



## INTENÇÃO E PROJETO NA ARQUITETURA DE FÁBIO PENTEADO: análise de três projetos teatrais

### Eixo Temático: O modernismo como cultura

Ivo Giroto

Pós-doutorando FAUUSP/FAPESP; Doutor ETSAB-UPC

igiroto@gmail.com

#### Resumo:

O artigo busca compreender a obra do arquiteto paulista Fábio Moura Penteado (1929-2011) a partir da correspondência existente entre intenção e projeto, através da análise de três projetos teatrais: o Teatro de Piracicaba (1960), o Teatro de Ópera de Campinas (1966), e o Centro de Convivência Cultural de Campinas (1967-1972). Idealizados ao longo da década de 1960, estes teatros demonstram o processo de definição e consolidação de sua intencionalidade arquitetônica, da qual deriva as principais estratégias projetuais que caracterizam suas obras. Ao considerar as intenções como base da interpretação, a análise dos três objetos selecionados mira a coerência interna da obra geral, levando em consideração as declarações do arquiteto para, através da exemplaridade dos projetos, verificar sua validade. O texto investiga as relações entre as premissas conceituais de Penteado e os resultados finais de projeto, intermediadas pela definição de uma metodologia projetual própria. Nesse sentido, busca compreender os diálogos estabelecidos entre a diversidade humana que seus projetos buscam representar e a polivalência arquitetônica que apresentam; entre a convivência comunitária e a integração da arquitetura com a cidade; entre a criação de acesso aos serviços e equipamentos urbanos e a espontaneidade arquitetônica; entre o estímulo à participação popular e a representatividade contida na arquitetura; entre a busca por criar vínculos urbanos de identificação e a expressividade da forma arquitetônica.

**Palavras-chave:** *Fábio Penteado, arquitetura teatral, arquitetura paulista, Escola Paulista.*

#### Abstract:

The article seeks to understand the work of the architect Fábio Moura Penteado (1929-2011) from the correspondence between intention and project, through the analysis of three theatrical projects: the Theater of Piracicaba (1960), the Opera Theater of Campinas (1966), and the Center for Cultural Coexistence of Campinas (1967-1968). Conceived throughout the 1960s, these theaters demonstrate the process of defining and consolidating his architectural intentionality, from which derives the main design strategies that characterize his works. In considering intentions as the basis of the interpretation, the analysis of the three objects selected looks at the internal coherence of the general work. It also takes into account the statements of the architect to check the validity of the projects through the exemplarity of the projects. The text investigates the relations between the conceptual premises of Penteado and the final results of the project, intermediated by the definition of its own design methodology. In this sense, it seeks to understand the dialogues established between the human diversity that his projects seek to represent and the architectural polyvalence they present; between community coexistence and the integration of architecture with the city; between creating access to urban services and equipment and architectural spontaneity; between the stimulus to popular participation and the representativeness contained in the architecture; between the search for creating urban bonds of identification and the expressiveness of the architectural form.

**Keywords:** *Fábio Penteado, theatrical architecture, architecture of Sao Paulo, Sao Paulo School.*



## INTENÇÃO E PROJETO NA ARQUITETURA DE FÁBIO PENTEADO: análise de três projetos teatrais

Em 2019 o arquiteto paulista Fábio Moura Penteado, falecido em 2011, completaria 90 anos. A efeméride é uma oportunidade para lançar luz sobre uma importante, e relativamente desconhecida, trajetória arquitetônica.

Egresso da Universidade Presbiteriana Mackenzie em 1953, Penteado teve forte atuação na política de classe e na divulgação jornalística da arquitetura, e foi contemporâneo de figuras importantes da arquitetura moderna brasileira, como Paulo Mendes da Rocha (1928), Carlos Barjas Millan (1927-1964) e Pedro Paulo de Mello Saraiva (1933-2016), entre muitos outros. Sua obra reflete a diversidade da produção arquitetônica da chamada Escola Paulista, muitas vezes oculta pela predominância de interpretações generalizantes, através de uma dimensão propositiva e formal singular desenvolvida em perfeita harmonia com as intenções de seus contemporâneos.

A duração da vida do arquiteto coincidiu com a consolidação de uma nova ordem mundial, experimentada do ponto de vista de um país que sofreu agudamente as dores de um crescimento rápido, desigual e descontrolado. O início de sua carreira profissional se confundiu com a mudança de perspectivas que marcou a passagem do otimismo desenvolvimentista, cultivado na primeira metade do século, à constatação da realidade de um país socialmente assimétrico, submerso em um descontrolado processo de urbanização e explosão demográfica.

A arquitetura de Fábio Penteado representa o esforço dos arquitetos de uma geração em responder à complexidade crescente que se desenhava no contexto brasileiro e internacional a partir de meados do século passado. Acredita-se, portanto, ser conveniente analisar sua produção desde um ponto de vista que revele sua potência propositiva, reproponha seu lugar no contexto arquitetônico nacional e ponha de manifesto a relação direta entre a obra e a cidade, a forma e seu destino.

O argumento deste artigo em parte deriva da tese de doutorado de seu autor, e aceita a sugestão do arquiteto, professor e crítico Jorge Czajkowski (1948-2010), para quem:

Uma análise crítica [...] confirma a necessidade de estudar a obra de Fábio Penteado referindo-a não apenas aos aspectos formais, funcionais e técnicos dos projetos – por si só, suficiente para provar-lhes a qualidade inquestionável –, mas levando em consideração a *intencionalidade* que lhes é subjacente e que resulta não propriamente das indagações de ordem concreta, mas principalmente da ideia de uso social da arquitetura. A relação homem-obra é questionada a fundo e repensada de maneira a se tornar mais dinâmica a partir de possibilidades contidas na própria obra. (CZAJKOWSKI, in PENTEADO, 1998, p. 175. Grifo nosso)

Segundo o método idiográfico descrito por Michael Baxandall (2006, p. 45) a explicação das ações humanas deve considerar os propósitos de seus atores, evitando generalizações. Dessa forma, investigar a materialização de uma intenção significa procurar na obra/projeto, através de seus efeitos, de seu resultado final, as estratégias que a estruturam, de forma a compreender suas condições de surgimento. Trata-se, portanto, de uma tentativa de vincular os objetivos do arquiteto com os de sua cultura, suas relações com seus pares, as



possibilidades técnicas à sua disposição, o momento político, econômico e social em que se inserem, de forma que através da interação de todas essas condicionantes se possa compreender as razões e os resultados que dão à sua obra um caráter específico e singular.

Assim, o artigo busca compreender a obra de Penteado a partir de seu pensamento, analisando a correspondência existente entre intenção e projeto. Uma conexão que, de fato, estava entre as principais preocupações declaradas pelo arquiteto:

Sempre me pareceu muito importante comentar os projetos a partir de suas “memórias”, mas me intrigava verificar que, se elas continham quase sempre conceitos com intenções humanísticas de grande beleza, essas *intenções* dificilmente permaneciam presentes no produto final, na obra construída. Da minha passagem pelo jornalismo, o que mais me marcou foi essa constatação e creio que, a partir de então, busquei sempre expressar esta preocupação nos meus projetos. (PENTEADO, 1998, p. 25. Grifo nosso)

Para esclarecer as conexões existentes entre intenção e projeto na arquitetura de Penteado, foram selecionadas como objetos de análise três propostas para equipamentos culturais: o Teatro de Piracicaba (1960), o Teatro de Ópera de Campinas (1966), e o Centro de Convivência Cultural de Campinas (1967-1972), o único entre eles que foi construído.

A afinidade programática entre as obras selecionadas facilita a compreensão das bases conceituais do trabalho de Penteado. Idealizados ao longo da década de 1960, estes teatros demonstram o processo de definição e consolidação de sua intencionalidade arquitetônica, da qual deriva as principais estratégias projetuais que caracterizam suas obras.

O texto investiga as relações entre as premissas conceituais de Penteado e os resultados finais de projeto, intermediadas pela definição de uma metodologia projetual própria. Nesse sentido, busca compreender os diálogos estabelecidos entre a diversidade humana que seus projetos buscam representar e a polivalência arquitetônica que apresentam; entre a convivência comunitária e a integração da arquitetura com a cidade; entre a criação de acesso aos serviços e equipamentos urbanos e a espontaneidade arquitetônica; entre o estímulo à participação popular e a representatividade contida na arquitetura; entre a busca por criar vínculos urbanos de identificação e a expressividade da forma arquitetônica.

Ao considerar as intenções como base da interpretação, a análise dos três objetos selecionados mira a coerência interna da obra geral, levando em consideração as declarações do arquiteto para, através da exemplaridade dos projetos, verificar sua validade.

Neste sentido, não é a maneira como se dá a definição da proposta, produto da somatória incalculável de fatores que aportam a vida, ou suas especificidades técnicas o que interessa a esta investigação, senão os canais que unem a ideia ao ideal e o pensamento ao projeto, por meio do depoimento das obras, as verdadeiras depositárias do saber arquitetônico (MARTÍ ARIS, 2005, p. 11).

### **Teatro de Piracicaba (1960): apropriação popular**

Idealizado com José Ribeiro nos primeiros anos da carreira de Fábio Penteado, o projeto não construído para um teatro em Piracicaba revela as características centrais de seu método projetual. Nele - juntamente com uma proposta para um hotel na Praia do Perú (1958), em Cabo Frio -, aparece pela primeira vez de forma clara e integral o princípio gerador das formas



e estratégias que marcaram suas propostas: o questionamento e, não raro, a subversão do programa funcional tradicionalmente estabelecido.

Esta atitude fundamentava o ato projetivo na análise relacional do indivíduo com a cidade, do usuário com o edifício. A peculiaridade do método de Penteadó residia no fato de que suas propostas se estruturavam através da identificação de “anti-exemplos”, colhidos e analisados no contexto urbano, como indicadores estratégicos do projeto. O caráter pomposo e cerimonial que caracteriza grande parte das obras de representatividade pública, como sedes institucionais e grandes equipamentos culturais, define uma relação de distanciamento respeitoso e intimidação psicológica entre as pessoas e a arquitetura.

Este método levava ao inevitável questionamento e à subversão do projetar corrente, tratando o programa exigido de maneira inovadora ao criar novas soluções para problemas antigos, e ao instituir outras necessidades à destinação funcional estrita.

O Teatro de Piracicaba é um dos mais claros exemplares desta metodologia intuitiva, na qual a concepção do projeto partia da busca de referências em edifícios de uso análogo, bem como da análise de seu desempenho – social, muito mais que funcional. Neste caso, Penteadó elegeu como contraponto o panteão sagrado da cultura paulistana, o neoclássico Theatro Municipal de São Paulo (1911), de Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928).

A idealização da obra como parte da infraestrutura urbana e agente ativo na transformação de modos de vida e comportamentos sociais revelava seu alinhamento com os ideais do grupo formador da chamada Escola Paulista. No entanto, no trabalho de Penteadó a dimensão coletiva típica do projeto moderno paulista ajustava-se de forma a atingir a experiência individual do espaço, a partir da compreensão do típico componente das massas desfavorecidas das cidades brasileiras: “Eu sempre entendi aquilo que se chamava ‘homem comum’. [...] Ele sabe, ele presente onde não deve ir.” (PENTEADO, 2008)

Oferecer acesso à cidade e à cultura por meio da arquitetura integrava o espírito da época em que a obra foi idealizada. Conforme observou o sociólogo paulista Octávio Ianni (1926-2004):

Esse interesse novo do pensamento brasileiro pelo *homem comum* nasceu e desenvolveu-se amplamente durante a vigência da democracia populista (1945-64). Pela primeira vez, de modo sistemático, o homem comum foi encarado em toda sua integridade. [...] O que torna as artes e as ciências sociais dos últimos tempos uma manifestação fundamental da cultura brasileira, é o fato de que elas estão preocupadas com os dilemas dessas pessoas. Os seus personagens são os homens simples. (1968, p. 115. Grifo nosso)

A disposição do Teatro de Piracicaba no terreno - às margens do rio de mesmo nome – procurava inverter essa relação de distanciamento, que alça o edifício à posição de algo a ser reverenciado, mas não usado. Ao volume em bloco fechado, opção recorrente para este tipo de programa, contrapôs-se um edifício fluido, permeável e aberto ao espaço urbano.

Ao teatro de quinhentos lugares, exigência principal do programa, associou-se a ideia de espaço de lazer, de ócio, de encontro. A solução propunha a cobertura do prédio como espaço plenamente utilizável pela população, uma praça pública. No topo, um anfiteatro ao ar livre estaria permanentemente aberto a apresentações programadas ou espontâneas, estabelecendo um contato direto entre as pessoas e o universo da cultura.



Imaginar a arquitetura, independentemente de sua destinação funcional específica, como uma praça, era outra das características fundamentais do ideal arquitetônico de Penteadado. Com efeito, o caráter público e a polivalência funcional definem a dimensão democrática e inclusiva das praças, inscritas na história como lugar capaz de congregar atividades tão distintas quanto o encontro cotidiano, o mercado e o próprio teatro, originalmente encenado na ancestral ágora grega (MUNFORD, 1998, p. 168).

No caso do Teatro de Piracicaba, a praça na cobertura assumia um papel de maior protagonismo que a sala de espetáculos em seu interior. Através de uma poética relação de reciprocidade, o edifício e a praça se fundiam de maneira a conduzir o transeunte a experimentar a arquitetura. A forma permeável, plasmada em curvas e suaves inclinações, estimularia naturalmente a entrada e potencializaria o uso do edifício, aberto como espaço público ininterruptamente.

A composição espacial e volumétrica foi estruturada de forma a atingir um objetivo central: a plena utilização do artefato construído. Os projetos de Penteadado interpretavam os espaços urbanos como oportunidades únicas de atuação da arquitetura no contexto social, dotando-os do maior número de funções e significações possível.

Sua intenção era clara: amainar a carência de espaços públicos e a dureza urbana que caracterizam grande parte das cidades brasileiras. Assim, cada projeto procurava contemplar uma ampla gama de interesses sociais e individuais através do maior número de atividades que o espaço pode oferecer, atingindo a maior “rentabilidade social” possível.

Contra aquele teatro que só abre as portas na hora do espetáculo, um teatro que seja usado e tenha rentabilidade 24 horas por dia: se você usa o dinheiro público, deve garantir uma rentabilidade cultural, como se fosse o melhor negócio. (PENTEADO, 1998, p. 92)

O foco na polivalência arquitetônica evitava uma abordagem meramente funcionalista. A estrita motivação funcional, medida em termos de eficiência, ficava assim submetida a um objetivo marcadamente social, considerado maior pelo arquiteto. Ao invés da fragmentação especializada das partes do edifício, Penteadado priorizava a integração entre elas, de forma que se reforçassem e valorizassem entre si. A arquitetura que apostava na integração social configurava-se, coerentemente, através da integração funcional.

Pelos mesmos motivos, sua arquitetura também se afastava da neutralidade “flexível”, que em nome da capacidade de adaptação a toda e qualquer modalidade de uso frequentemente perde-se na insipidez e falta de traços característicos. Como observou Hertzberger (1999, p. 146), ao procurar a solução a todos os problemas, a flexibilidade dificilmente encontra a solução adequada a um contexto específico, originando espaços pouco atrativos e mal utilizados.

No teatro de Piracicaba, as funções exigidas no programa foram tratadas como elementos animadores de um espaço principal, notoriamente público e inclusivo. A hierarquia funcional das partes era diluída, e cada uma delas ganharia protagonismo de acordo com o interesse ou horário de uso, sempre orbitando ao redor da praça, com a qual estabeleciam uma relação simbiótica de valorização mútua. A função social colocava-se, evidente e literalmente, sobre a função programática.

A forma respondia à intenção de criar interesse e estimular a entrada das pessoas que circulariam nas imediações do teatro. A ludicidade e a polivalência da arquitetura sugeriam

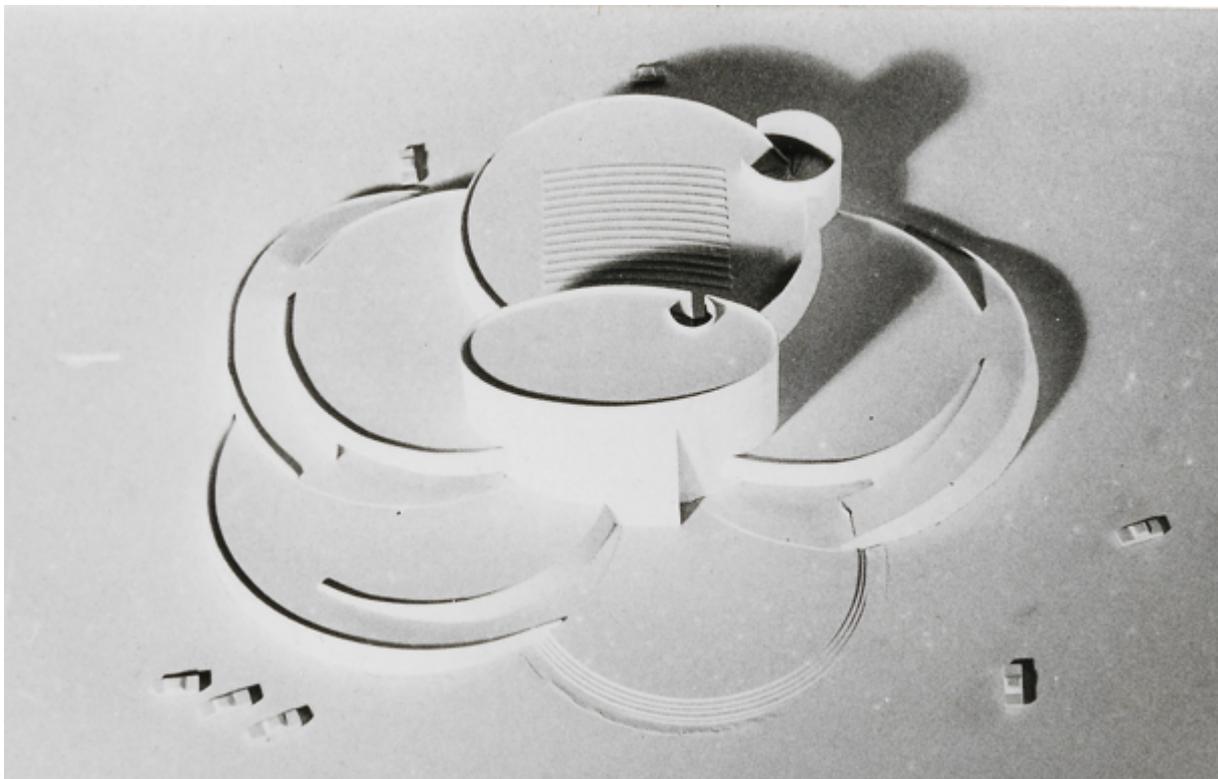


um lugar democrático, inclusivo e receptivo a improvisações e sobreposições: passeios, espetáculos, brincadeiras espontâneas, encontros no café, visitas a exposições artísticas poderiam ocorrer separada ou simultaneamente.

A inversão de valores que marca o projeto do teatro é claramente radical, porém não agressiva. O edifício não se comportaria como manifesto ou denúncia, pelo contrário, ao sugerir espontaneidade parecia pretender que o usuário sequer percebesse tal radicalização. Sua forma gentil propunha uma espécie de “subversão sutil”, descrita por Roland Barthes como aquela “que não se interessa diretamente pela destruição, esquiva o paradigma e procura um outro termo” (1987, p. 70).

A arquitetura procurava a escala, a forma e a volumetria adequadas para atingir o habitante ordinário, sugerindo a fruição artística como algo cotidiano, espontâneo, popular. A maneira suave e gradativa de aproximação entre homem e arquitetura era característica comum entre as obras de Penteadó. Ao renunciar a obstáculos e à formalização imponente, este teatro se ofereceria como lugar de encontros casuais e um caminho orgânico de ligação entre as pessoas e a cultura, despida de conotações arrogantes ou exclusivistas.

A estruturação formal definiu um edifício escultural, talhado pela sucessão de planos circulares que se interseccionavam em sentido ascendente, organizados a partir de um ponto central. Sua planta evocava o desenho de uma flor, pela maneira como os espaços circulares que a compunham se distribuíam ao redor de um ponto central. (Figura 1)



**Figura 1:** Maquete do Teatro de Piracicaba.  
*Fonte: Arquivo Fábio Penteadó.*



Este projeto marca uma sensibilidade estética singular dentro do panorama da arquitetura paulista, e brasileira como um todo, definida por formas altamente expressivas e esculturais, distintas da sobriedade e rigorosidade volumétrica associada à produção do grupo moderno paulista. Muitas obras de Pentecost se caracterizavam por uma organização espacial e volumétrica marcadas pela assimetria e extroversão formal, indicando a presença de múltiplas referências em seu trabalho.

A disposição volumétrica do teatro de Piracicaba evocou, pela primeira vez em sua obra, uma formalização apoiada no universo natural, geográfico. A série de desníveis, que compunham o passeio arquitetônico através de terraços sucessivos, remetiam a uma experiência topográfica, de exploração de um território espontaneamente natural.

Tal naturalidade gerou uma forma claramente escultórica, porém não monumental: sua distribuição material se esparramava radialmente de forma tranquila. A formalização diferente e inesperada estabelecia uma relação dialética especial com o entorno, ao mesmo tempo em que respeitava a escala da cidade, apresentava-se como um potente marco arquitetônico localizado às margens do Rio Piracicaba. Seus planos sucessivos seriam amplas varandas urbanas, debruçadas sobre a cidade e o rio que tangencia.

A conexão direta e intuitiva com o chão da cidade compunha um caminho que conduziria o transeunte a uma experimentação da forma arquitetônica. A conformação física definia uma série de trajetos ao longo dos quais a experiência espacial se daria de formas variadas. O edifício se apresentaria sempre diferente, de acordo com o percurso escolhido, definindo-se como *promenade architecturale* integral. Subidas, descidas, interiores, exteriores, escadas, rampas, terraços: os espaços se sucederiam de forma a criar um caminho sem obstruções físicas, porém repleto de visuais e espacialidades diversas.

A arquitetura é experimentada conforme se percorre e se anda através dela [...] Isso é tão verdade que as obras de arquitetura podem ser divididas em mortas e vivas, dependendo se a lei do “percurso através de” não tem sido observada ou se pelo contrário, foi brilhantemente obedecida. (LE CORBUSIER, 1965, p. 153. Tradução nossa)

Além do contato físico estabelecido pelo percurso sobre e dentro da forma, tal experimentação parcial e paulatina ocorreria também no plano visual: visto de fora, um lado não revela simetricamente o outro, e apenas rodeando o volume poder-se-ia apreendê-lo integralmente.

### **Teatro de Ópera de Campinas (1966): identificação popular**

As formas de corresponder as intenções ao projeto, ensaiada por Pentecost pela primeira vez de forma integral no teatro de Piracicaba, ganharam escala e inserção paisagística na proposta que ficou em segundo lugar para um Teatro de Ópera em Campinas<sup>1</sup>, desenvolvida com a colaboração de Aldo Calvo, Alfredo Paesani e Teru Tamaki.

O terreno estava situado às margens da lagoa do Taquaral, dentro do parque urbano mais importante da cidade, e ao não possuir vinculação com o contexto urbano imediato requeria uma expressividade arquitetônica destinada a “instituir o lugar”.

O conjunto previa a construção de um grande Teatro de Ópera, com capacidade para 1500 pessoas, e de outro menor, de Comédia. Ambos funcionariam de forma complementar:

<sup>1</sup> Certame vencido pela equipe de Luiz Augusto Amora, Lubomir Fiscinski Dunin e Roberto Luiz Gandolfi.

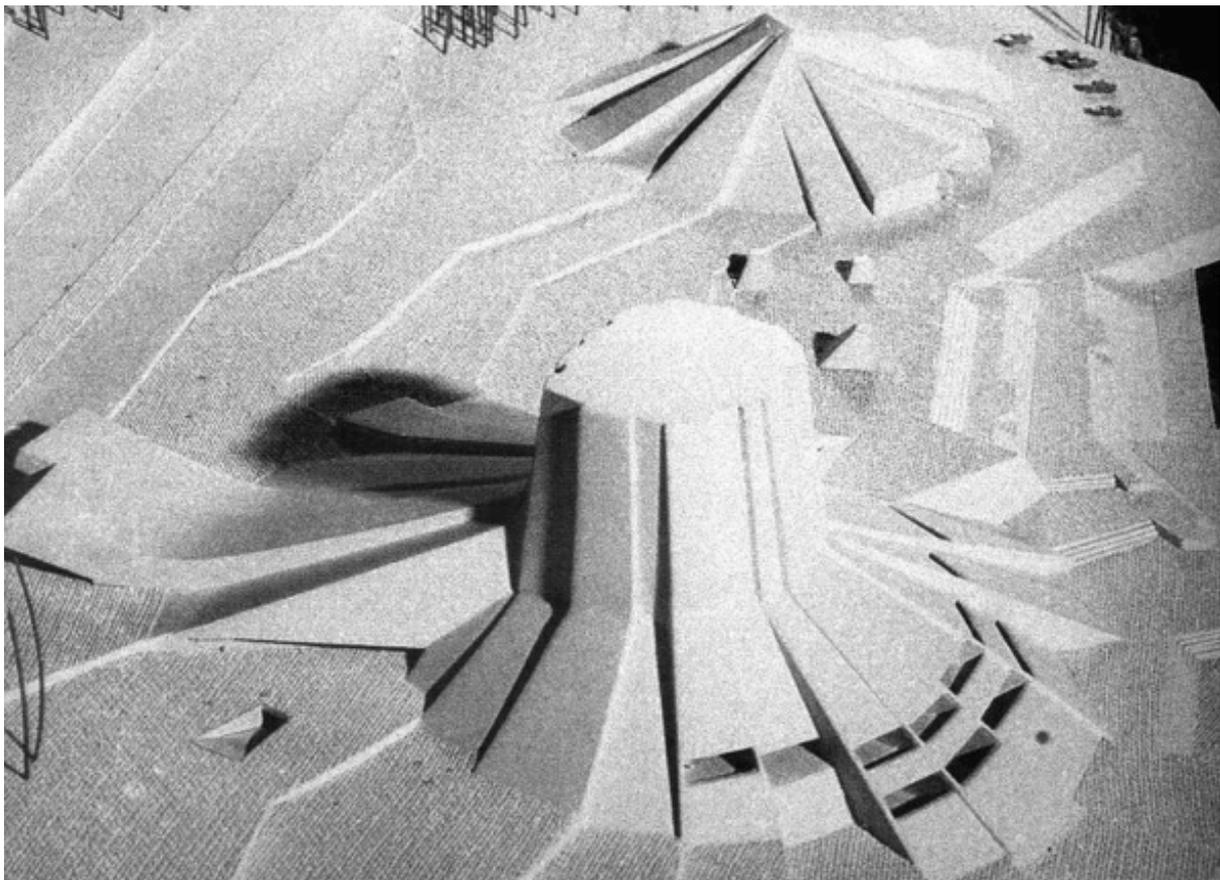


enquanto o projeto do edifício maior atendia às estritas exigências técnicas dos espaços operísticos, a organização do teatro menor privilegiava a polivalência funcional, adaptando-se espacialmente a outras modalidades de espetáculo, como o teatro de arena, elisabetano, integral e clássico.

Fisicamente independentes, a conexão entre ambos seria feita através de uma passagem subterrânea onde estariam situados equipamentos e ambientes de apoio comuns. Entre eles Penteado posicionou um terceiro teatro, ao ar livre com o palco situado no meio da lagoa, cuja “principal função é levar a arte do teatro e da música ao povo, de forma mais acessível” (PENTEADO, 1966).

A organização volumétrica do conjunto definia claramente a hierarquia entre eles, colocando o Teatro de Ópera como vértice ordenador de uma configuração triangulada, marcada por uma arquitetura formalmente escultórica e fortemente influenciada pelo entorno natural.

Se no caso do Teatro de Piracicaba a conformação orgânica da arquitetura buscava privilegiar a integração com a cidade, o contexto do parque campineiro sugeriu a Penteado o estabelecimento de uma relação dialética entre o construído e o natural. (Figura 2)



**Figura 2:** Maquete do Teatro de Ópera de Campinas.  
*Fonte: Arquivo Fábio Penteado.*

13º Seminário

do\_co|mo|mo\_  
brasil

Salvador – BA  
7 a 10 de outubro de 2019



A forma do conjunto estruturou-se a partir de uma série de linhas que sugerem a geometrização das curvas topográficas originais do terreno, “brotando” do solo em dois pontos e marcando a posição e a volumetria dos teatros. Ademais de elementos de conexão entre os dois edifícios, as linhas aproveitavam o declive natural em direção à lagoa, transformando-se em arquibancadas voltadas ao palco-ilha do teatro ao ar livre, elemento chave na articulação entre os volumes e na configuração da praça criada entre eles. Ao aproveitar-se da tensão entre o meio natural e o artificial, o projeto surgiu integralmente como solução paisagística, retirando dessa dialética seu centro de gravidade.

A topografia recriada, evocada e ordenada reorganizava o entorno natural, criando um símbolo referencial imagetivamente forte e atrativo. A potência formal e o caráter escultórico que marcavam o conjunto representam outra característica da obra de Penteadó, já presente no teatro em Piracicaba: a intenção de criar marcos de identificação coletiva no contexto genérico das grandes cidades brasileiras.

Contemporâneo à criação de importantes Teatros de Ópera de repercussão internacional - como a Ópera de Sidney (1957), de Jörn Utzon (1918-2008), e a Ópera de Berlin (1956-63), de Hans Scharoun (1893-1972), além do Teatro Nacional de Brasília (1960-1966), de Oscar Niemeyer (1907-2012), - o projeto reiterava a frequente opção do arquiteto por idear edifícios representativos no imaginário urbano e social.

Este enfoque na dimensão formal da obra apoiava-se na consideração de que obras de grande eloquência expressiva seriam capazes de instituir marcos referenciais na cidade. Portanto, mais que um exercício formal ensimesmado, tais edifícios renovariam significados e lugares urbanos funcionando como estandartes da vida coletiva.

As formas assimétricas e singulares dos teatros emergem como antípodas da expressividade contida da arquitetura paulista, sem que se afastassem de seu ideário social e técnico. Ao criar uma forma cuja autonomia expressiva reforçava sua mensagem social, Penteadó revelava a atitude livre que sempre guiou a concepção de seus projetos, assumindo a dimensão estética - por vezes ousada e arriscadamente próxima ao rebuscamento - como parte fundamental na ideação de uma arquitetura humanista.

O poder comunicativo da forma arquitetônica se revelou, no Teatro de Ópera, potencializado pela referência a um ícone da cultura popular: o circo. Através dessa imagem metafórica, festiva e popular, o projeto misturou o universo de conotações populares da arte circense ao imaginário exclusivista que envolve a Ópera, demonstrando novamente o desejo de apagar intuições proibitivas e ampliar o alcance da cultura.

Junto ao circo, a leitura iconográfica de montanhas, vulcões e flores confirmam o caráter rico e incontrolável que rege o mundo autônomo das formas, definindo uma obra aberta, pois “(...) tende a promover no intérprete atos de liberdade consciente ao colocá-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis a partir da qual ele instaura sua própria forma” (ECO, 2010, p. 41)

No conjunto campineiro, a espontaneidade da praça seria responsável por aproximar o “homem comum” do universo da cultura. O grande espaço aberto que envolveria o conjunto, além de permitir sua contemplação, colocava-se como um campo de experimentação que prepararia e estimularia a entrada, ao definir um ambiente de encontro e convivência que permitiria a aproximação e a interpretação da cultura de maneira espontânea.



A referência conceitual à praça aparecia até mesmo na ordenação funcional interna do Teatro de Ópera, conforme explica Penteadado:

“Coloquei o palco como se fosse uma pracinha, e você tinha as ruas onde as pessoas, num ponto determinado do espetáculo, se dirigem à pracinha como se se encontrassem. É de uma simplicidade quase infantil”. (PENTEADO, 2008)

A argumentação geral do projeto baseava-se na realidade de uma cidade interiorana, mas que já apresentava um crescimento econômico e populacional explosivo. A proposta demonstra outra característica que marcou o pensamento de Penteadado: trabalhar com as escalas da cidade do presente e do futuro, através de uma leitura fundamentada nas condições sociais e econômicas de um país pobre e com recursos limitados.

O programa é por demais generoso e talvez até, exagerado para a Campinas de hoje. Mas as previsões já apontam um milhão de habitantes para a cidade e para 1975, já se afirmam 600 mil. O programa do teatro, passará a ser correto se acompanhar as etapas do desenvolvimento da cidade (PENTEADO, 1966)

Dessa forma, a preferência por edifícios separados atendia a questões de ordem financeira e política. Atento a uma problemática realidade nacional que ainda hoje persiste, o arquiteto previu a possibilidade da construção dos teatros em etapas e os projetou pensando na integridade plástica das obras, ainda que o conjunto não fosse totalmente executado. A posição de Penteadado afirma a opção por uma “utopia do possível”, ao considerar os fatores que condicionam a execução da obra sem prejudicar a dimensão poético-artística da arquitetura.

Mais que um conjunto de teatros, Penteadado propunha a criação do que denominou Parque do Teatro e da Música, extrapolando os limites estabelecidos pelo edital do concurso. A propósito, a tendência em propor o que considerava ideal, desconsiderando as exigências estabelecidas, resultou na desclassificação das equipes capitaneadas por Penteadado em diversos certames, como no concurso para o Mercado do Portão, de Curitiba (1965), e no Monumento aos Trinta Anos de Goiânia (1965), entre outros.

### **Centro de Convivência Cultural de Campinas (1967-1972): participação popular**

As ideias lançadas nos projetos anteriores para Piracicaba e Campinas foram concretizadas na construção do Centro de Convivência Cultural de Campinas, que novamente contou com a colaboração de Calvo, Paesani e Tamaki. Interessa, no entanto, atentar para uma característica específica que configura a singularidade desse projeto: sua dimensão cívica.

Idealizado para substituir dois teatros municipais previamente existentes e demolidos devido à implantação de infraestrutura viária, o Centro de Convivência foi encomendado pela prefeitura da cidade a Penteadado após a repercussão do projeto para o Teatro de Ópera, que a despeito de não ter saído vencedor do certame ganhou notoriedade internacional ao receber a Medalha de Ouro da I Quadrienal de Teatro de Praga, em 1967.

Por sugestão do arquiteto, o edifício ocupa o espaço relativo a duas quadras do tecido urbano original do bairro do Cambuí, integradas pela interrupção parcial de uma avenida que as separava. A fusão dos terrenos originou uma praça circular que abriga em seu centro um grande edifício-escultura, cuja disposição aproveita os eixos visuais da avenida interrompida.



O projeto distribui sob quatro grandes volumes independentes as instalações constantes no programa, permitindo a manutenção do espaço público aberto com a criação de uma ampla praça, no centro e nos arredores do conjunto. O maior dos quatro blocos abriga um teatro de 500 lugares; outro dos três volumes menores acolhe a entrada/foyer e concentra as atividades administrativas; um terceiro contém o espaço destinado a exposições de arte; o quarto abriga as instalações de um bar/restaurante.

Os quatro volumes independentes demarcam um espaço central circular, elevado meio nível em relação à cota da praça circundante. As coberturas se inclinam em direção ao centro da praça e configuram arquibancadas com capacidade para abrigar 8.000 pessoas, transformando o espaço central em palco de um grande teatro de arena a céu aberto. A abertura escultural a partir do centro desdobra-se em coberturas periféricas acolhedoras voltadas às ruas circundantes (Figura 3).



**Figura 3:** Centro de Convivência Cultural próximo à inauguração, no início dos anos 1970, ainda sem o tratamento paisagístico na praça circundante.

Fonte: *Campinas de Outrora*. Disponível em: <<https://iabcampinas.org.br/wp-content/uploads/2015/10/1314IA06005-Large-1024x725.jpg>>.

Além de uma nova interpretação programática, o edifício oferece duas escalas distintas e complementares, capaz de acolher em seu centro a dimensão cívica, cultural e multitudinária, e em suas laterais a convivência comunitária, amistosa e tranquila.

Internamente, uma conexão subterrânea entre os quatro volumes funcionaria, segundo a intenção original do arquiteto, como uma “calçada coberta” (PENTEADO, 1998, p. 100), um grande passeio público circular pontuado ao longo de seu trajeto por espaços expositivos diversos. O posicionamento estratégico dos acessos facilitaria a entrada, estimulando os



passantes a tomar um atalho através do edifício, onde se deparariam com exposições artísticas. Mais uma vez, o projeto foi desenvolvido no sentido de estimular encontros, comunitários ou multitudinários

O desenho ergue na paisagem um conjunto arquitetônico escultural coroado por uma torre de iluminação à maneira de totem, que se constitui em potente referência imagética da cidade, carente de marcos urbanos. Assim como nos dois teatros anteriores, as formas do conjunto remetem a uma espécie de natureza geometrizada, evocando a ideia de relevo através das linhas que demarcam os degraus do teatro de arena.

No Centro de Convivência aparece, de forma inequívoca e monumental, uma característica distintiva de muitos projetos de Penteadó, também presentes nos projetos para Piracicaba e Campinas: a existência de um ponto central de geração a partir do qual a arquitetura se desenvolve.

Essa característica revela um caráter orgânico presente em seu trabalho, por tratar a forma muitas vezes de maneira análoga ao desenvolvimento de um corpo que cresce a partir de um embrião originário, assim como nas obras de Frank Lloyd Wright (1867-1959), arquiteto que Penteadó elogiou por contrapor-se à “arquitetura de caixote” que predominou no movimento moderno.<sup>2</sup>

Muito recorrente no trabalho de Penteadó, essa estratégia caracteriza alguns de seus projetos mais emblemáticos, ora perceptível na estruturação formal da obra - como na proposta para um Monumento em Playa Girón, Cuba (1962) -, ora visível a partir da organização interna da arquitetura - como na pracinha central de distribuição da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo (1968)-, entre inúmeros outros exemplos.

O caso do Centro de Convivência possui um claro precedente no projeto apresentado em concurso para um Monumento Comemorativo à Fundação de Goiânia (1965), que Penteadó desenvolveu em parceria com José Ribeiro. De forma ainda mais evidente que em Campinas, o monumento goiano caracterizava-se pela irradiação de feixes desenhados a partir de um ponto no piso, demarcando o lugar de cinco arquibancadas voltadas ao centro de uma praça.

Ao configurar uma arena, a formalização dos conjuntos de Campinas e Goiânia assumem uma forte sugestão cívica. As arquibancadas reúnem a população em assembleia, criando um espaço cuja representatividade sugere a construção da democracia.

De maneira relativamente arriscada, o projeto condiciona o sucesso da arquitetura à efetiva apropriação popular: as arquibancadas dispostas sobre os volumes requerem a presença das pessoas para que o conjunto esteja completo. A forma escalonada que caracteriza as arquibancadas evoca a presença humana, mesmo quando ela não existe. Uma arquibancada cheia representa a obra plena de humanidade; os degraus vazios clamam por sua presença.

O Centro de Convivência propõe variadas formas de participação através de sua conformação arquitetônica. De certa forma, reedita a ágora grega, ou o fórum romano em sua multiplicidade funcional e simbólica, mas também evoca o circo ao destinar-se à reunião das massas, acomodadas ao longo de sua forma virtualmente circular.

Fiel à sua intenção de “rentabilizar” os espaços públicos, Penteadó definiu o projeto como “Um espaço aberto para o encontro e o convívio, onde se pode ficar à vontade, vadiar, ler,

---

<sup>2</sup> Comentário feito por Penteadó em artigo de 1959 na Revista Visão, no qual registrava a morte de Wright.



descansar, namorar, assistir a espetáculos artísticos ou esportivos, participar de manifestações públicas...” (1998, p. 100).

Construído durante os anos mais sombrios da ditadura militar, o caráter cívico do Centro de Convivência valoriza o significado da praça como espaço de atuação cidadã, lugar de manifestações sociais e de resistência. A política como atividade cotidiana seria assim reintegrada às demais instâncias vitais que, tal como na antiga Grécia, não podem ser entendidas separadamente.

Essa dimensão política, no entanto, não está dissociada da função artística a que a obra se destina. Já em 1935, Antonin Artaud (1896-1948) advertia para a relação entre a decadência generalizada da sociedade e a realidade de uma arte que nunca coincidiu com a vida. O dramaturgo francês sugeria um teatro metafísico que apelava aos sentidos, aberto às multidões, capaz de impactá-las e fundir-se a elas em um todo orgânico (2001, p. 12-15).

Muito influente na Europa do entreguerras e popularizado por renovadores como Vladimir Maiakovski (1893-1930), Bertold Brecht (1898-1956) e Erwin Piscator (1893-1966), esse tipo de teatro impregnado de conteúdo político-ideológico utilizava ambientes cotidianos – ruas, oficinas, fábricas, cervejarias - como cenários. Enquanto perdia interesse na maioria dos países europeus no pós-2ª Guerra, a dimensão política desse teatro popular ganhou força na América Latina nos anos 1960 (OLIVA; TORRES MONREAL, 1992, p. 373). No Brasil, destacam-se as experiências do Teatro de Arena de São Paulo (1953-1972), com Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho, e o Oficina de José Celso Martinez Corrêa (1937).

Aracy Amaral (1984, p. 329) também destaca que, desejando romper o isolacionismo entre arte e cotidiano, e buscando atingir públicos maiores, nos anos 60 surgiu toda uma produção que tinha a “cidade como suporte”, tentando-se espaços abertos para a apresentação de trabalhos artísticos.

No caso do Centro de Convivência Cultural, o próprio nome com o qual foi batizado é indicativo da intenção do projeto: idealizar um lugar onde o contato com a cultura e a arte pudesse se estabelecer através da convivência cotidiana, do contato casual no espaço público.

Então a maneira de aproximar pessoas do mundo das artes, do teatro, é um espaço aberto. Além do que todo edifício de teatro tem uma visão histórica elitista. [...] E aos teatros iam só os donos do poder. O homem da rua, do povo, nunca imaginava ir. (PENTEADO, 2008)

Ao exteriorizar-se, a arquitetura populariza a arte, dessacraliza o teatro e estimula o acesso do “homem comum” a um universo pleno de sugestões exclusivistas, eliminando a sugestão cerimonial representada pela abertura de portões e portas. Através das arquibancadas constantemente expostas, sua forma comunica sua disponibilidade e revela a concepção de uma “obra aberta” que “[...] justamente graças à estrutura que assume, convida-nos a uma colaboração que a enriquece” (ECO, 2010, p. 33).

Ainda que as arquibancadas lotadas façam a arquitetura explodir de vida, o atrevimento que marca a proposta do Centro de Convivência não o salvou de poucas vezes ter alcançado plenamente seu objetivo. Percalços durante a construção comprometeram a qualidade da obra, e a atuação predatória da especulação imobiliária transformou radicalmente o entorno, anulando parte de sua presença urbana. No entanto, o fato mais lamentável é a forma como a gestão do complexo invariavelmente trabalhou para impedir que as intenções encontrassem o projeto: o atalho artístico que a “calçada coberta” subterrânea ofereceria aos transeuntes



sempre esteve, via de regra, fechado ou com acesso controlado; e a manutenção deficiente da praça-teatro, além de mais afugentar que convidar ao uso cotidiano, resultou em graves problemas estruturais que mantém o conjunto fechado ao público desde 2011.

Tal qual uma ágora campineira, o Centro de Convivência sugere, ainda que simbolicamente, que a vida na cidade deveria ser fruto de um debate coletivo perene. Seu atual estado de abandono é apenas reflexo do declínio da esfera pública dos tempos atuais.<sup>3</sup>

### **Conclusão: intenção e projeto**

Os três projetos teatrais analisados descrevem um encadeamento de ideias acerca de uma temática programática específica, ao mesmo tempo em que relatam a consolidação de um método projetual próprio que caracterizou a obra arquitetônica de Fábio Penteado.

A preocupação de Penteado por corresponder as intenções ao projeto assume um caráter metodológico consistente de forma pioneira e integral no projeto para o teatro de Piracicaba, aprofundado e consolidado nas experiências do Teatro de Ópera e do Centro de Convivência Cultural de Campinas. Esse *modus operandi* se reveste de um simbolismo mais profundo no caso dos equipamentos culturais, nos quais forma e programa atuam conjuntamente para atender à diversidade humana, estimular a convivência, criar acesso, propiciar formas de participação e definir marcos urbanos de identificação coletiva.

No contexto geral, a dificuldade que supõe enquadrar a singularidade formal e expressiva de muitos de seus projetos ao pacote dogmático que se criou ao redor da “Escola Paulista” denota uma diversidade propositiva e formal no contexto dessa produção maior que a superficialidade das sistematizações permite enxergar. Olhar para a arquitetura de Penteado obriga deslocar a ideia de unidade arquitetônica construída ao redor do grupo moderno paulista para uma sintonia entre ideias e ideais.

Além do diálogo estreito entre intenção e projeto, a compreensão do trabalho de Penteado deve considerar a relação inexorável entre a obra e o momento histórico em que foi desenvolvida. De forma específica, os três teatros estudados refletem as iniciativas que permearam o pensamento e a produção artístico-intelectual no Brasil dos anos 1960 e 1970, quando a fusão de alta e baixa cultura, arte erudita e popular, estava no centro do debate proposto pela arte engajada da época.

Um dos grandes emblemas característicos do momento, a consideração do “popular” pelo meio artístico e intelectual, respondia a um processo de maturação cultural que deslocara o foco da questão da afirmação da identidade nacional para o reconhecimento da situação brasileira de dependência, tanto econômica quanto cultural. Nesse contexto, a criação de uma arte “participativa” passa a ter como objetivo primeiro a integração da massa da população brasileira no processo de desenvolvimento do país, com o intuito de promover a necessária conscientização que apoiaria a transformação social pretendida.

Aracy Amaral destaca que ao longo da década de 1960, o teatro gozou de absoluto destaque como expressão da capacidade dessa renovação, amoldando-se aos novos desafios

---

<sup>3</sup> Oficialmente denominado Centro de Convivência Cultural Carlos Gomes, o uso e a função de teatro do conjunto foi tombado pelo CONDEPACC (Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Campinas) em 2008, em meio ao “Conjunto Arquitetônico do Cambuí. Desde 2018, um projeto de revitalização com orçamento de R\$40 milhões aguarda liberação de verbas do governo do Estado de São Paulo.



assumidos pelos artistas “comprometidos” (1984, p. 315). No entanto, a construção de novos teatros nesse período foi escassa, e mais ainda de espaços cênicos cuja arquitetura fosse convergente com esse ideário popular e participativo. Neste sentido, as inovadoras propostas de Penteadado não encontravam paralelo na arquitetura teatral do Brasil da época. Mesmo os transgressores espaços cênicos desenhados por Lina Bo Bardi (1914-1992) se restringiam, naquele momento, ao auditório do MASP (1957-68), idealizado segundo o teatro da ação de Antonin Artaud, e o projeto do auditório provisório do Teatro Castro Alves (1960), em Salvador, feito após o incêndio do prédio em 1958, porém nunca executado.

Diferente do padrão da arquitetura dos teatros, ecléticos ou modernos, da época, os equipamentos desenhados por Penteadado sinalizavam que as atividades culturais deveriam participar de maneira natural do cotidiano das pessoas, integrar-se ao seu ir e vir diário. A indistinção entre arte e vida cotidiana refletiu-se em obras que buscavam oferecer acesso à cidade, por meio da cultura, do lazer, da convivência e da participação política.

Pensando no então presente e projetando o atual futuro da cidade de São Paulo, disse Penteadado em 1982:

Quem daria prioridade à construção de um teatro isolado nos tempos em que vivemos? Agora, se demonstrarmos que é possível construir-se ao mesmo tempo um lugar com utilizações múltiplas, então o projeto ganhará prioridade. [...] Como pensar num teatro tradicional, fechado, para uma cidade que no fim do século terá 40 milhões de habitantes? (PENTEADO, 1982)

As intenções que Penteadado traduziu em arquitetura procuravam contribuir na resolução de problemas sociais e culturais de sua época, ao mesmo tempo em que propunham plataformas para a construção de um destino diferente. Resulta que os problemas do passado persistem no presente, atrasando um futuro que parece ficar sempre mais distante conforme o tempo passa. Neste contexto, cabe revisitar e valorizar a proposta arquitetônica de Fábio Penteadado, não apenas por sua qualidade ímpar, mas por sua incontestável atualidade.

## Agradecimentos

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (processo 2016-21108-2)

## Referências

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel, 1984.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

HERTZBERGER, Herman. **Lições de arquitetura**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

IANNI, Octavio. "A mentalidade do 'homem simples'". **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano III, nº 18, mar./abr. 1968, p. 113-117.

LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre. **L'oeuvre complète**. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1965.

13º Seminário  
do\_co,mo,mo\_  
brasil

Salvador – BA  
7 a 10 de outubro de 2019



MARTÍ ARÍS, Carlos. **La cimbra y el arco**. Madrid: Caja de Arquitectos, 2005.

MUNFORD, Lewis. **A cidade na história. Suas origens, transformações e perspectivas**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

OLIVA, César; TORRES MONREAL, Francisco. **História básica del arte escénico**. 2. Ed. Madrid: Cátedra, 1992.

“O Pacaembu pode ser mais que um estádio”. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 11 dez. 1982.

PENTEADO, Fábio. “Desaparece um pioneiro”. **Revista Visão**, São Paulo, mai. 1959, p. 59.

\_\_\_\_\_. **Memorial do Teatro de Ópera de Campinas**. Pranchas de projeto. Cópia heliográfica de original. 1966.

\_\_\_\_\_. **Fábio Penteado: Ensaio de arquitetura**. São Paulo: Empresa das Artes, 1998.

\_\_\_\_\_. **Entrevista concedida ao autor**. 2008.