

# A CAMPINAS DE FÁBIO PENTEADO: PROPOSTAS ARQUITETÔNICAS DE TRANSFORMAÇÃO URBANA

*THE CAMPINAS OF FÁBIO PENTEADO: ARCHITECTURAL PROPOSALS FOR URBAN TRANSFORMATION | LA CAMPINAS DE FÁBIO PENTEADO: PROPUESTAS ARQUITECTÓNICAS DE TRANSFORMACIÓN URBANA*

**IVO RENATO GIROTO**

## **RESUMO**

Para a cidade de Campinas foram idealizadas algumas das mais emblemáticas obras e projetos de Fábio Moura Penteado, reflexo da intensa relação vital do arquiteto com o lugar onde nasceu. Na cidade interiorana que, especialmente a partir da segunda parte do século XX, rapidamente se transformou em metrópole, seus projetos refletem um relevante esforço no exercício de pensar e preparar Campinas para a nova dimensão urbana e humana que adquiria. Este artigo apresenta projetos e obras do arquiteto em sua cidade natal, *locus* de significativa parte do acervo de sua obra, com ênfase nas três mais emblemáticas delas, o Teatro de Ópera, o Centro de Convivência Cultural e a residência para idosos Parque dos Anciãos, todas produzidas entre 1966 e 1968. Além de citar a extensa produção do arquiteto na cidade, o texto trata, ainda, de apresentar de forma sintética o pensamento estruturador de seu trabalho e sua relevância no cenário arquitetônico nacional. De forma complementar, a análise procura resgatar sua relação vital com a cidade, na qual residem suas raízes familiares, culturais e econômicas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Campinas. Cidade. Cultura. Fábio Penteado.

## **ABSTRACT**

*Some of the most emblematic works and projects of Fábio Moura Penteado were devised for the city of Campinas, reflecting the intense vital relationship of the architect with his birthplace. In the provincial town which, particularly since the second part of 20<sup>th</sup> century, quickly turned into a metropolis, his projects reflect a significant effort in the exercise of thinking and preparing Campinas for the new urban and human dimension that it has acquired. We present projects and works of the architect Fábio Moura Penteado in Campinas, the city where he was born and developed a significant part of his work, emphasizing on the three most emblematic of his works, the Opera House, the Cultural Center and the residence for seniors named The Elderly Park, all constructed between 1966 and 1968. In addition to presenting the extensive work of the architect in*

*the city, we also briefly discuss the structural thinking of his work and its relevance to the national architectural scene. Moreover, the analysis seeks to recover his vital relationship with the city of Campinas where his family, cultural and economic roots reside.*

**KEYWORDS:** Campinas. City. Culture. Fábio Penteado.

### **RESUMEN**

*Para la ciudad de Campinas fueron idealizadas algunas de las más emblemáticas obras y proyectos de Fábio Moura Penteado, reflejo de la intensa relación vital del arquitecto con el lugar donde nació. En la ciudad del interior que, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, rápidamente se transformó en metrópolis, sus proyectos reflejan un relevante esfuerzo en el ejercicio de pensar y preparar Campinas para la nueva dimensión urbana y humana que adquiriría. Este artículo presenta proyectos y obras del arquitecto en su ciudad natal, locus de significativa parte del acervo de su obra. Con énfasis en las tres más emblemáticas, el Teatro de Ópera, el Centro de Convivencia Cultural y la residencia Parque de los Ancianos, todas producidas entre 1966 y 1968. Además de citar la extensa producción del arquitecto en la ciudad, el texto trata aún de presentar de forma sintética el pensamiento estructurador de su trabajo y su relevancia en el escenario arquitectónico nacional. De forma complementaria, el análisis procura rescatar su relación vital con la ciudad, en la cual residen sus raíces familiares, culturales y económicas.*

**PALABRAS-CLAVE:** Campinas. Ciudad. Cultura. Fábio Penteado.

### **UM ARQUITETO METROPOLITANO**

Nascido na cidade de Campinas em 1929, formado em 1954 e falecido em 2011, o tempo de vida de Fábio Penteado coincide com a consolidação de uma nova ordem mundial, a partir 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 confunde com a mudança de perspectivas que marca 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.

Tais eventos influenciam a construção do olhar crítico de um arquiteto que participa, desde o princípio, da maneira renovada de entender o Brasil e sua arquitetura, representada pelo surgimento da Escola Paulista. Em suma, vive a transformação de um país que abandona o campo em direção às cidades, que deixa atrás o “arcaísmo” rural e elege a “modernidade” industrial, que traslada seu centro nevrálgico do Rio de Janeiro para São Paulo.

Autor de obras e projetos paradigmáticos no contexto da arquitetura moderna paulista, como a sede social da Sociedade Harmonia de Tênis, de 1964, o Hospital Escola da Santa Casa de Misericórdia — atual Fórum Criminal Ministro Mário Guimarães —, de

1968, ambos em São Paulo, e o Monumento de *Playa Girón*, em Cuba, de 1962, para citar apenas exemplos, Fábio Penteado desenvolveu uma arquitetura notória pela sua dimensão cívica e de profundo potencial comunicativo e simbólico no contexto das cidades, que então sofriam acelerado processo de descaracterização promovido pela intensa atividade especulativa. A simplicidade, a diversidade de usos e a plena utilização dos edifícios é uma verdadeira obsessão do arquiteto, calcada na realidade metropolitana de carência generalizada de serviços e espaços públicos e da contínua perda de referenciais urbanos.

Cada projeto seu parte de um relativo vazio formal e organizativo, liberado de preconceituações, que se materializa a partir da convergência de ideias e propostas relacionadas à especificidade do caso. O inusitado e surpreendente de seu trabalho, no que se refere à sua realização material, é a liberação do ângulo reto defendido por Artigas, resultando em um repertório arquitetônico variado e livre. Para Penteado (1998, p.32):

Se o Niemeyer é o poeta das curvas, Artigas é o professor das linhas retas. Muitos dos meus projetos não tinham linhas paralelas, pareciam confusos, e até o deixavam, às vezes, meio aborrecido. Para mim, ele foi durante muitos anos uma referência marcante de vida, mais que de arquitetura.

A dimensão simbólica de sua obra, especialmente nos grandes projetos, estabelece pontos de contato entre seu trabalho e o de Oscar Niemeyer, no qual as formas esculturais e figurativas salvam o protagonismo da arquitetura na configuração do entorno urbano. Essas obras aceitam referências variadas, fruto da experiência diversa e da abertura do caráter de Penteado. Nelas convivem tanto a beleza rigorosa apreciada pelo grupo paulista quanto a sensualidade da arquitetura carioca, além de abarcarem a diversidade propositiva e formal do cenário internacional da época.

A proposta arquitetônica de Fábio Penteado oferece complexidades que exigem uma análise mais detida sobre seu processo de ideação. Sua obra pode e deve ser entendida no âmbito da produção paulista que se desenvolve a partir de meados dos anos 1950, da qual participa ativamente desde o princípio, mas a liberdade propositiva que se encontra em seus projetos sugere um olhar atento ao contexto dessa produção. A dificuldade que leva a enquadrá-la ao pacote dogmático que se criou ao redor da “Escola Paulista”, da qual foi parte integrante ativa, denota uma diversidade propositiva e formal no contexto dessa produção maior que a superficialidade das sistematizações permite enxergar.

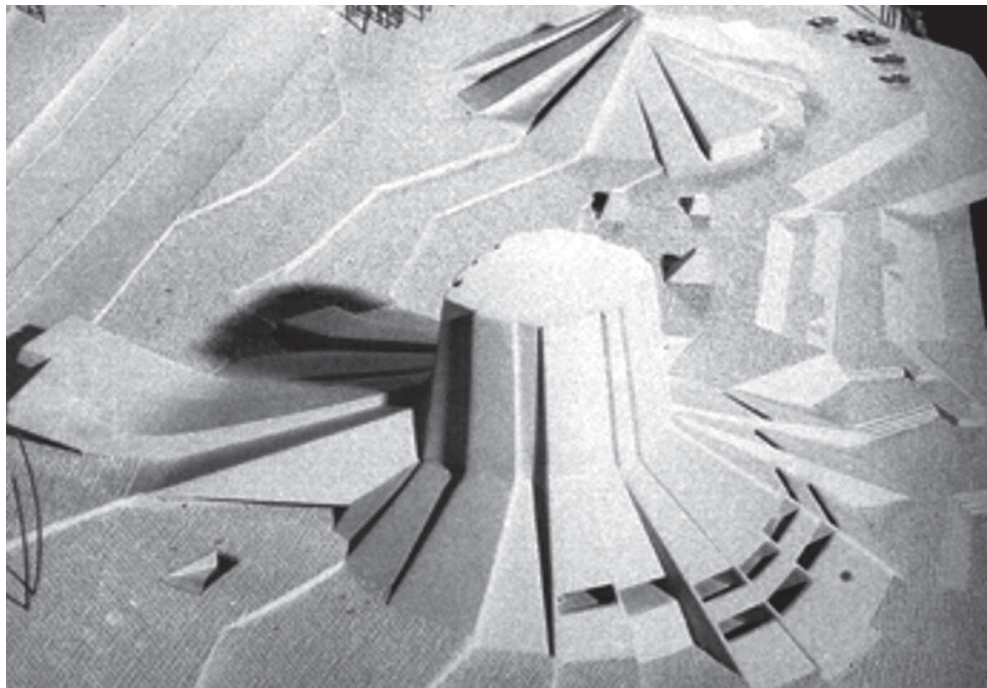
Os três principais projetos apresentados neste artigo, feitos para sua cidade natal entre 1966 e 1968, sintetizam as características que regem o trabalho do arquiteto e propõem uma reflexão sobre o alcance da arquitetura e sua função urbana. Residindo em São Paulo desde 1935, Penteado sempre manteve uma intensa relação com Campinas, onde estão fincadas suas raízes familiares e para onde alguns de seus projetos mais emblemáticos foram concebidos.

### TEATRO DE ÓPERA DE CAMPINAS (1966)

Apresentado em concurso público com a colaboração de Alfredo Paesani, Teru Tamaki e Aldo Calvo, e sendo classificado em segundo lugar, esse projeto precede e prepara a criação do Centro de Convivência Cultural de Campinas dois anos mais tarde. O projeto, premiado com a Grande Medalha de Ouro da I Quadrienal de Teatro de Praga, em 1967, seria implantado às margens da lagoa do Taquaral, situada no parque urbano mais importante da cidade, e previa a criação de um grande teatro de ópera, outro menor de comédia e um terceiro, ao ar livre.

A argumentação geral do projeto baseia-se na ambígua realidade de uma cidade ainda provinciana, que vivenciava um destacado crescimento econômico e populacional e que já era, então, um prelúdio da metrópole atual. Assim, a proposta extrapola os limites do edifício e trabalha com as escalas da cidade do presente e do futuro. Com a criação de um Parque do Teatro e da Música, revela-se a intenção de imprimir um caráter urbano por meio de um forte símbolo imagético-comunitário. O teatro procura o parque, que procura a cidade.

A proposta se resolve com a separação física entre os edifícios, criando uma triangulação de teatros independentes e conectados, que estabelecem um intenso diálogo entre si e com o entorno natural. A volumetria e a dimensão de cada um deles definem claramente a hierarquia, colocando o Teatro de Ópera de 1 500 lugares como vértice ordenador da composição espacial (Figura 1).



**FIGURA 1** – Os dois volumes principais do Teatro de Ópera.  
**Fonte:** Penteado (1998, p.94).

A conceituação geral do Teatro de Ópera baseia-se na busca da espontaneidade. A organização funcional recorre à ideia de praça, tratando o palco como se fosse uma pequena praça, onde são identificáveis caminhos e as pessoas, num ponto determinado do espetáculo, se dirigem à ela como se se encontrassem. Para Penteado, a maior força e característica da proposta é sua simplicidade “quase infantil”.

Essa busca de simplicidade encontra sua imagem metafórica no circo, síntese artística, festiva e popular, de onde retira também conceitos de organização espacial e formal. Misturar uma referência de conotações tão populares como a arte circense ao imaginário exclusivista que envolve a Ópera é uma inequívoca demonstração do desejo de apagar intuições proibitivas e ampliar o alcance da cultura. Esse convite ao público é reforçado pelo posicionamento de um acesso franco e aberto ao teatro, voltado para o principal caminho de chegada ao complexo teatral (Figura 2).

O Teatro de Comédia caracteriza-se pela flexibilidade e adaptabilidade de seu espaço a outras modalidades teatrais: além da comédia, acolheria espetáculos de arena, elisabetanos, integrais e clássicos. A conexão com o Teatro de Ópera seria feita por meio de uma passagem subterrânea onde estariam situados equipamentos e ambientes de serviços de apoio comuns. No teatro ao ar livre a principal função seria levar a arte do teatro e da música ao povo, de forma mais acessível. Rejeita a concha acústica, comum em instalações ao ar livre, em favor de uma ambientação aberta onde a própria natureza seria o cenário.

A opção por separar fisicamente os teatros cria uma composição que evoca e se funde com a natureza circundante, por meio das formas orgânicas e sensuais que dialogam com o entorno natural integrativamente. A construção de um símbolo de urbanidade, como o teatro, parte da preexistência local ao sugerir uma relação dialética entre o construído e o natural, e dela retira seu argumento essencial. Essa relação semântica com a esfera da natureza proporciona uma formalização figurativa inclusiva, que abre espaço a diversas interpretações — montanhas, vulcões, flor, tenda, circo etc. —, estabelecendo um jogo lúdico entre os edifícios e os usuários.

As linhas que constroem a forma dos edifícios emergem do terreno, conectam os dois edifícios que “nascem” do solo verticalmente e reforçam a relação da arquitetura com



**FIGURA 2** – A referência popular ao circo na concepção formal do Teatro de Ópera.  
Fonte: Penteado (1998, p.95).

a realidade topográfica do local. O declive transforma-se em arquibancada ao encontrar a margem do lago onde está situada a “ilha” do teatro ao ar livre, elemento chave na composição da relação entre os dois teatros maiores, na configuração da grande praça que se forma entre eles e na fusão entre o construído e o natural. A geometrização do terreno evidencia a manipulação do natural pela técnica; retifica o delineamento da natureza em seu favor; afirma a natureza como ponto de partida e a apropriação humana como fim.

Ao aproveitar-se da tensão entre o meio natural e o artificial, o projeto surge integralmente como solução paisagística, retirando dessa dicotomia seu centro de gravidade. A natureza recriada, evocada e ordenada que configura o monumento reorganiza também o entorno natural e cria um símbolo, um ponto referencial imagetivamente forte e atrativo.

Exteriormente, o conceito de praça, que norteou a concepção interna do teatro de Ópera na busca da simplicidade, une-se à naturalidade do terreno para criar um grande espaço aberto de encontro e convivência que permite a aproximação e a interpretação da cultura de maneira espontânea. O grande complexo cultural transcende sua destinação funcional primária porque é parque, praça, símbolo urbano e comunitário. É, sobretudo, um amplo espaço público e de lazer que se pretende um marco único no contexto da cidade, capaz de reunir os cidadãos em torno de seu significado.

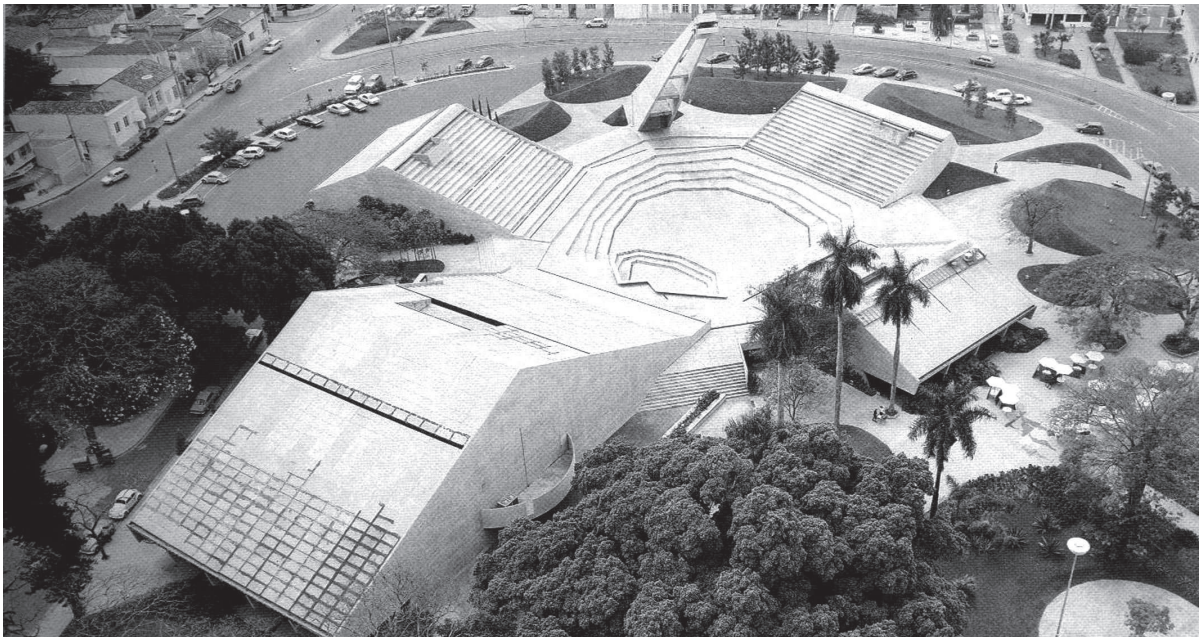
### **CENTRO DE CONVIVÊNCIA CULTURAL DE CAMPINAS (1967/1968)**

A concepção do teatro popularizado, ensaiada nas formas do Teatro de Ópera, se materializa no Centro de Convivência por meio da subversão da hierarquia compositiva esperada. Encarregado pela Prefeitura da cidade a Penteado e elaborado com a mesma equipe do teatro anterior, o projeto, situado no então tranquilo e horizontal bairro do Cambuí, sugeria outras conversas com o entorno, agora essencialmente urbano (Figura 3).

A implantação do edifício no grande terreno circular — formado pela integração das áreas do antigo Passeio Público e da escola Cesário Mota, então separadas pela Avenida Júlio de Mesquita —, cria um amplo espaço público que abriga em seu centro um grande edifício-escultura. Esse marco referencial transmite claramente, pela forma, as intenções do projeto e o ideário central do arquiteto: é praça pública, espaço de encontro comunitário e multitudinário, ponto de referência urbanístico e centro cultural aberto e espontâneo.

Penteado afirma que “Muitas vezes, o espaço que se abre para o encontro das pessoas, para o contato com as coisas da cultura e do teatro, é mais importante que o desenho do edifício” (Penteado, 1998, p.100). O que o arquiteto parece querer dizer é que o fim é mais importante que o meio, e que a arquitetura e o desenho devem servir como instrumentos na construção de espaços que representem e agreguem a sociedade.

O projeto resguarda a praça aberta ao localizar sob quatro grandes volumes independentes as instalações teatrais constantes no programa e colocar sobre eles arquibancadas, que configuram um teatro de arena ao ar livre, simbolizando uma espécie de democracia construída. O desenho ergue na paisagem um conjunto arquitetônico escultural



**FIGURA 3** – Foto aérea do Centro de Convivência à época da inauguração.  
**Fonte:** Penteado (1998, p.101).

coroado por uma torre de iluminação à maneira de totem que constitui uma potente referência imagética da cidade.

Os espaços teatrais fechados invertem poeticamente a composição esperada em razão dos desígnios da própria cidade. O complexo constitui-se como espaço que busca reconstruir a consciência espiritual e política do cidadão por meio de um símbolo da sua liberdade. Penteado volta a subverter a hierarquia ao colocar em segundo plano a presença material do teatro principal de 500 lugares previsto pelo programa, ao perceber uma necessidade latente da cidadania e ao aproveitar a potencialidade urbanística do local, inicialmente oculta.

Ao conjugar praça e teatro, a obra insere a cultura na rota do cotidiano, surpreende o transeunte com atividades várias e inesperadas, incita naturalmente à participação. A concepção privilegia a presença do espaço público inclusivo, dotado de sentido cultural. Essa identificação popular instintiva, proporcionada pelo espaço e simbolismo da praça, permite e incentiva uma infinidade de usos: “Um espaço aberto para o encontro e o convívio, onde se pode ficar à vontade, vadiar, ler, descansar, namorar, assistir a espetáculos artísticos ou esportivos, participar de manifestações públicas [...]” (Penteado, 1998, p.100).

Tal como no Teatro de Ópera, as formas que compõem o conjunto remetem a uma espécie de natureza geometrizada, sensação reforçada ao contemplar a praça-palco desde as arquibancadas que a conformam. Novamente a ideia de relevo, avivada pelas linhas à maneira de curvas de nível marcadas no piso, permeia certa percepção geográfica que aceita uma infinidade de interpretações subjetivas.

A praça-teatro externa desenvolve-se de maneira completamente autônoma em relação aos equipamentos interiores, de tal modo que se perde a referência de um quando se está no outro, tendo na praça circundante o elemento de conexão entre si. Enquanto a praça aberta é monumental e eloquente, a parte interna é discreta desde as entradas ao nível da praça, incluindo-se o bar. A abertura escultural a partir do centro desdobra-se em coberturas periféricas acolhedoras que se voltam para as ruas circundantes. Além de propor uma nova interpretação programática, essa característica dá forma a um espaço com duas escalas marcadas e distintas, que convivem harmoniosamente com as atividades do cotidiano; acolhe tanto a dimensão comemorativa, cultural, multitudinária quanto a esfera comunitária, íntima, diária.

O acesso ao teatro, situado sob o maior dos quatro volumes, volta-se externamente à praça e procura atenuar o obstáculo psicológico que representa a entrada, ao localizar-se sob uma cobertura que avança mais baixa, como um avarandado, acolhendo e dirimindo o possível retraimento. Internamente, a conexão entre os quatro volumes pelo subsolo configura um grande passeio público circular, pontuado ao longo de seu trajeto por espaços expositivos diversos. O posicionamento e a forma dos acessos sugerem a entrada e, ainda que fosse para pegar um atalho em seu caminho cotidiano, o cidadão se depararia com exposições ou outras atividades ao longo da passagem.

Apesar da beleza da concepção e do desenho, a realidade acabou por deturpar os ideais originais do projeto e obstaculizar o pleno alcance de seus objetivos. Além da patente má execução da obra, o arquiteto atribui a um erro de projeto a subutilização do espaço e afirma que se equivocou quando não levou em consideração a explosão urbana que o entorno sofreria: Para Penteado, a proposta errou pela incapacidade de prever que a cidade iria se transformar da maneira como se transformou. Em um duro exercício de autocritica, considerava que se tivesse feito um “teatrinho” convencional, ainda que inexpressivo, haveria sido melhor<sup>1</sup>.

A afirmação de Penteado revela uma dose de autocritica somada a outra de descontentamento e decepção com o rumo urbano trilhado pela cidade. O tamanho e a ousadia da proposta, que incluía a delimitação do gabarito e uso das edificações circundantes à praça, são proporcionais ao justo desapontamento do autor. A verticalização do entorno imediato oculta o conjunto e enfraquece sua mensagem, apesar de não a neutralizar, pois o Centro de Convivência segue sendo uma importante referência da cidade. A realidade truncou seus objetivos, obstruiu sua visibilidade, abafou seu poder simbólico, porém emoldurou sua condição de representante da sociabilidade oprimida da metrópole.

### **PARQUE DOS ANCIÃOS (1968)**

A sugestão espacial integradora que soluciona a formalização do Centro de Convivência marca também a proposta de um abrigo de idosos, feita com Teru Tamaki e José Ribeiro, a pedido da Federação das Entidades Assistenciais de Campinas (FEAC). Novamente o programa tradicional foi rediscutido e relido, a fim de negar qualquer conotação de



isolamento entre os moradores e a população do entorno. Uma série de blocos longilíneos contém os apartamentos que convergem radialmente a uma praça conformando um desenho sugestivo e atraente.

“Como arquitetura, resultou num projeto muito bonito: ele surge na paisagem como uma grande flor” (Penteado, 1998, p.68). A unificação desses volumes abobadados, tangenciando a forma do vazio central, cria uma grande varanda circular e configura um espaço aprazível e espontâneo, estimulante para o estabelecimento de contatos interpessoais. Na abertura criada pela interrupção das alas de habitações, ergue-se o volume escultórico de uma igreja dominando a entrada da praça, aberta aos moradores das adjacências como elemento de atração, apoiando o objetivo de dissipar a sensação de solidão dos habitantes da residência por meio da integração do parque ao bairro. Além de abrir espaço no tecido urbano, o projeto soluciona dois problemas de uma só vez: dota o bairro de um equipamento público, sempre escasso, e inclui os anciãos na convivência com os habitantes locais (Figura 4).

Neste projeto transparece a preocupação do arquiteto em solucionar os programas da maneira mais simples e menos custosa possível. Visando à viabilidade e à facilidade construtiva e de manutenção, esses projetos consideram as limitações explícitas e implícitas pelo programa, apresentando como resultado final uma simplificação sistemática em relação a técnicas e materiais escolhidos que poderia ser identificada como uma atitude “brutalista”, sempre que entendida como combinação idônea entre expressividade e funcionalidade. De acordo com Penteado: “São abóbadas feitas de tijolos, usando uma técnica antiga e



**FIGURA 4** – Maquete do conjunto idealizado para o Parque dos Anciãos.  
Fonte: Penteado (1998, p.67).

que — como comprovou o engenheiro Falcão Bauer — não custariam mais do que um galinheiro — que é mais ou menos o que foi depois construído” (Penteado, 1998, p.68).

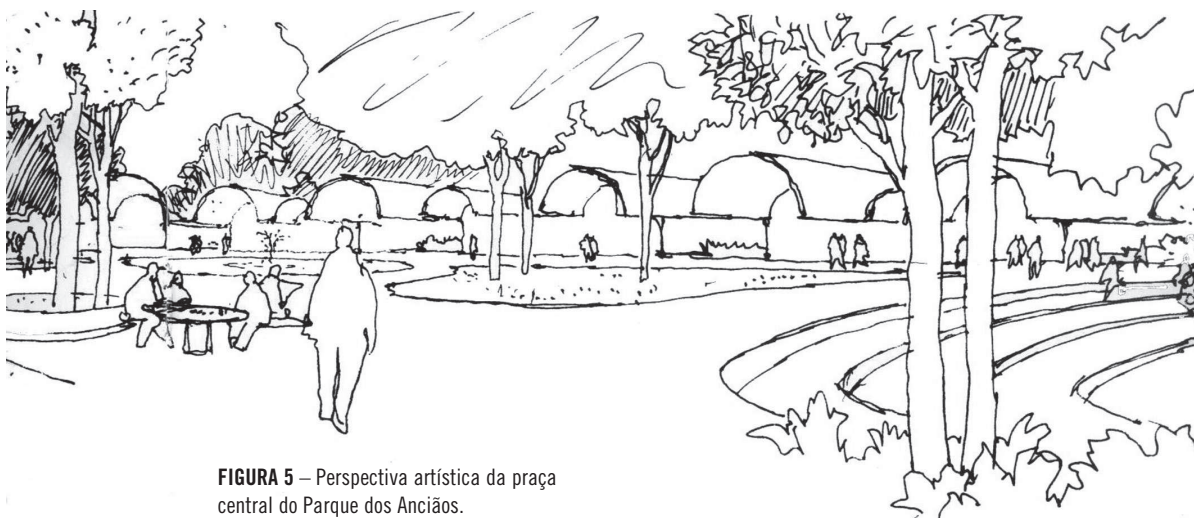
Compartilha, ademais, da solução organizativa e material a eleição, constante na obra de Penteado, da praça como espaço social preferente no intuito de despertar a vida cidadã. A organização edilícia em torno à praça da igreja evoca, diretamente, imagens de um modelo de convivência idealizado que se desfazia dia a dia, representando uma aposta e um protesto por parte do arquiteto à desagregação social que a dureza da cidade impunha (Figura 5).

Segundo o arquiteto, o projeto foi preterido pela entidade mantenedora, pois seria “Bonito demais para a feiura dos velhos! Eu, mesmo já habituado a me sentir indignado, nunca havia ouvido nada tão revoltante” (Penteado, 1998, p.68).

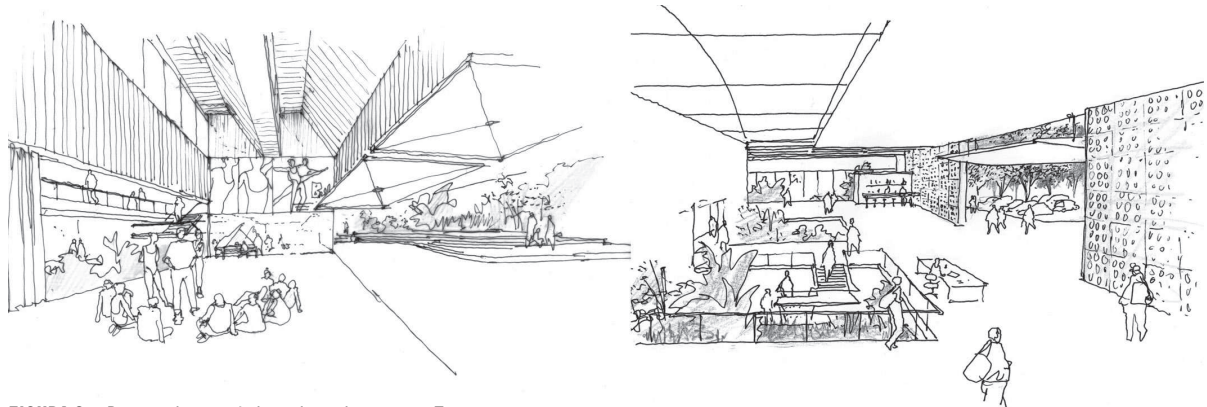
### ACERVO ARQUITETÔNICO CAMPINEIRO

Outras duas propostas para instituições culturais reafirmam a opção do arquiteto pela configuração arquitetônica como instrumento de integração e atração social. Para o concurso público nacional de ideias do Teatro Laboratório de Artes Cênicas e Corporais da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), realizado em 2002 com Teru Tamaki, César Sampedro e Vallandro Keating, aproveita-se o desnível longitudinal de 4m que o terreno apresenta para criar um edifício em dois níveis, permeado por pátios internos ajardinados (Figura 6).

A proposta concentra o foco na espacialidade interna, definida pela integração visual entre os desníveis, e na continuidade com o exterior proporcionada por diversos fechamentos móveis e pela extensão dos níveis externos para dentro do prédio. Internamente, o edifício é marcado pela presença de grandes corredores abertos ladeados por pátios cobertos com vidro serigrafado, a modo de quebra-sóis. Exteriormente apresenta-se sóbrio e regular, concentrando na fachada principal uma composição formada por módulos de vidro encaixa-



**FIGURA 5** – Perspectiva artística da praça central do Parque dos Anciãos.  
Fonte: Penteado (1998, p.68).

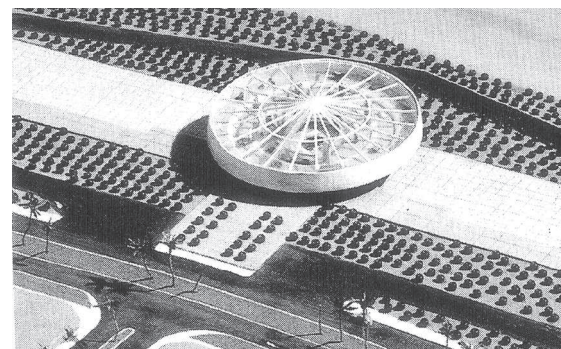


**FIGURA 6** – Perspectivas artísticas do projeto para o Teatro Laboratório de Artes Cênicas e Corporais da Unicamp.  
**Fonte:** Arquivo pessoal (2002).

dos em elementos vazados. A fachada se movimentaria com a ocasional abertura dos grandes painéis que, em conjunto com conexões diretas com a rua, estabelecem espaços multifuncionais, promovendo momentos de convivência e conagração das classes<sup>2</sup>.

Em outro projeto de cunho cultural idealizado para Campinas, o Museu do Café — do qual se dispõe de escassas informações —, desenhado com José Ribeiro em 1961, apresenta-se como uma grande forma circular pura, elevada sobre um tradicional terreiro de café convertido em espaço público aberto. Uma rampa em espiral define o percurso museístico e funciona como o elemento estruturador da ideia, elaborada a pedido da Prefeitura (Figura 7).

A relação umbilical de Penteado com Campinas lhe ofereceu a possibilidade de elaborar diversos outros projetos na cidade, cuja extensa lista não permite que se apresentem todos no limitado espaço deste artigo. A citação de todos eles, no entanto, se faz relevante por demonstrar uma relação que atravessa gerações, como comprova seu primeiro projeto, a residência para Domingos Solha, de 1948; a proposta vencedora para a sede do Clube Campineiro em 1954; a Estação de Tratamento de Água Campinas II e o projeto Paço Municipal — classificado em 5º lugar —, ambos de 1956; o grupo escolar Vila Stanislau e a Escola Técnica de Química Conselheiro Antônio Prado, de 1960; a Estação de Tratamento de Água Campinas III e o Hotel Palácio dos Azulejos, em 1968; a reforma do Tênis Clube de Campinas, em 1971; o Loteamento da FEAC e o Condomínio Iguatemi, de 1972; os edifícios residenciais Michelangelo e Leonardo da Vinci, ambos de 1973, O Hotel Ermitage II, de 1982; a urbanização do Parque Prado, de 1986; o Centro de Convenções e Exposições, de 1988; as propostas para a Estação Ferroviária Central da Fepasa e o complexo de edifícios residenciais Parque Guanabara, em 1989; a escultura de Ulisses Guimarães, de 1993; o edifício Comercial Club e a escultura de João Penteado, seu pai e fundador da Dako, em 1996; e o Hotel Lagoa do Taquaral, de 1998.



**FIGURA 7** – O volume circular puro idealizado para o Museu do Café.  
**Fonte:** Penteado (1998, p.194).

## A CAMPINAS DE FÁBIO PENTEADO

Fábio Penteado enxergava na cidade de Campinas o mesmo intenso processo de explosão urbana verificado em quase todas as grandes cidades brasileiras, cujas consequências deixaram a marca da deterioração dos centros e a perda dos referenciais urbanos. Em artigo de 1984, o arquiteto já reconhecia e alertava para os efeitos nefastos da falta de planejamento que a entrega da política urbana aos loteadores causava no espaço público e na vida da sociedade. No texto, ressaltava-se a potencialidade da arquitetura histórica e da paisagem de Campinas, já então perdidas em uma cidade cada vez mais desconectada, na qual o todo se desfragmentou em inúmeras partes marcadas pela improvisação e pela especulação do solo urbano (Penteado, 1984, p.11).

Seu desapontamento transparece no relato feito a Ricardo Trevisan<sup>3</sup>, no qual diz: *“que chegou a recomendar ao filho, residente na cidade, que saísse da cidade, pois Campinas havia se convertido em um inferno. Relevados o radicalismo e a acidez da opinião, o arquiteto reconhece nas consequências da pobreza e da falta de planejamento as principais mazelas da cidade, que não oferece qualidade de vida urbana a seus cidadãos. Sua proposta arquitetônica parte dessa realidade: da necessidade de se criar espaços públicos de encontro nos quais a arte e a cultura possam entrar espontaneamente no cotidiano das massas que perambulam pelas grandes cidades”*.

Propor esses espaços significa, na realidade, propor uma cidade outra. Não que a arquitetura de Fábio Penteado queira negar a existência da metrópole, ou que reconheça nela um malefício inerente. Ao contrário, quer fazer aflorar a riqueza da vida diversa que ela contém, mas que se esconde sob a deturpação causada pela falta de planejamento, de oportunidades, de fruição — de humanidade, enfim. Por isso seu trabalho é feito para a metrópole, lugar das multidões, e somente nela encontra seu verdadeiro sentido.

Em seus projetos, Penteado se esmera em perscrutar as possibilidades do lugar e do programa oferecidos, por meio de uma atitude crítica que não se furta em propor outros usos possíveis, que se agregam aos originais. Nessa busca pelo que define como “rentabilidade social” da arquitetura, a formalização expressiva atua como elemento de atração social. O pensamento arquitetônico de Penteado resume-se, portanto, no esforço pela criação de espaços e marcos urbanos capazes de restabelecer o diálogo perdido entre as cidades e seus cidadãos. Seus projetos apagam a linha divisória criada entre a arquitetura e o urbanismo, separação artificial que, na realidade prática, não existe.

No conjunto de sua obra, as propostas idealizadas para Campinas figuram entre seus projetos mais emblemáticos e reconhecidos, especialmente no caso do Centro de Convivência, única das três propostas efetivamente levada a cabo. No que tange à sua intensa relação com Campinas, fica evidente que a cidade guarda uma importante parte do acervo arquitetônico de Penteado, da mesma forma que o arquiteto seguramente levava consigo experiências e lições a ele ensinadas por esta cidade.

## NOTAS

1. Relatos colhidos em entrevista concedida ao autor, feita em janeiro de 2008.
2. Relatos colhidos em entrevista concedida ao autor, feita em janeiro de 2008.
3. Entrevista concedida a Ricardo Trevisan em 8 de janeiro de 1998, que gentilmente cedeu ao autor.

## REFERÊNCIAS

PENTEADO, F. Nossa arquitetura antiga, um passado que já perdemos: Campinas poderia ter sido monumento nacional, como Ouro Preto. *Diário do Povo*, 22 jul. 1984. p.10-13.

PENTEADO, F. *Fábio Penteado: ensaios de arquitetura*. São Paulo: Empresa das Artes, 1998.

**IVO RENATO GIROTO** Professor | Universidade Estácio de Sá | Curso de Arquitetura e Urbanismo | Av. Prefeito Dulcídio Cardoso, 2900, *Campus* Barra Akxe, Barra da Tijuca, 22631-052, Rio de Janeiro, RJ, Brasil | *E-mail*: <ivo.giroto@estacio.br>.

Recebido em  
8/11/2012 e aceito  
para publicação em  
18/3/2013.