletismo superficial do Belvedere, em desuso e decadência, para suplantá-lo por uma caixa branca, galga, alongada, repousando

suavemente, pelo uso dos *pilotis*, sobre o passado espúrio – ecletismo cosmopolita e universal a sufocar-se pela novidade, simples, racional e autêntica de uma arquitetura nova e, pretensamente nacional. Símbolo dos novos tempos, da metrópole, que se verticalizava. Da avenida se via a alvura de uma superfície delongada, quase simétrica, e rompida levemente numa extremidade, onde se fazia o acesso para a caixa de surpresas coloridas, das obras de arte, evidenciadas pela brancura e claridade do seu interior. É certo que, aqui, se realizava uma arquitetura corbusiana, do mais puro *International Style*. Entretanto, o local, a visibilidade, sua inserção na paisagem – meio natural, meio urbana – e até a parede de pedras no acesso principal, se interpretavam como um primitivismo brasileiro, ensejado.

A bienal deixara um atestado de reconhecimento público, nacional e internacional, da capacidade de empreendimento da nova elite paulista que, com a mesma força, transformava o aspecto da cidade. A verticalização, vencidas as resistências iniciais da classe média, a nova forma de morar em prédios de habitação coletiva se tornava prerrogativa de *status* social, e movimentava, frementemente, a construção civil. São Paulo se fez, então, num campo aberto à arquitetura, aos arquitetos, e às suas experimentações, técnicas e estéticas. A cidade atraía não somente os profissionais brasileiros, como muitos estrangeiros aportaram na metrópole, em busca de ares renovados e do fulgor trabalhista.

Figura 7: Desenho de Luís Saia do projeto do Pavilhão da I Bienal de Artes de São Paulo. Perspectiva da Av. Paulista. Fonte: Museu de Arte Moderna. I Bienal de São Paulo. *Revista Acrópole*, São Paulo, ano XIV, nº. 157, mai. 1951, p.6.





primeira bienal do museu de arte moderna de s.paulo

LUÍS SAIA

arquiteto

planta

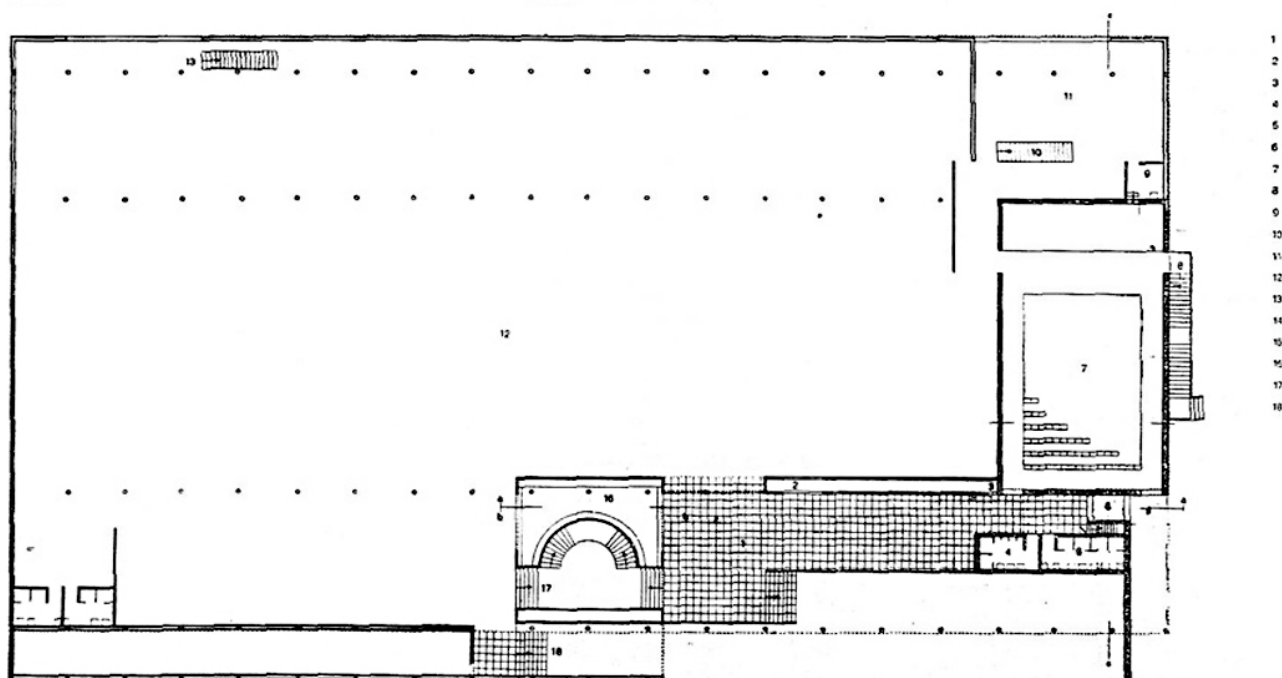


Figura 8 (topo): Pavilhão da I Bienal de São Paulo. Maquete virtual elaborada pelo autor: vista frontal. Fonte: acervo do autor, 2006.

Figura 9: Desenho de Luís Saia do Pavilhão da I Bienal de São Paulo. Planta baixa. Fonte: acervo do autor, 2006

³ Em 1953, palestras de Max Bill, arquiteto, designer e artista plástico suíço, formado pela Bauhaus de Walter Gropius e pessoa de grande projeção no campo artístico internacional, no Rio de Janeiro e em São Paulo, despertou a ira de parte dos arquitetos brasileiros ao desenvolver severas, mas consistentes, críticas à arquitetura brasileira modernista.

Concomitantemente à bienal, entre 18 e 24 de janeiro de 1954, se realizava, em São Paulo, o IV Congresso Nacional de Arquitetos. Os ânimos exaltados pelas recentes polêmicas³ acerca da arquitetura brasileira fizeram, do evento, um campo de batalhas. Contudo, o maior destaque restou à presença incisiva de Walter Gropius que proferiu, durante o evento, três conferências. Suas palavras calaram fundo nos debates inflamados das plenárias do congresso. Foram montadas quatro comissões de estudo sobre temas afetos à arquitetura: 1) Arquitetura e tradição; 2) Arquitetura e indústria; 3) Ensino da arquitetura; 4) A profissão do arquiteto. E houve, ainda, uma plenária conjunta para discutir a situação do Urbanismo no Brasil.

No entanto, a inquietação com os rumos da arquitetura “brasileira”, seu caráter, e sua efetividade e, do mesmo modo, o clamor por um sentido nacionalista, perpassara por todas as comissões e plenárias. Discutia-se, na verdade, a validade de uma arquitetura nacional e, ao mesmo tempo, se postulava a necessidade, para a manutenção existencial da profissão do arquiteto no país, de um sentido nacionalista veemente para a prática de uma evidente arquitetura brasileira; fosse ao vínculo estreito com a tradição nacional, ou seja, a arquitetura do passado colonial e barroco, fossem às demandas contemporâneas, de racionalidade e economia, em articulação premente com a indústria, fosse à solução dos problemas urbanísticos agravados com o crescimento acelerado e desordenado das grandes cidades brasileiras. De qualquer forma, o requisito nacionalista saía fortalecido do congresso, seja enquanto representação da tradição seja na sedimentação popular.

Terminado o IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, Saia despejava sua crítica, inflamada pela precariedade das discussões nas plenárias, e pelos descaminhos que, junto a seus pares, reconheciam nos rumos da arquitetura brasileira. Numa entrevista polêmica ao jornal *Folha da Manhã* conclamava aos arquitetos as responsabilidades por mudanças drásticas nas formas de condução da profissão e da arquitetura no país, e condenava a transformação do modernismo em estilo acadêmico, de caráter superficial e dogmático, preso e restrito ao uso de elementos formais consagrados, nacional e internacionalmente, condição que depreciava a própria prática profissional.

Com efeito, as cartas do atual baralhão são poucas e fáceis, eficientes e rendosas: meia dúzia de soluções formais e algumas palavras de poder mágico: Brise-soleil, Colunas em V, Pilotis, Amebas, panos contínuos de vidro, Moderno, Funcional, etc. O prestígio dessas formas e dessas palavras e o seu abuso sonegam a consideração justa dos problemas que realmente são propostos pelo trato mais consentâneo da nossa arquitetura. Mesmo no estudo de um projeto particular, habitação, edifício público, fábrica ou que quer que seja, a eficiência profissional fica muitas vezes prejudicada pela intenção modernista e acadêmica, em detrimento da excelência do trabalho. (SAIA, 1980, p.51-52)

O uso indiscriminado dos elementos formais reconhecidos e propalados pelos meios de comunicação e pelas escolas de arquitetura havia subtraído ao trabalho do arquiteto a própria essência do seu trabalho, ou seja, o estudo minucioso e ponderado de todos os aspectos que compõem a complexidade do ato criativo da arquitetura, com a finalidade precípua de atender às necessidades de uma comunidade, de um cliente, das cidades e do país. Afirmava que a “fase heroica” da arquitetura moderna, aquela cuja função primordial era romper os limites exíguos do pensamento estético e operativo que subjugava a arquitetura ao mero papel decorativo, já havia sido concluído, há muito, pelos arquitetos pioneiros.

Tratava-se de romper um academismo solidamente instalado; incumbia mostrar que era possível aceitar formas diferentes daquelas endossadas e propagadas pelos currículos arcaicos das escolas de belas-artes e pelos apêndices arquitetônicos das escolas de engenharia; impunha-se obrigar às classes dominantes, e mesmo ao governo, a aceitação de uma revolução plástica formal. Os autores dessa façanha ainda estão vivos e alguns são apenas madurões, sem serem propriamente velhos: Flávio de Carvalho, Warchavchik, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Corbusier, etc. (SAIA, 1980, p.51)

E derramava, então, seu desabafo sobre as novas gerações de profissionais que receberam os ditames das novas formulações de uma arquitetura brasileira e os fizeram lei, sem justificação. Cobrava, na verdade, a responsabilidade dos arquitetos perante o reconhecimento do trabalho pioneiro, pelo país.

Agora é que começa a parte mais séria do problema; a fase mais madura, mais responsável e, portanto, a que carece de mais juízo. Derrubar um tabu é, de fato, um ato de heroísmo. Mas colocar outro no lugar do antigo, convenhamos, é infantil; o academismo modernista, "Fênix" rejuvenescida saída das próprias cinzas, impera, levado pela onda da moda. E não só os jovens inexperientes, mas também muito arquiteto já maduro e experimentado pratica impunemente o mais desbragado academismo modernista. E há sérias resistências no sentido de impedir que entremos, em cheio, no problema atual, que é prático, técnico, profissional, social e filosófico. (SAIA, 1980, p.51)

E era, justamente, na construção do entendimento e das bases teóricas, pedagógicas e profissionais, desse "problema atual" da arquitetura que o arquiteto dedicaria boa parte de seu tempo e de sua militância profissional e educacional, que era também uma militância política – compreender os meandros metodológicos da prática arquitetural, considerada em sua mais ampla definição que, inerentemente, vinculava inseparáveis as ações do arquiteto nos campos do projeto, da construção, do planejamento urbano, dos estudos historiográficos, no ensino e na compreensão irrestrita da tradição arquitetural brasileira. Este o seu mote de vida, no qual direcionaria, incisivamente, o conjunto de seus trabalhos, de sua obra.

Em sua prática profissional, desde logo, o arquiteto se interessou pelas questões urbanísticas. Na década de 1950, já em escritório próprio, se empenhou na realização de planos diretores para diversas cidades paulistas e para Goiânia, capital do Estado de Goiás. Foi um dos primeiros arquitetos a se embrenhar nas áreas do urbanismo e do planejamento urbano, até então, campo dominado por engenheiros civis, médicos sanitaristas e sociólogos. Muito o auxiliou, se não mesmo o conduziu até a prática profissional do urbanismo, a profunda experiência vivenciada por ele junto a Mário de Andrade no Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo, e seu trabalho na Divisão de Documentação Histórica e Social, que lhe deu as bases teóricas e os fundamentos sociológicos. Até então, o urbanismo, no Brasil, era sinônimo de projeto urbano, projeto de cidades novas, novos bairros e loteamentos, como uma arquitetura de escala urbana; pensar urbanismo a partir de um sentido organizacional da vida urbana, do planejamento, era algo pouco

desenvolvido nas cidades brasileiras. Além disso, construiu um pensamento urbanístico que aliava os instrumentos legais aos aspectos estéticos da cidade contemporânea.

Dentre os vários planos diretores elaborados por Saia, para São José do Rio Preto, Águas de Lindóia, ambos perdidos, entre 1951 e 1954, e Goiânia/GO⁴, entre 1960 e 1964, o Plano Diretor de Lins, que tem seu original preservado na prefeitura local, se constitui quase como um tratado de urbanismo contemporâneo. Didaticamente, Saia abordava as principais teorias urbanísticas correntes⁵, propunha outras, e tecia uma análise detalhada da estruturação urbana de Lins que subsidiava o conjunto de proposições, legais, físicas e projetuais. Desenvolvido entre 1952 e 1953, e aprovado pela Câmara Municipal, no ano seguinte, o Plano Diretor de Lins tratava das questões específicas de organização do espaço local e regional, mas, notavelmente, se nutria de um suporte teórico muito consistente e aprofundado; nele se encontram as bases do pensamento urbanístico contemporâneo, habilmente arrançadas por Luís Saia que fundia, no texto, suas observações precisas, a prática cotidiana do planejamento, e as teorias contemporâneas em evidência no plano internacional de discussões sobre Urbanismo e Planejamento Urbano.

Trabalho teórico aprofundado para o estabelecimento de bases sólidas para a lide do planejamento urbano, cuja principal assertiva se realizava na procura de parâmetros projetuais fundados numa análise agressiva da amplitude dos componentes e aspectos de interveniência nos destinos, auferidos e vislumbrados, de um município do interior paulista que apresentava e, já sofria os efeitos, do crescimento acelerado. Na verdade, o percurso elaborativo do plano aponta para a busca, obsessiva, do arquiteto de um sentido integral, harmônico e efetivo para uma comunidade, capaz de consubstanciar um significado loquaz para o trabalho profissional e artístico do arquiteto, feito e assumido como urbanista, diante das solicitações e demandas do seu tempo – integralidade e consentaneidade. Mesmo ímpeto que o levou à prática da arquitetura.

Em seu escritório, Saia desenvolveu vários projetos, alguns construídos, poucos publicados em revistas especializadas. Destes, quatro casas se destacam pela originalidade, pela seriedade e pela distinção

⁴ Sobre o Plano Diretor de Goiânia, de Saia, há uma dissertação prestimosa: MOTA, Juliana Costa. *Planos diretores de Goiânia, década de 60: a inserção dos arquitetos Luís Saia e Jorge Wilhelm no campo do Planejamento Urbano*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), São Carlos, EESC-USP, 2004.

⁵ Dentre os principais teóricos estudados por Saia, se destaca o urbanista francês, Gaston Bardet (1907-1989), nas seguintes obras citadas: BARDET, Gaston. *Problèmes d'urbanisme*. Paris: Dunod, 1941. BARDET, Gaston. *L'Urbanisme*. Paris: P.U.F., 1945.

ao tipo de modernismo praticado pelos demais arquitetos contemporâneos. Solidez, sinceridade e simplicidade – harmonia compositiva – são os melhores adjetivos para caracterizar tais obras. As casas foram edificadas, duas na cidade de São Paulo, e as outras duas na cidade litorânea de Itanhaém, quando o arquiteto também trabalhava na restauração do Convento de Nossa Senhora da Conceição, uma de suas obras de restauro mais cuidadosas e menos polêmicas, seguramente o principal monumento da arquitetura colonial em São Paulo, e uma das igrejas mais antigas construídas no Brasil, de 1560.

O olhar atento aos projetos destas casas e, mais precisamente, de suas construções, sendo que as de Itanhaém se encontram intactas ainda hoje, passados cinqüenta anos de uso, é capaz de revelar antes que uma forma arquitetural, ou uma inventividade estética, a racionalidade construtiva – uma relação, simples e coerente, de aplicação dos materiais de construção e do sistema construtivo empregados em sua feitura. Certamente, a mesma busca pela razão presente no *modus operandi* da arquitetura popular, das choças e choupanas, à qual se deparou no interior, perdido, do Brasil, ou das casas bandeiristas – tipos sistematizados; a razão da necessidade, do necessário, da economia de meios; a razão de uma criatividade que se expressa na solução, pura e simples, dos problemas construtivos.

Há nas casas bandeiristas uma unidade, um sentido de todo que, para Saia, assumiu o verdadeiro caráter de harmonia conceitual, e sem esquecer que tal unidade pode ter sido, também, uma idealização construída. Todos os seus elementos tinham finalidade e senso, fundamentados no uso e nas relações sociais e econômicas do seu tempo, no seu lugar. Constituíram, idealmente, a concepção arquitetural mais coesa e asseverada, capaz de engendrar a estabilização de um tipo, plenamente, imbricado numa específica configuração social – os paulistas do século XVII. Tal construção historiográfica o conduziu a formular outra construção teórica para fundamentar e balizar as ações do novo arquiteto brasileiro a professar uma arquitetura, puramente, brasileira do século XX. E essa fórmula não se realizava na aplicação formal de elementos tipificáveis, mas simplesmente, no bom senso da racionalidade abrangente, sensível. O mesmo senso utilitarista da arquitetura originada na cultura popular

que, para ele e para o mestre dileto, impregnava e identificava, as raízes de brasilidade, plurais, por unidades. Ao arquiteto contemporâneo caberia, nesse curso, o comprometimento com tais raízes e com a sociedade.

A casa do Morumbi, bairro nobre paulistano, era destinada a uma rica família, construída num amplo terreno com desnível acentuado, mas que, segundo o arquiteto, o primeiro projeto havia sido concebido para um terreno plano e, como a solução foi plenamente aceita pelo proprietário, resolveu-se manter a mesma proposta quando se mudou o terreno. Aproveitando o caimento para os fundos do lote, Saia adaptou seu projeto inicial o dispondo sobre uma plataforma de concreto armado e aproveitando sua parte inferior como espaço livre para serviços e lazer. A planta se desenvolve circunscrita a um quadrilátero (característica comum a todos os projetos) onde dispõe as peças de uso social, de serviços e as áreas íntimas da moradia. Amplo, o recorte quase quadrado de espaço permite até a abertura de um pátio interno descoberto, feito jardim, que converge as atenções e as circulações. A laje plana inclinada de cobertura, vazada sobre o pátio, foi impermeabilizada e revestida com lajotas finas de concreto. A alvenaria portante de tijolos de barro foi mantida desnuda, sem reboco de proteção que, segundo ele, é muito menos resistente que o próprio tijolo. As aberturas são amplas e, no pátio interno, há caixilhos estruturais de concreto armado no lugar da parede para permitir a racionalidade estrutural e, ao mesmo tempo, a apreciação da bela paisagem local.

Para melhor compreender a disposição das peças internas e a inserção da moradia no terreno foi elaborado, pelo autor, um modelo virtual. Nele é possível visualizar o suporte da laje plana de cobertura promovido pelas paredes internas e nas áreas mais abertas como na ampla sala de três ambientes, ela se apoia sobre as paredes longitudinais, mantidas a pouca distância umas das outras. Do mesmo modo se percebe a racionalidade do seu caimento regular e direcionado para apenas uma lateral do quadrilátero, onde a disposição de uma ampla calha garante a captação das águas de chuva evitando seu acúmulo. Por sua vez, a plataforma de concreto proporcionou um plano de sustentação para a casa de tijolos e conferiu uma aparência aproximada à chamada Casa de Vidro, residência da arquiteta Lina

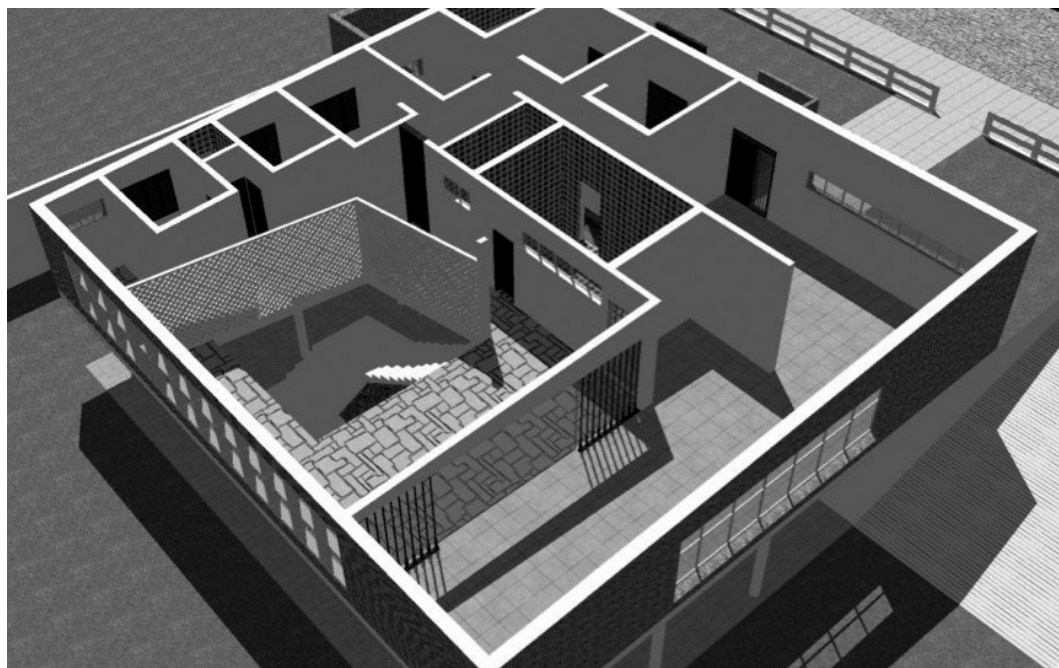


Figura 10 (topo): Casa do Morumbi, do arquiteto Luís Saia, 1956. Modelo virtual sem a laje de cobertura. O pátio interno organiza o espaço. Fonte: acervo do autor, 2006.

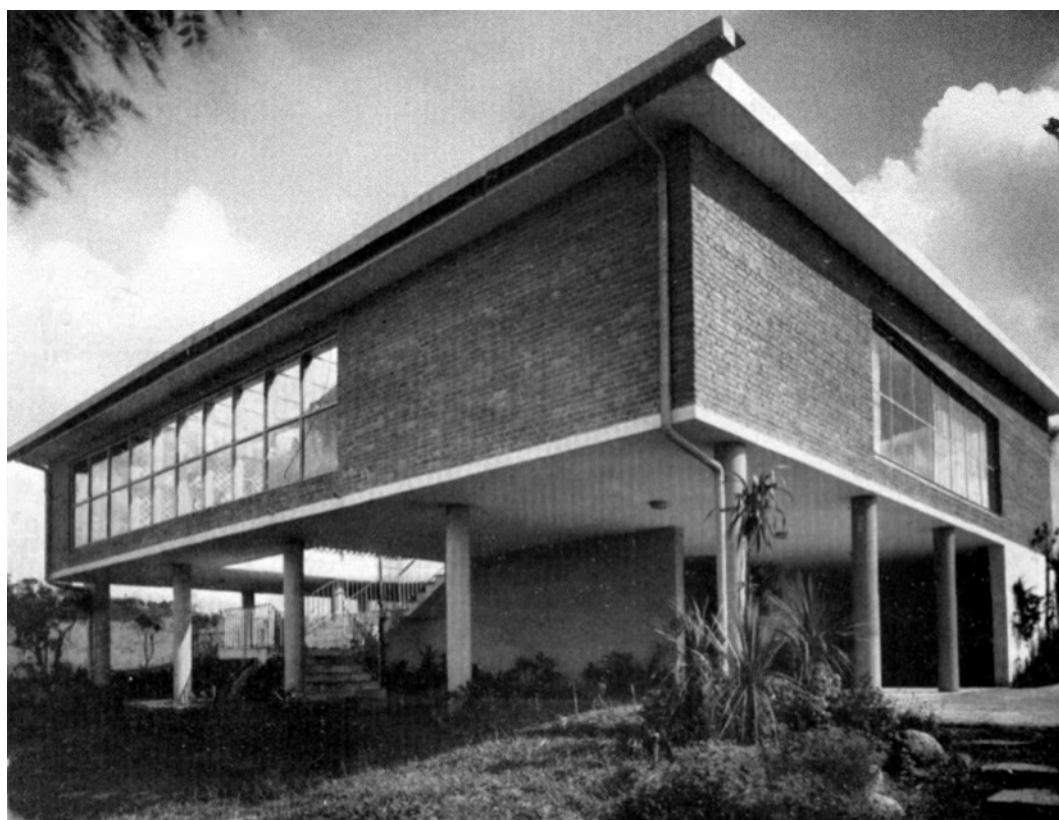


Figura 11: Casa do Morumbi, do arquiteto Luís Saia, 1956. Vista dos fundos, a plataforma de concreto armado, composta de laje e *pilotis* que sustenta a casa de alvenaria portante de tijolos de barro. Fonte: SAIA, Luís. Residência no Morumbi. *Acrópole*, São Paulo, ano XVIII, n°. 209, 1956, p.177.

Bo Bardi, construída pouco antes, em 1951. Próximas nas feições, distantes na essência; a casa de Lina primava pelas amplas visuais proporcionadas pelos panos de vidro – casa sem paredes com outra razão estrutural e outro princípio conceutivo. Distintos e dialógicos.

A casa no Alto de Pinheiros, destinada a uma família de classe média apresentava a mesma tipologia. Em lote urbano, menor que o anterior, o arquiteto dispunha as peças internas da moradia dentro de um espaço retangular. Do mesmo modo, esta casa se implantava numa plataforma plana e se construída de alvenaria portante de tijolos de barro, coberta por laje plana inclinada “feita de tijolo furado em grelha de concreto armado”, e protegida por telhas onduladas de alumínio. Internamente, um alpendre acolhia, da rua, moradores e visitantes e se abria para uma ampla sala que, por sua vez, também se abria para os jardins localizados na frente e nos fundos da casa; a cozinha central articulava os ambientes e separava as áreas de convívio das áreas íntimas. Firmava o tipo, em suas variantes.

Nas casas de veraneio de Itanhaém, construídas para dois irmãos e suas famílias, o arquiteto tirou partido da paisagem. O terreno se localizava nas margens da barra do Rio Itanhaém, limitado por uma rua somente para pedestres de onde se descortinava uma bela vista da cidade e do mar. O arquiteto abriu as casas para esta paisagem, dispôs varandas frontais unidas às peças de convivência. Como eram casas para férias, priorizou os espaços internos abertos e separados dos externos por paredes vazadas de elementos de concreto, ou pelo típico gradil de madeira pinçado das casas bandeiristas. O quadrilátero que abrigava as peças internas eram do mesmo sistema construtivo, na mesma tipologia sistematizada pelo uso, cumprindo funções distintas balizadas pelas variantes tipológicas, e confluentes num partido de grande simplicidade e sinceridade. Os tijolos de que se faziam as paredes não se escondiam, as lajes planas inclinadas que as cobriam se destacavam, as madeiras que estruturavam as varandas se exibiam em sua exiguidade branca, os gradis e vazados que permeavam os interiores com o lugar cumpriam sua função. E para elas, Saia deu nome – *Cosme e Damião*, e assim a explicava:

A “mais valia” está deformando o cidadão moderno ao fazê-lo perder a noção daqueles atributos que lhe

*permitiam invenções legítimas e úteis tornando-o, assim, cada vez mais, parecido com galinha leghorn, a qual é incapaz de sobreviver fora do confinado e da ração balanceada. A “mais valia” da galinha leghorn é o ovo; a extrema especialização botadeira fê-la perder as defesas naturais, a ponto de não poder competir, em matéria de autoproteção, com qualquer galinha caipira. O acúmulo de obrigações, horários e compromissos conduzem o cidadão moderno às mais severas restrições mentais. Inclusive ao esquecimento daquelas prerrogativas e faculdades que sempre o distinguiram dos outros animais; especialmente as da imaginação e da sensibilidade. Justamente a imaginação e a sensibilidade são atributos indispensáveis ao exercício de uma atividade peculiarmente humana: dá nome às coisas. Não que dar nome aos objetos e fatos deixasse de constituir uma necessidade, mas é praticada com outras intenções que não aquelas, porventura mais verdadeiras – porque conduzem à identificação coletiva – que o fazem por via da valorização de um predicado, de uma circunstância peculiar, de um significado representativo, ou de uma interpretação poética. Especialmente esta capacidade de descobrir o lado lírico das coisas, esta aptidão de conferir um sentido liberatório mesmo aos incidentes e objetos mais desagradáveis, só o povo e os poetas a conservaram.*⁶

Invenções legítimas e úteis, como deveria engendrar a arquitetura contemporânea, fundamentada nas técnicas e nas ciências, por moderna, e arraigada na simples capacidade de interpretação poética do mundo, como os poetas, os artistas e o povo brasileiro, sendo, por isso, nacional. A brasilidade se colocava, então, não como um requisito, uma necessidade existencial para a arquitetura moderna contemporânea, preenche de todos os avanços tecnológicos e de suas especificidades, mas como uma capacidade, uma possibilidade de identificação, de distinção, frente ao universalismo autoritário – a faculdade que a arquitetura modernista, feita pelos arquitetos nacionais, tinha em ser brasileira, como *Cosme e Damião*.

Antes de entender suas casas, e sua obra, como a reprodução de um tipo, em suas variantes, que são, como a reproduzir elementos formais típicos a fim de formar uma linguagem própria do arquiteto, que não são, é preciso compreender o sentido dessa maneira típica de concepção da arquitetura.

⁶ SAIA, Luís. *Cosme e Damião. Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº. 15, jan.-fev. 1956.

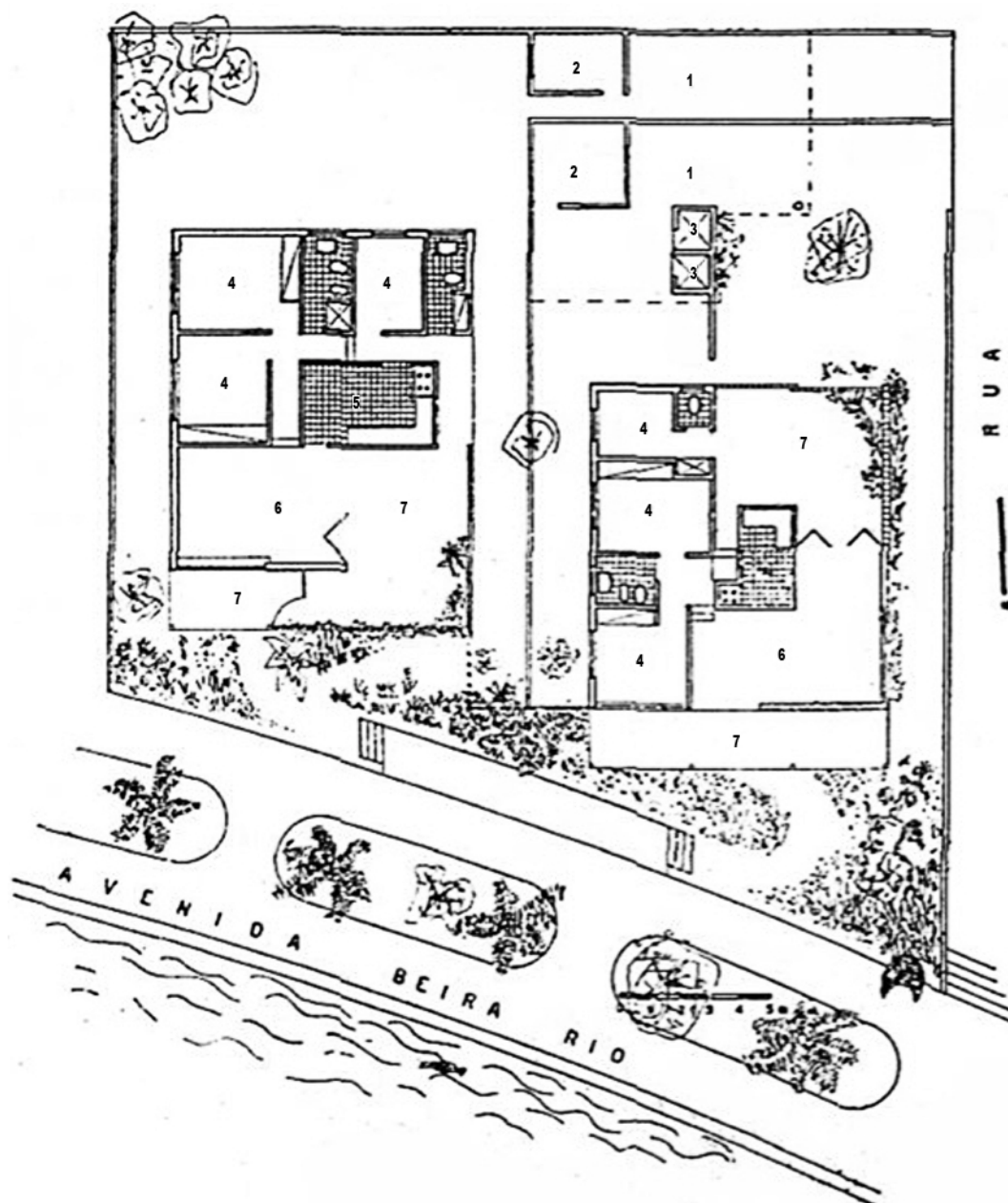


Figura 12: Casas de veraneio em Itanhaém/SP, do arquiteto Luís Saia, 1956. Planta.

Legenda:

1. Abrigo para auto;
2. Quarto de empregada
3. Chuveiro
4. Dormitório
5. Cozinha
6. Sala de estar
7. Alpendre

Fonte: SAIA, Luís. Cosme e Damião. Arquitetura e Decoração, São Paulo, n.º. 15, jan.-fev. 1956.



Figura 13 (topo): Casas de veraneio em Itanhaém/SP, do arquiteto Luís Saia, 1956. Vista do acesso frontal. As casas, construídas a mais de cinquenta anos se encontram intactas até hoje. Sabe-se que uma delas permanece com o antigo dono, mas a outra já teve cinco proprietários diferentes, sem passar por quaisquer reformas. Fonte: acervo do autor, 2009.



Figura 14: Casas de veraneio em Itanhaém/SP, do arquiteto Luís Saia, 1956. Vista da fachada principal. Pedra e tijolo. Fonte: acervo do autor, 2009.

Ela se fundamentava na construção, asseverada, do conhecimento. De caráter geral, tal conhecimento perpassava os procedimentos inerentes ao *modus operandi* específico e especializado da arquitetura, percorria as lides artísticas e tinha na história seu melhor instrumento de ação. Era por meio dela que transcorria os tempos passados, para concebê-los na atualidade, para lastrear, nas experiências pretéritas e no seu conhecimento, idealizado, as bases teóricas da ação presente e vislumbrar os caminhos futuros.

Uma concepção outra de arquitetura, moderna e brasileira, fundada no exercício reflexivo, na prática historiográfica e na ação comprometida com o seu tempo, social e politicamente. Essa postura que Mário de Andrade tanto negava a si próprio e, por isso se culpava, se realizava no amigo. E não somente no pupilo mais querido, como não é possível estudar a arquitetura modernista em São Paulo sem perscrutar a presença notória deste intelectual, poeta e artista, nas pessoas que conviveram com ele, nos bares, nos salões, nos meios de comunicação, nos livros, na conversa mais desinteressada, na crítica mais rigorosa. Esta a condição dialógica que inflamou a produção dos artistas e intelectuais paulistas, cuja postura crítica, social e política de Mário de Andrade, se sobreleva e da qual Luís Saia foi seu mais fervoroso defensor.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ANDRADE, Mário de. Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945). Brasília: SPHAN / Pró-Memória, 1981.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt Ltda., 1933.
- KATINSKY, Júlio Roberto. *Casas Bandeiristas: nascimento e reconhecimento da arte em São Paulo*. Série Teses e Monografias, nº.12. São Paulo: IGEOG-USP, 1976.
- MASSERAN, Paulo Roberto. Diálogo atrevido entre a pedra e o tijolo, ou popular e nacional na arquitetura brasileira, por Luís Saia e Mário de Andrade. Tese (Doutorado em História), Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011.
- MASSERAN, Paulo Roberto. *Theatro Paulista (1840-1930)*. Fundamentos da arquitetura teatral em São Paulo. São Paulo: Editora UNESP, 2012.
- SAIA, Luís. A fase heroica da arquitetura contemporânea brasileira já foi esgotada há alguns anos. Entrevista, Folha da Manhã, São Paulo, 31 mar. 1954. In, *Arte em Revista*, São Paulo, ano 2, nº. 4, ago. 1980.
- SAIA, Luís. *Escultura popular brasileira*. São Paulo: Edições Gaveta, 1944.
- SAIA, Luís. Fontes primárias para o estudo das habitações, das vias de comunicação e dos aglomerados humanos em São Paulo, no século XVI. *Publicações do Instituto de Administração*, São Paulo, nº. 25, mai. 1948.
- SAIA, Luís. Notas sobre a arquitetura rural paulista do segundo século. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, nº.8, 1944.
- SAIA, Luís. O alpendre nas capelas brasileiras. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº3, 1939.