

Centro de Convivência de Campinas: um olhar sobre a arquitetura de Fábio Penteadado

Ricardo Trevisan

Arquiteto e urbanista, professor do Departamento de Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo (DTHAU) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de Brasília (UNB), Campus Universitário Darcy Ribeiro, Asa Norte, Caixa postal 04431, CEP 70910-900, Brasília, DF, (61) 3307-2450, prof.trevisan@gmail.com

Resumo

Um centro para o convívio, um convívio para as multidões. Assim se revela o Centro de Convivência Cultural de Campinas (CCC), obra singular do arquiteto paulista Fábio Penteadado (FP), objeto de análise e estudo deste artigo. Situado na cidade de Campinas, sua história remete-nos à história cultural dessa cidade, assim como à história profissional de FP. Arquiteto de ampla produção prática e teórica, que sintetizou no CCC conceitos imaginados e aplicados em outras obras. Projetado em 1968, este equipamento tornou-se um marco arquitetônico campineiro. Mas seria esse marco uma condicionante forte o bastante para garantir seu brilhantismo enquanto edifício público?

Palavras-chave: Centro de Convivência de Campinas, Fábio Penteadado, Análise Arquitetônica.

○ **sítio: a cidade de Campinas, SP**

Fundada por Francisco Barreto Leme em 14 de julho de 1774 – sob a égide das doutrinas pombalinas no século XVIII –, a cidade recebeu como primeiro nome freguesia de Nossa Senhora da Conceição das Campinas do Mato Grosso, em razão da enorme floresta que cobria originalmente a região, passando a vila de São Carlos em 1797, e, finalmente, nomeada cidade de Campinas em 1842. Popularmente conhecida como cidade das andorinhas (graças às crônicas de Rui Barbosa), sua economia teve por base inicial as atividades agrícolas: canaveira e cafeeira; sendo o café (ouro verde) e a estrada de ferro os responsáveis pelo seu acelerado desenvolvimento urbano a partir de meados do século XIX. Não fosse uma epidemia de febre amarela assolar a cidade entre 1889 e 1890, Campinas ocuparia hoje a posição de capital do estado, no lugar da cidade de São Paulo – demonstrando sua importância naquele contexto histórico (RAC, 2000).

Disputas à parte, o início da vida cultura campineira, berço do compositor Antônio Carlos Gomes (1836-1896), reporta-nos ao Teatro São Carlos, de 1850 (Figura 2). De arquitetura neoclássica, o decoro desse edifício cívico fazia-se presente em sua fachada simétrica, nos recuos laterais destinados a pequenos jardins e no coroamento da fachada principal com um frontão. Demolido em 1922, foi substituído no mesmo local pelo Teatro Municipal Carlos Gomes (Figura 3), inaugurado em 1930, cuja arquitetura ficava aquém do requinte apresentado pelos municipais do Rio de Janeiro e São Paulo, ambos construídos no início do século XX. Localizado na região central (atrás da igreja matriz), somava-se a outros equipamentos culturais (e.g. Clube Campineiro, de 1875; Pavilhão Coliseu Taurino, de 1905; Cine Lumière no Clube Rink, de 1906; Cine Recreio, de 1909; Cine Salão Caritas, de 1910; Cine República, de 1926 etc.), bem como aos largos, praças e jardins que favoreciam a interação social.



Figura 1: Vista aérea do Centro de Convivência de Campinas, localizado no bairro Cambuí, centro da cidade. Fonte: Arquivo pessoal, foto cedida pelo jornal “Correio Popular” em 1998.

¹ Parque Portugal ou Lagoa do Taquaral foi inaugurado em 05 de novembro de 1972, na gestão do prefeito Orestes Quércia como elemento especulativo da urbanização dessa região da cidade.

² Jorge de Macedo Vieira formou-se engenheiro civil, em 1918, pela Escola Politécnica de São Paulo. Entre 1917 e 1919 estagiou no escritório de planejamento da “Companhia City”. Esta experiência possibilitou-o de ter contato com as idéias e os trabalhos do inglês Richard Barry Parker (projetista da 1ª. Cidade-Jardim: Letchworth, Inglaterra) e, principalmente, de ter conhecimento sobre os princípios howardianos da Cidade-Jardim. Em suas obras, posteriores a este período, nota-se a forte influência que este ideário exerceu na formação de seu repertório teórico. Exemplos ...continua na página 37

Um dos mais prestigiados era o Jardim Público (criado no século XIX, atual Praça Imprensa Fluminense), sendo o primeiro da cidade, de paisagismo pitoresco (Figura 4), que se ligava ao centro da urbe por meio da rua Conceição, demarcando um eixo composto por ele (na extremidade leste), pelo Jardim Carlos Gomes (de 1913), pelo Pavilhão Coliseu Taurino, pela Matriz, pelo Teatro Municipal e pela Estação Ferroviária (na extremidade oeste) (Figura 5).

Com o desenvolvimento industrial e do setor de serviços e, conseqüente, crescimento urbano na primeira metade do século XX, o engenheiro Francisco Prestes Maia, a pedido do governo local, elaborou entre 1934 e 1938 o “Plano de Melhoramentos Urbanos” (com base nos estudos feitos pelo engenheiro Carlos William Stevenson). Esse plano buscava não somente solucionar problemas contemporâneos, mas adequar a cidade às infraestruturas necessárias para seu crescimento futuro. Um dos aspectos trabalhados por Prestes foi o fluxo viário, propondo dois anéis perimetrais (a Rótula e a Contra-rótula) que circundariam o centro histórico da cidade, além do alargamento das ruas e avenidas de maior movimento, acarretando na demolição de inúmeros prédios históricos.

Em 1965, ainda sob a influência do “Plano de Melhoramentos”, o prefeito Ruy Hellmeister Novaes (em seu segundo mandato) foi o responsável pela demolição do Teatro Municipal Carlos Gomes para abertura de uma praça. Pressionado pela indignação pública, especialmente pela elite, a primeira solução empreitada por Novaes foi transformar um antigo cinema – que por sua vez era um antigo galpão de oficina mecânica – em teatro (hoje Teatro Castro Mendes). A segunda proposta foi elaborar um concurso de projeto para o novo teatro da cidade, o Teatro de Ópera, a ser construído no Parque Portugal¹. Sem efetivação dessa proposta e tendo conhecimento da premiação internacional do projeto de FP (Figura 6) (classificado no concurso em 2º. lugar), restou a Novaes pedir ao arquiteto um novo projeto de teatro, agora para um local mais centralizado, no bairro Cambuí.

O Cambuí surgiu como expansão natural da área central para o leste, caracterizando-se como bairro residencial, distinto por casarões ecléticos de famílias abastadas, localizados principalmente na avenida Júlio de Mesquita. Contudo, foi a partir do projeto urbanístico do engenheiro Jorge de Macedo Vieira², de 1945, pautado por preceitos da garden-city



Figura 2: Fachada frontal do Teatro São Carlos, de 1850. Fonte: RAC, 2000.

Figura 3: Fachada frontal do Teatro Municipal Carlos Gomes, de 1930. Fonte: RAC, 2000.

Figura 4: Reprodução do Passeio Público: paisagem bucólica. Fonte: RAC, 2000.

Figura 5: Planta de Campinas em 1878. Eixo interligando: 1.) Passeio Público; 2.) Jardim Carlos Gomes; 3.) Coliseu Taurino; 4.) Matriz; 5.) Teatro Municipal; e 6.) Estação Ferroviária. Fonte: Arquivo pessoal; mapa retirado de RAC, 2000.

inglesa, que este bairro confirmou seu status. Ao longo dos anos, o Cambuí recebeu outros equipamentos públicos, como: prefeitura, escolas, clubes etc., que somados a comércios e serviços dinamizaram a vida local, garantindo-lhe mais um aspecto de centralidade que de bairro meramente residencial.

Em 1968, Ruy Novaes deu início às obras do novo teatro campineiro. Sob o amparo do regime militar e do cenário econômico favorável (preâmbulos do Milagre Econômico), o CCC surgiu como proposta política para mostrar à população as benfeitorias do governo regente. Aplicar capital em grandes equipamentos públicos era um modo de demonstrar a força do governo. Foi neste cenário que a arquitetura brutalista paulista se fortaleceu, sendo difundida por meio de obras públicas de pequeno a grande porte, revelando sua materialidade e sua concisão.

O sítio escolhido para implantação do CCC foi uma área compreendida por duas quadras (Figura 7). Essas já se qualificavam como espaços públicos: uma apresentava o primeiro Passeio Público, com exuberante vegetação, e na outra se situava a escola municipal Cesário Mota (de 1911, demolida com a instalação do CCC), sendo separadas pela avenida Júlio de Mesquita. FP teve como partido a união das duas quadras, desenhando-as como uma única quadra circular – com diâmetro aproximado de 150 metros (Figura 8). Quatro blocos de concreto aparente com dimensões variadas e formas trapezoidais e uma torre de iluminação foram alocados, assimetricamente, próximo ao centro da quadra, separados por escadarias irregulares. Recuados da lateral oeste pela presença da densa massa vegetal já existente, estes blocos configuraram uma praça central (com nível acima ao da rua), palco do teatro de arena.

Figura 6: Projeto do Teatro de Ópera de Fábio Penteadó (1966). Fonte: PENTEADO, 1998a.

Figura 7: Antigas quadras utilizadas para implantação do CCC. Fonte: RAC, 2000.

Figura 8: Rotatória conformada com a implantação do CCC. Fonte: Arquivo pessoal; mapa extraído do Google Earth.

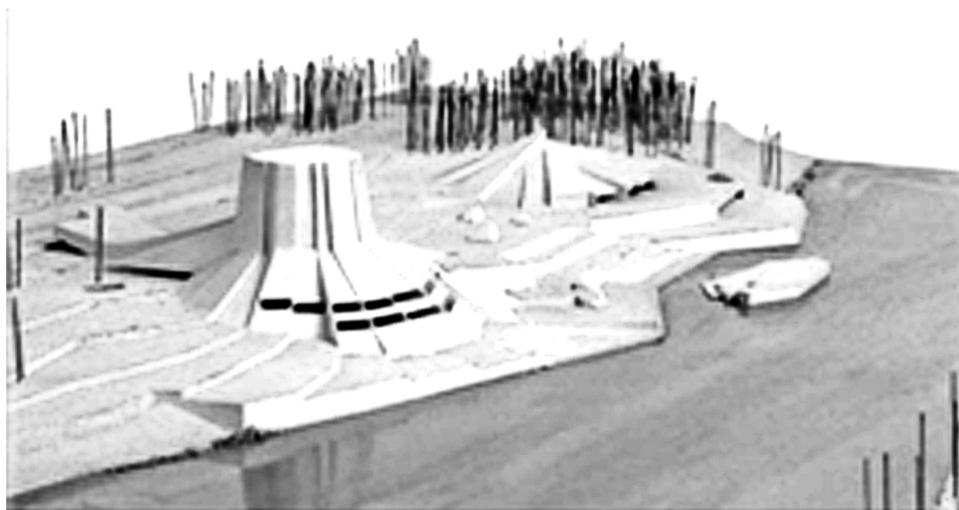




Figura 9: Arquiteto e Urbanista Fábio Penteadado. Fonte: PENTEADO, 1998a.

...continuação nota 2 desta assimilação podem ser verificados nos bairros, por ele projetado, para as cidades de Campinas, Atibaia, Campos do Jordão e São Paulo, e nos planos urbanos para as cidades novas de Águas de São Pedro (1937), Maringá (1945), Cidade balneária de Pontal do Sul (não executado, de 1951) e Cianorte (1955). Em Águas de São Pedro é possível analisar a integração feita por Vieira entre o urbanismo Cidade-Jardim – forma – e as especificidades necessárias a uma Cidade Balneária – função.

³ O curso do Mackenzie era marcado, por um lado, pelo tradicionalismo arquitetônico (academicismo) defendido pelo diretor Christiano Stockler das Neves, e, por outro lado, por discussões sobre arquitetura moderna feitas nas aulas de desenho artístico. Nessas aulas, FP encontrou colegas – Carlos Millan, Jorge Wilhelm, Roberto Aflalo, Pedro Paulo de Mello Saraiva, Djalma de Macedo Soares, Telésforo Cristófani, Paulo Mendes da Rocha, Alfredo Paesani, entre outros – que iriam futuramente compor a base da “Escola Paulista”.

Fábio Penteadado: um arquiteto moderno

A polêmica e a inteligência aliam-se delicadeza, à criatividade e à integridade para compor a personalidade fascinante de Fábio Penteadado. Hélio Mattar, 1998. (PENTEADO, 1998a)

Ao longo de sua carreira profissional, Fábio Moura Penteadado (Fig.9), protagonista desse trabalho, foi jornalista e editor da revista “Visão” (1956-1962), do jornal “Arquiteto” (1972-1977) e da revista “Projeto” (1977-1992). Foi professor do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie (1961-1964). Foi contra o regime militar. Foi militante de organismos de representação nacional e internacional de arquitetura, como o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB; presidente entre 1966 e 1968) e a União Internacional de Arquitetos (UIA; membro atuante entre 1969 e 1975). Como arquiteto e urbanista é defensor dos espaços para multidões. É crítico aos esquemas programáticos prefixados. É favorecedor da técnica, de sua aplicação prática, da liberdade e da criatividade (PENTEADO, 1998a).

Nascido em 1929 na cidade de Campinas, interior de São Paulo, FP muda-se com a família para o elegante bairro de Higienópolis na capital paulista em 1935. Graças ao alto padrão de vida (neto de engenheiro ferroviário e filho de industrial – Faber-

Castell e Dako), ele pôde desfrutar de algumas regalias em sua juventude como pilotar sozinho o avião de seu pai aos 13 anos de idade (PENTEADO, 1998a). Inicialmente, buscou na Escola de Engenharia Industrial um futuro profissional. Sem sucesso, em 1948, entrou no curso de Arquitetura e Urbanismo do Mackenzie³.

Formado em 1953, aos 24 anos, FP já exercia sua profissão enquanto graduando. Destacam-se: a casa de Domingos Solha em Campinas (1948) e os dois edifícios residenciais em São Paulo (1951 e 1953); além da participação – clandestina – no concurso de projeto para hotel em São Carlos (1953), elaborado em parceria com o colega de turma Djalma de Macedo Soares (classificados em 2º. lugar). Em 1954 abre seu primeiro escritório, projetando juntamente com o arquiteto Ringo Kubota a Estação de Tratamento de Água para a região do ABC, na Grande São Paulo, a qual recebeu o prêmio Governador do Estado no III Salão Paulista de Arte Moderna.

A pedido de Eduardo Kneese de Mello, FP transferiu em 1956 seu escritório para a sede paulista do IAB (onde exerce sua profissão até hoje), o que favoreceu um intercâmbio com a velha geração de arquitetos (Villanova Artigas, Ícaro de Castro Mello, Rino Levi, Arnaldo Mindlin, Oswaldo Corrêa Gonçalves, Miguel Forte, Luís Saia, Eduardo Kneese de Mello) e com os companheiros da nova geração

(Carlos Millan, Jorge Wilhelm, Roberto Aflalo, Telésforo Cristófani, Paulo Mendes da Rocha, Pedro Paulo de Mello Saraiva, David Liberskind, Jon Maitrejean, Abraão Sanovicz, João Clodomiro de Abreu, Chico Petracco, Hélio Penteadado, Júlio Katinsky e Joaquim Guedes).

Fábio fez parte “da geração de arquitetos que sonhou projetos, reflexões e ensaios para a arquitetura brasileira” (SCHARLACH *in* PENTEADO, 1998a). Valedor do trabalho em equipe, atuou com diversos profissionais⁴ em projetos encomendados e em projetos para concursos nacionais e internacionais.

Em suas obras – com temas abordando os interesses da grande coletividade urbana –, FP sempre se mostrou preocupado com a questão humana, buscando contemplar as necessidades reais da sociedade pela compreensão do indivíduo. Procurou extrair de cada espaço projetado sua potencialidade social e cultural. Simultaneamente, deu ênfase a “necessária integração entre a arquitetura e a indústria” (CAMARGO *in* PENTEADO, 1998a).

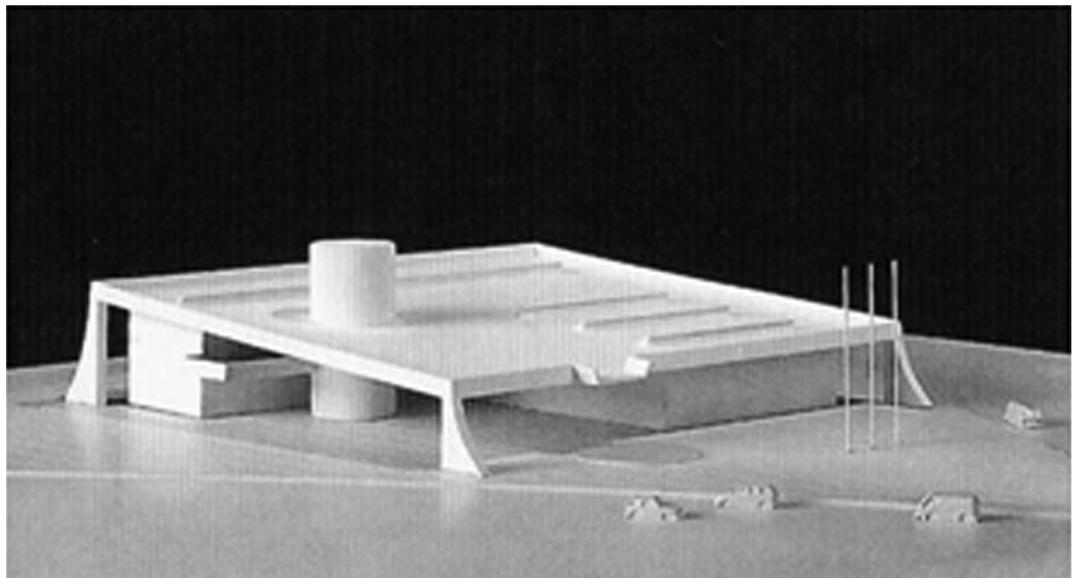
Dentre seus inúmeros projetos, apresentam-se aqui aqueles de maior relevância para o estudo do CCC. Projetos que em sua integralidade ou em

pormenores refletem os conceitos que o arquiteto se valeu para elaboração do complexo cultural campineiro, como: o Hotel Praia do Peró em Cabo Frio (1958), o Fórum de Araras (1960), o Teatro de Piracicaba (1960), o Monumento na Playa de Girón em Cuba (1962), a Cidade dos Doqueiros em Santos (1962), a Catedral Presbiteriana de Brasília (1965), o Mercado do Portão em Curitiba (1965), o Complexo Turístico de San Sebastián na Espanha (1965), o Monumento Comemorativo aos 30 anos de Goiânia (1965) e o Teatro de Ópera em Campinas (1966).

Os projetos para o Hotel Praia do Peró (com participação de Ringo Kubota e da paisagista Rosa Kliass) e para o Fórum de Araras (com José Ribeiro) (Figura 10) revelam um aspecto que se encontra em vários de seus trabalhos. Trata-se da praça aberta, a praça para o povo. Em ambos os projetos, FP agenciou os blocos edífícios de modo a criar um espaço de convívio, que permitisse o fluxo contínuo dos usuários, sem qualquer tipo de barreira, além do contato direto com a natureza. Neste sentido, o arquiteto procurou “adequar o ambiente às condições de seus usuários, tornando-o mais acessível e humano, para que todas as camadas da sociedade pudessem apropriar-se do espaço e nele sentir-se à vontade” (PENTEADO, 1998a).

⁴ José Ribeiro, Aldo Calvo, Ringo Kubota, Rosa Kliass, Luiz A. Vallandro Keating, Stipan Dragutin Milicic, Alfredo Paesani, Teru Tamaki, César Sampedro, Roberto Loeb, Eduardo de Almeida, Tito Lívio Frascino, José Borelli Neto, Maria Giselda Visconti, Ubirajara Giglioli, Vasco de Mello, José Carlos Ribeiro de Almeida, Hércules Merigo, Waldemar Tietz, Luís Alfredo Falcão Bauer, Kenji Furuyama, além de auxílio técnico do escritório Oswaldo Moura Abreu.

Figura 10: Maquete do Fórum de Araras (1960). Fonte: PENTEADO, 1998a.



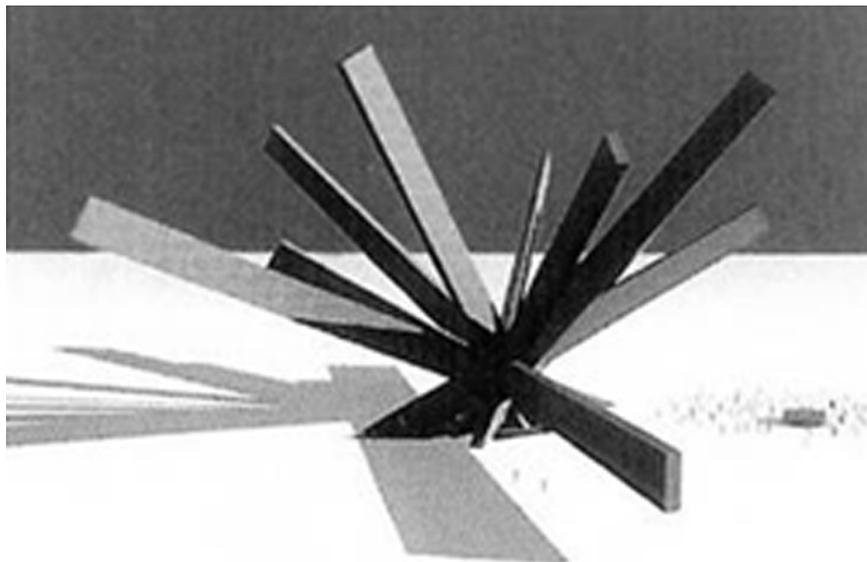


Figura 11: Esboço do Monumento da Playa de Girón em Cuba, 1962. Fonte: PENTEADO, 1998a.

No Monumento na Playa de Girón em Cuba (Figura 11), caracterizado por Konkusai Kentiku como “o grito de vitória de uma multidão, repentinamente congelada no espaço” (in PENTEADO, 1998a), FP – com apoio de profissionais como Aldo Calvo, Ubirajara Giglioli, José Ribeiro, Tito Lívio Frascino, Vasco de Mello, José Carlos Ribeiro de Almeida e do escritório Oswaldo Moura Abreu – fez a integração entre a criatividade arquitetônica e a tecnologia industrial. Destinado a celebrar a vitória contra a invasão norte-americana à baía dos Porcos, em Cuba, o edital do concurso organizado pela UIA exigia uma praça para 30 mil pessoas e um museu, onde seriam guardadas as armas conquistadas do inimigo. O partido adotado por FP e equipe consistia em enterrar as armas com a fundação do projeto, marcar a praça com um monumento, composto pelo entrelaçamento de inúmeras vigas de concreto (com até 90 metros de comprimento), e com um palanque. Ficou com o 2º posto, sendo classificado pelo júri como simples, integrado à paisagem local e “perfeitamente dentro das condições do concurso” (PENTEADO, 1998a). Em resumo de seu memorial descritivo, resultam-se as célebres frases: “De longe é paisagem. De perto é monumento. A praça é o povo.”, oportunas para descrever o CCC.

Já nos projetos para a Cidade dos Doqueiros em Santos (com José Ribeiro, Roberto Loeb, e o escritório Oswaldo Moura Abreu) (Figura 12), para a

Catedral Presbiteriana de Brasília (com José Ribeiro) (Figura 13), para o Mercado do Portão em Curitiba (com José Ribeiro) (Figura 14) e para o Monumento Comemorativo aos 30 anos de Goiânia (com José Ribeiro) (Figura 15) encontram-se outros conceitos recorrentes: a centralidade, a planta em leque e os eixos radiais. Na Cidade dos Doqueiros, um lago artificial – criado próximo ao paredão da antiga pedreira – se torna o ponto para onde convergem as barras residenciais, conformando um leque entremeado por espaços de comércio e serviços. Na Catedral, de um ponto marcado no chão (altar) partem as radiais que organizam o espaço entre cheios (platéia) e vazios (corredores de acesso). No Mercado, FP resgata no passado a idéia de praça como espaço de trocas, enclausurando-a por blocos (lojas) implantados de modo escalonado. No Monumento, uma praça central é o palco para as arquibancadas lindas, separadas por “ruas de concreto” que cortam a praça em direção à cidade.

O escalonamento presente na implantação dos projetos se faz presente também na posição vertical, como se observa nos projetos para o Complexo Turístico de San Sebastián na Espanha (com Alfredo Paesani, Haron Cohen, Eurico Prado Lopes e José Ribeiro) (Figura 16) e na torre de 300 metros de altura (1991) prevista para ser construída no vale do Anhangabaú (com César Sampedro, Davison Becato e Luís Antônio Pompéia).

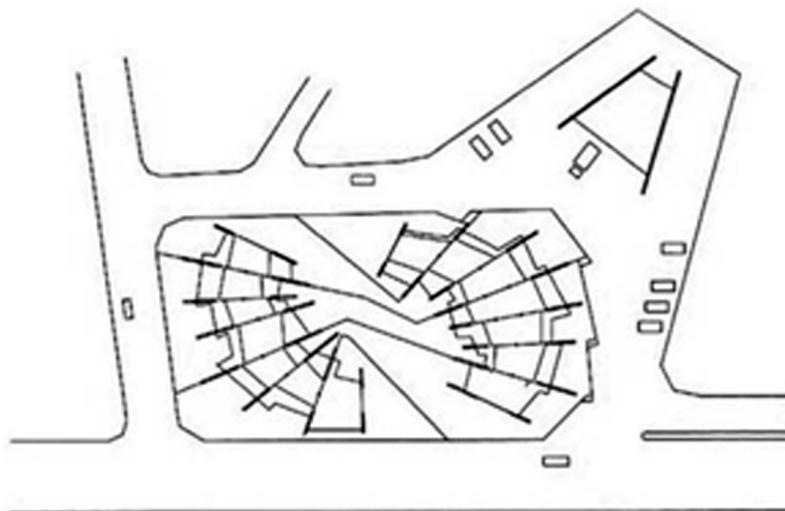
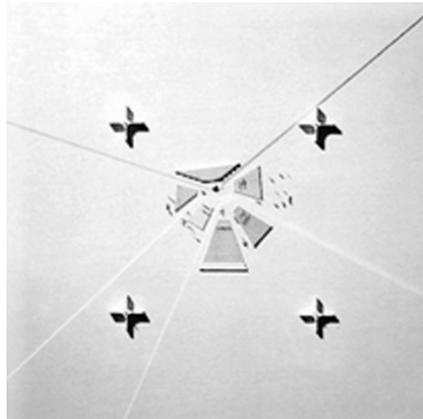
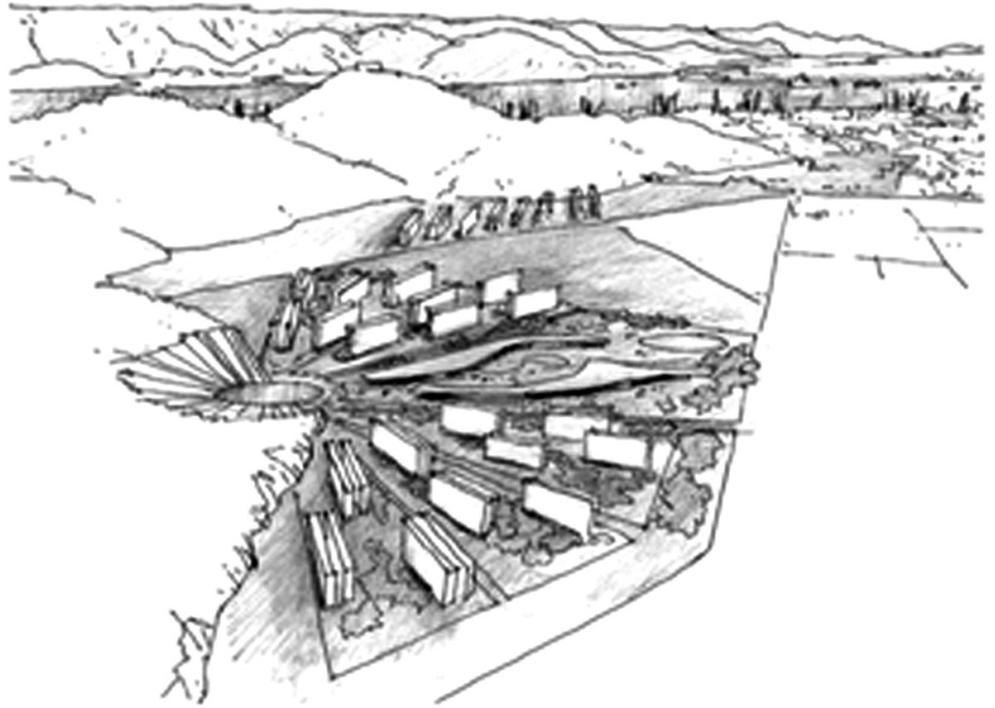


Figura 12: Vista da Cidade dos Doqueiros em Santos (1962). Fonte: PENTEADO, 1998a.

Figura 13: Maquete com implantação da Catedral Presbiteriana de Brasília (1965). Fonte: PENTEADO, 1998a.

Figura 14: Implantação do Mercado do Portão em Curitiba (1965). Fonte: PENTEADO, 1998a.

⁵ Italiano radicado no Brasil, Aldo Calvo foi um grande mestre para FP. Trabalhou também com arquitetos como Affonso Eduardo Reidy (no MAM, Rio de Janeiro), Oscar Niemeyer (no Teatro Nacional, Brasília), além do restauro do Teatro Amazonas em Manaus.

Figura 15: Maquete do Monumento Comemorativo aos 30 anos de Goiânia (1965). Fonte: PENTEADO, 1998a.

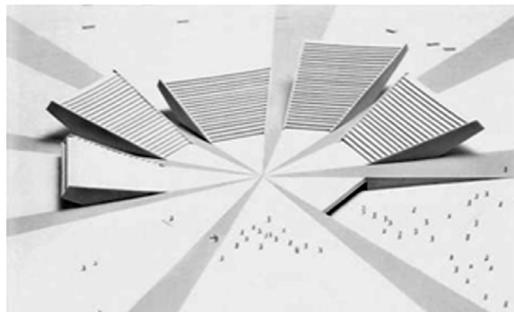
Figura 16: Maquete do Complexo Turístico de San Sebastián na Espanha (1965). Fonte: PENTEADO, 1998a.

Figura 17: Croqui com a vista do Teatro-Praça de Piracicaba (1960). Fonte: PENTEADO, 1998a.

Com relação à tipologia teatro, FP sempre contou com a parceria do cenógrafo e fotógrafo Aldo Calvo⁵. Desde sempre refutou o modo acadêmico e elitista dado a estes equipamentos públicos. Para ele, os teatros deveriam conter uma visão coletivista, atendendo a todas as camadas da sociedade, sem restrições de horários. Seu primeiro projeto foi o Teatro de Piracicaba (com José Ribeiro e Aldo Calvo) (Figura 17) – um ensaio para os próximos: Ópera e CCC – cuja composição “nasceu com a idéia de uma praça – ‘que fosse praça e teatro’ -, culminando em um teatro descoberto que pudesse [...] ser desfrutado pela população não apenas quando houvesse um espetáculo programado, mas sim todas as horas do dia” (PENTEADO, 1998a). Para a proposta do Teatro de Ópera em Campinas (com Alfredo Paesani, Teru Tamaki, Aldo Calvo), Fábio dividiu o programa em três partes: um teatro de Ópera (prédio principal), um teatro de Comédia e um teatro ao ar livre (entre

os dois edifícios) com o palco localizado numa ilha artificial dentro da lagoa. Os dois teatros seriam interligados por galeria subterrânea, atendendo aos serviços requeridos para as apresentações. Este projeto, realizado para um concurso, foi classificado em 2º. lugar, porém ganhou, no mesmo ano, a Grande Medalha de Ouro como melhor projeto para teatro na I Quadrienal Mundial de Teatro, realizada em Praga, então Tchecoslováquia, que contou com a representação de 28 países.

Assim, esse breve panorama sobre a vida profissional de FP, com um olhar direcionado sobre algumas de suas obras, abre caminho para uma leitura mais compreensível do CCC – projetado entre 1967 e 1968 na parceria de Aldo Calvo, José Luiz Paes Nunes, Alfredo Paesani, Falcão Bauer e Teru Tamaki, com projeto estrutural do escritório Oswaldo Moura Abreu.



CCC: um projeto singular

⁶ José Luiz Paes Nunes foi redator de música, artes plásticas e de arquitetura no jornal "O Estado de São Paulo" e na revista "Visão".

O lugar da vida cotidiana livre de fórmulas convencionais, um vasto espaço social, fraterno, desenhado com beleza, para este século de multidões. Cecilia Scharlach, 1998. (PENTEADO, 1998a)

Como já mencionado, o motivo da construção do CCC foi a demolição do Teatro Municipal Carlos Gomes, em 1965, pelo prefeito Ruy Novaes, como parte das reformas urbanas contidas no "Plano de Melhoramentos" de Prestes Maia. A ausência desse equipamento deixou a cidade de Campinas órfã de espaços para apresentações artísticas. A solução mais coerente foi criar um novo teatro, primeiramente localizado no Parque Portugal.

A idéia de um Teatro de Ópera (1966) foi aceita pela sociedade, porém arquivada pelo poder público municipal após a divulgação dos resultados do concurso. Neste mesmo período, o Itamaraty foi responsável por enviar os três primeiros colocados para uma exposição mundial de teatros no leste europeu, obtendo como resultado a premiação do projeto de FP (2º lugar no concurso campineiro). Assim, "um projeto bom para o mundo, não seria bom para Campinas?" (PENTEADO, 1998a). Com conhecimento do fato, o prefeito Novaes delegou a Fábio a tarefa de projetar um teatro para 500 lugares na região central da cidade.

O complexo do CCC surgiu, segundo o autor (PENTEADO, 1998b), de uma reflexão sobre a temática "teatro". O que era teatro no Brasil? Como deveria ser? Na tradição cultural, este espaço servia à população, principalmente de maior poder aquisitivo, em temporadas específicas (apresentações de peças, óperas, concertos etc.) Com base em levantamento realizado, FP identificou nos teatros existentes, como no Municipal de São Paulo, por onde passam dois milhões de pessoas todos os dias, um desconhecimento social de suas funções cívicas e culturais. Para FP isso poderia mudar. Um edifício com este programa deveria possibilitar maior integração entre a população e a cultura. A importância não estaria no desenho do prédio, mas sim no modo como ele seria utilizado por todos os cidadãos, justificando, portanto, os gastos do dinheiro público com um equipamento de tal porte. Que seja a "idéia de um teatro dessacralizado, integrado ao cotidiano da cidade" (PENTEADO, 1998a).

Conceituado em conjunto com José L. P. Nunes⁶, o CCC nasceu "da necessidade de construir um espaço de encontro [...] espaço que se abre para o encontro das pessoas, para o contato com as coisas da cultura e do teatro" (PENTEADO, 1998a). O partido adotado rompia com a idéia tradicional de prédio de teatro ao ser subdividido em quatro blocos com diferentes usos (foyer/administração, teatro, restaurante/bar e sala para exposição), interligados por uma galeria semi-enterrada (prevista como uma calçada coberta que permitiria aos pedestres cortar caminho e, concomitantemente, ter contato com a cultura) (Figura 18). Esses blocos, na superfície, adquiriram formato de arquibancadas que se voltavam para um centro, a praça, iluminada por uma torre de 25 metros de altura (Figura 19). Tudo isso detalhado em 600 pranchas.

Numa apreensão mais ampla do contexto, a configuração urbana do entorno recebeu um estudo de zoneamento, prevendo o crescimento vertical das edificações. Aprovado pela prefeitura, e não respeitado pelo setor privado, este zoneamento consistia em construções com até oito pavimentos e térreos com *loggie* ocupados com equipamentos ligados à cultura (e.g. bares, bibliotecas, oficinas, restaurantes etc.) (Figura 20).

Assim como os teatros da Grécia antiga, criou-se na parte externa do complexo um teatro de arena para oito mil espectadores composto por quatro arquibancadas – conformadas pelas coberturas, em forma de degraus, dos edifícios previstos. Esse teatro foi emoldurado, no lado oeste, pela massa vegetal das árvores da Praça Imprensa Fluminense e, no lado leste, por dunas artificiais, estrategicamente posicionadas como elementos acústicos. Completando esse conjunto, todo em concreto aparente, foi alocada a torre, como apoio luminotécnico ao teatro de arena e marco visual na paisagem urbana (Figura 22).

Por meio de acessos localizados nos blocos do foyer e restaurante, chega-se ao interior do CCC. A partir da entrada principal (foyer), há dois caminhos possíveis pelas galerias semi-enterradas: um a direita, que permite o ingresso à sala de teatro com 500 lugares – "considerada uma das melhores salas, tecnicamente, do Brasil" (PENTEADO, 1998b) –, e outro a esquerda, que leva o usuário à sala de exposição (Figura 21). Esses caminhos se conectam novamente no bloco do restaurante, fechando assim

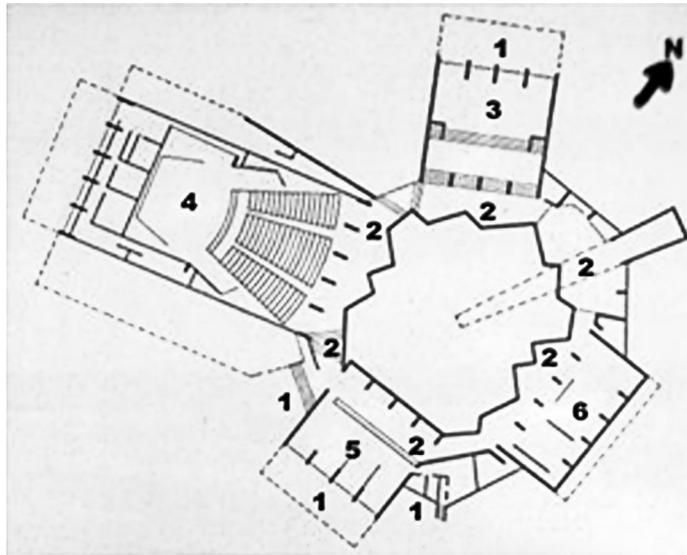


Figura 18: Planta interna: 1.) Entradas; 2.) Galeria; 3.) Foyer; 4.) Teatro; 5.) Restaurante; e 6.) Sala de Exposição. Fonte: Arquivo pessoal; reprodução a lápis.

Figura 19: Planta externa: 1.) Teatro de Arena e 2.) Torre de Iluminação. Fonte: Arquivo pessoal; reprodução a lápis.

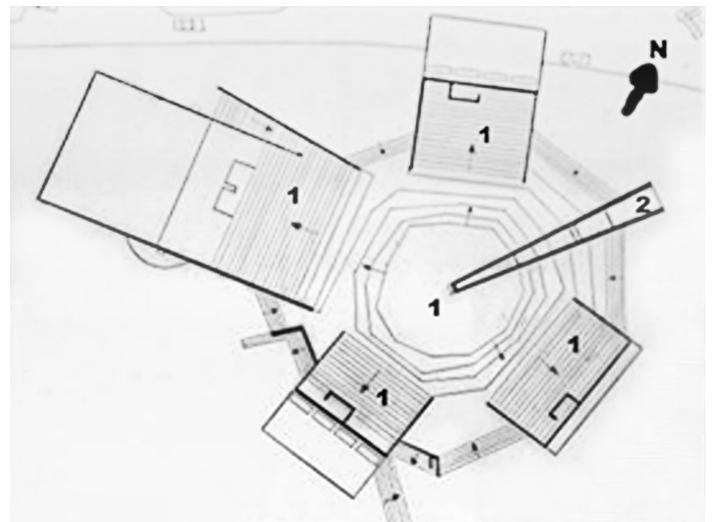


Figura 20: Corte (Teatro-Sala de Exposição). Detalhe dos edifícios circunvizinhos com gabarito delimitado e terreno livre. Fonte: PENTEA-DO, 1998a.





Figura 21: Galeria interna do CCC: Sala de Exposição. Fonte: PENTEADO, 1998a.

Figura 22: Torre de Iluminação como marco na paisagem da cidade. Fonte: PENTEADO, 1998a.

o circuito. A galeria foi um modo encontrado por FP para separar pessoas e veículos, dando continuidade àquilo que antes se fazia presente (a transposição desse espaço dada pela avenida Júlio de Mesquita), mas agora enriquecido com exposições artísticas permanentes. No nível do mezanino espaços foram reservados para a administração (bloco do foyer), para sede da Orquestra Sinfônica Municipal (bloco do teatro) e para um bar (bloco do restaurante).

De imediato, a proposta de um teatro inusual não foi assimilada pela população campineira, havendo inclusive campanhas oposicionistas executadas por jornais da cidade⁷. Contudo, esse “corpo estranho” no cenário urbano transformou-se num marco arquitetônico da cidade, uma obra singular da arquitetura moderna paulista. Mas, seriam essas qualidades fruto das referências utilizadas direta ou indiretamente pelo autor?

DNA Arquitetônico: as referências projetuais do CCC

Na gênese do CCC identificam-se três possíveis raízes arquitetônicas: a obra do autor, a alusão a formas da natureza e a influência do movimento moderno (nacional e internacional) sobre seu repertório.

Primeiramente, o Centro de Convivência transparece uma continuidade na adoção de conceitos empregados por FP em projetos anteriores, como: a monumentalidade, a técnica, os materiais aparentes, a centralidade e a ênfase no espaço público. Seja no Hotel de Perú ou no Fórum de Araras, com suas praças abertas; no Monumento na Playa de Girón, com suas marcantes vigas de concreto; nos projetos para Cidade dos Doqueiros, Catedral Presbiteriana e Mercado de Curitiba, com suas centralidades fortemente demarcadas; no Complexo de San

⁷ Reportagens de época sobre a construção do CCC, encontradas nos jornais: “Diário do Povo” e “Correio Popular” (principais periódicos da cidade), revelam pedidos para derrubada do prédio enquanto era erigido na Praça Imprensa Fluminense.

Sebastián, com seu escalonamento vertical; ou no Monumento para Goiânia, com suas arquibancadas trapezoidais. Todos eles apresentam partes intrínsecas ao edifício campineiro. Porém, onde se encaixam os projetos de teatro?

Uma analogia mais subjetiva, mas não menos importante, é a comparação de seus teatros com formas naturais, especificamente com flores. É nessa leitura que reunimos o Teatro de Piracicaba, o Teatro de Ópera e o CCC como obras irmãs. As “flores de concreto” (PENTEADO, 1998a) de FP são semelhantes por apresentarem os mesmos elementos: um receptáculo distinto (o centro), que brota do solo com mais ou menos preponderância, donde parte a corola (as lâminas ou blocos periféricos) (Figura 23). Assim, esses teatros, antigos botões

fechados na mente do arquiteto, desabrocham para o espaço urbano, revelando suas similaridades e qualidades!

Entretanto, foi na identificação em seu repertório, influenciado por mestres modernistas nacionais e internacionais – *e.g.* Oswaldo A. Bratke, Affonso E. Reidy, Oscar Niemeyer, Villanova Artigas, Alvar Aalto e Vladimir Tatlin –, que se decifrou o maior número de códigos genéticos. A começar pelo purismo das formas arquitetônicas de seu “bom amigo” Oswaldo Arthur Bratke (PENTEADO, 1998a), ou pela estética da exoestrutura serial em concreto aparente de Affonso Eduardo Reidy, empregada nas obras para a Escola Brasil-Paraguai, em Assunção (1952), e para o Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro (1954).

Figura 23: Os teatros (Piracicaba, Ópera, CCC) de FP como “flores de concreto”.
Fontes: Flores - Arquivo pessoal; Teatros - PENTEADO, 1998a.

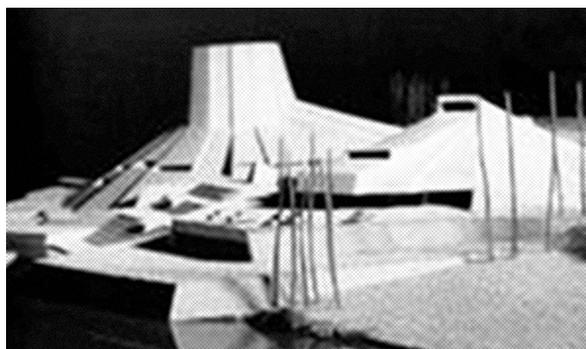




Figura 24: Vista dos degraus do Conselho Municipal de Seinäioki (1960), de Alvar Aalto. Fonte: GIEDION, 2004.

A referência a Oscar Niemeyer é perceptível desde o gerenciamento do programa multifuncional voltado à cultura, trabalhado pelo veterano arquiteto no conjunto para o Parque do Ibirapuera (1951), até o partido recorrente de semi-enterrar alguns de seus edifícios (e.g. a Oca do Ibirapuera, de 1951, e a Catedral de Brasília, de 1958), apelidado aqui carinhosamente de “arquitetura do tatu”. Incluem-se ainda, como *DNA* arquitetônico do CCC, os volumes trapezoidais que Oscar atribuiu aos prédios do Auditório, no Ibirapuera (1951), do Museu de Arte Moderna de Caracas, na Venezuela (1955) e do Teatro Nacional, em Brasília (1960).

Como ressonância internacional, encontra-se a produção do arquiteto Alvar Aalto, considerado por FP uma referência em sua formação (PENTEADO, 1998a). Dentre os aspectos trabalhados pelo arquiteto finlandês (MUSEU, 1983), e dispondo o CCC como obra comparativa, três se destacam: a planta em leque, os degraus e o anfiteatro. A começar, a planta em leque utilizada por Aalto – no Sanatório de Paimio (1929), nos Conjuntos Residenciais em Sunilla (1937), em Kauttua (1939) e em Bremen (1951) e nos Centros Culturais em Wolfsburg (1951) e em Siena (1966) – se torna evidente nos projetos de FP para a Cidade dos Doqueiros, para o Mercado em Curitiba, para o Monumento em Goiânia e para o CCC. Em seguida, o conjunto de degraus trabalhado

por Aalto no Centro Comunitário de Saynäsalo (1945) e no Conselho Municipal de Seinäioki (1960) (Figura 24), que no CCC separa os quatro blocos e a torre de iluminação, é por Sigfried Giedion descrita como “elemento de construção do espaço que acentua de modo mais intenso as relações entre os volumes fechados e a área aberta [...] escada que se ergue do solo como a base dilatada de uma pirâmide cortada. [...] Trata-se, afinal de contas, de uma escada? Não haveria usuários suficientes para justificar racionalmente suas dimensões. A escada está lá porque tem de estar lá. Constitui um quarto elemento cujas estratificações conferem ênfase adicional à inter-relação de volumes” (GIEDION, 2004). Por fim, os anfiteatros aaltianos, construídos na Universidade Tecnológica de Otaniemi (1949) e no Museu de Artes de Jutlândia (1972) e previstos para o Museu de Artes de Bagdá (1958) e para o Centro Cultural de Siena (1966), são, assim como no complexo campineiro, coberturas de edifícios desenhadas como degraus.

Como adendo, o construtivismo russo, com a valorização da estrutura enquanto plástica arquitetônica – perceptível no Monumento de Vladimir Tatlin ao 3º. Congresso Internacional Comunista em 1919 (Figura 25) – reflete-se no CCC, especificamente no desenho da torre de iluminação.



Figura 25: Monumento à 3ª. Internacional (1919), de Vladimir Tatlin – à esquerda – e a Torre de Iluminação do CCC (1968) de FP – à direita. Elemento estrutural como elemento plástico. Fontes: Monumento - GIEDION, 2004; CCC - Fotos pessoais.

– Mas e a influência de Artigas?

Sim, esse foi um mestre pelo qual Fábio nutriu especial apreço. Mais do que por sua arquitetura, Villanova Artigas foi para FP um exemplo de vida, como ele próprio cita: “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” (PENTEADO, 1998a).

Pós-ocupação e algumas considerações finais

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. Fábio Penteadado, s/d. (PENTEADO, 1998a)

Aproprio-me dessas palavras para digressionar em sentido oposto. Se até este instante o Centro de Convivência de Campinas foi analisado como uma obra singular, de um arquiteto respeitável e de uma linhagem nobre da arquitetura moderna, a sua pós-ocupação nos revela algo contraproducente.

Um centro para o convívio, um convívio para as multidões. Um sonho de 1966, que se tornou realidade em 1968, e virou pesadelo ao abrir suas portas em 1976. Mesmo que houvesse “intenções humanísticas” no projeto, isto não garantiu, em sua vida enquanto espaço público, uma integração sócio-cultural. Inúmeros percalços, desde sua construção até sua gestão, desqualificaram os conceitos originais.

O sucessor do prefeito Novaes, Orestes Quércia (mandato: 1969-1972), interrompeu as obras pela metade. Somente foram retomadas quatro anos mais tarde por Lauro Pérciles Gonçalves (mandato: 1973-1976), quando a parte executada já havia sido comprometida pelas intempéries. Até recentemente o conjunto era vítima de permanentes goteiras, conseqüência do “concreto mal executado” (PENTEADO, 1998a). Igualmente criticados pelo autor foram: o uso de materiais impróprios para decoração

(como lustres de cristal colocados internamente para resgatar uma ambiência de teatros clássicos), a colocação de portas nas entradas (limitando o livre acesso às galerias semi-enterradas), o acabamento plástico dado aos blocos de concreto aparente, a ausência de gradis nas arquibancadas do teatro externo e a não conclusão das instalações elétricas.

No mesmo sentido, o planejamento do entorno do CCC, contemplado inicialmente com um zoneamento específico, foi deturpado pela dinâmica imobiliária especulativa. Prédios residências com mais de 20 pavimentos emolduraram a praça, interferindo na acústica do teatro de arena e privatizando o espaço térreo (previsto como espaço voltado ao lazer e à cultura). As dunas gramadas localizadas na parte leste, implantadas para melhorar a acústica do teatro de arena, deram lugar a um estacionamento público (não existente no projeto original).

Em pesquisa realizada anos atrás⁸, o CCC era lembrado pelos moradores da cidade apenas como um teatro – o teatro interno – ou como o local da “Feira Hippie” (feira de artesanatos que ocorre aos sábados e domingos na área de estacionamento). O teatro de arena, por deficiências projetivas e pelo desenvolvimento de sua vizinhança, cedeu espaço para usos inapropriados (e.g. consumo de drogas, assaltos, vandalismo contra o patrimônio público etc.). Foi inclusive proposto a FP seu fechamento por grades, além do policiamento permanente (PENTEADO, 1998b).

Apesar de marco arquitetônico da cidade de Campinas e referência da escola paulista de arquitetura, o CCC não trouxe em sua história pós-ocupacional, como em seu período embrionário, resultados expressivos. Já é de conhecimento que na última gestão municipal (2001-2004) esse equipamento ficou fechado por longos meses para reformas e remodelações dos espaços públicos – com a retirada do estacionamento, a troca do piso em todo o entorno da praça por blocos de concreto em duas cores, a repintura das paredes e o ajardinamento dos canteiros. Seria a solução? Ou caímos na mesma prática de maquiar edifícios para escamotear problemas de origem político-social e, porque não, arquitetônico. O projeto, enquanto idealização de reflexões pessoais, merece um grau maior de contextualização ao real. Sem perdermos a criatividade, nós – arquitetos – devemos projetar nas utopias, nos sonhos, realidades paupáveis.

⁸ Essa pesquisa foi elaborada e executada pelo autor deste artigo em 1998 quando desenvolvia seu trabalho de conclusão de curso no Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo (EESC-USP), sob a orientação do professor Miguel Antônio Buzzar.

Referências bibliográficas

- GIEDION, Sigfried. Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- JORNAL CORREIO POPULAR. Campinas, ano: 1966-1997.
- JORNAL DIÁRIO DO POVO. Campinas, ano: 1968-1997.
- MUSEU DE ARQUITETURA DA FINLÂNDIA. Alvar Aalto: 1898-1976. Oslo, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- PENTEADO, Fábio. Fábio Penteadó: ensaios de arquitetura. São Paulo, Empresa das Artes, 1998a.
- _____. Transcrição de entrevista concedida por Fábio Penteadó a Ricardo Trevisan. São Paulo/Sede do IAB, 8 de janeiro de 1998b.
- REDE ANHANGUERA DE COMUNICAÇÃO (RAC). Campinas Século XX: 100 anos de história. Campinas, RAC, 2000.

Community Center of Campinas: a look to the architecture of Fábio Penteadó

Ricardo Trevisan

Abstract

A center for socializing, a living for the masses. Thus is revealed the Cultural Community Center of Campinas (CCC), particular work of architect Fábio Penteadó (FP), the object of analysis and study of this article. Situated in the city of Campinas, its history takes us to the cultural history of this city, as well as the professional history of FP. Architect with extensive practice and theory production, who synthesized at CCC concepts imagined and applied in other works. Designed in 1968, this equipment has become an architectural landmark for Campinas. But would this mark a constraint strong enough to ensure his brilliance as a public building?

Keywords: Community Center of Campinas, Fábio Penteadó, architectural review.

Centro de Convivencia de Campinas: una mirada a la arquitectura de Fábio Penteadó

Ricardo Trevisan

Resumen

Un centro para la socialización, una convivencia para las masas. Así se señala el Centro de Convivencia Cultural de Campinas (CCC), obra particular del arquitecto Fábio Penteadó (FP), el objeto de análisis y estudio de este artículo. Situado en la ciudad de Campinas, su historia nos lleva a la historia cultural de esta ciudad, así como a la historia profesional de FP. Arquitecto de producción práctica y teórica extensiva, que hay sintetizado en lo CCC los conceptos concebidos y aplicados en otros trabajos. Proyectado en 1968, este equipamiento se ha convertido en un marco arquitectónico para los habitantes de Campinas. ¿Pero esto supondría una restricción bastante fuerte para garantizar su brillantez como un edificio público?

Palabras clave: Centro de Convivencia de Campinas, Fábio Penteadó, análisis arquitectónico.