

**Ivo Renato Giroto**

# A praça é o povo.

Intenção, projeto e multidão na arquitetura  
de Fábio Moura Penteado.

Tese apresentada ao Departamento de Composição Arquitetônica da Universidade  
Politécnica da Catalunha, como requisito à obtenção do título de  
Doutor em Teoria e História da Arquitetura.

Diretora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Marta Llorente Díaz  
Co-diretora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Isabel Villac.

Barcelona, 2013

## O anti-exemplo: questionamento e subversão programática

“Protesto contra a limitação insensata que se impõe à ideia da cultura, ao reduzir-se a uma espécie de inconcebível panteão.[...] Protesto conta a ideia de uma cultura separada da vida, como se a cultura se desse por um lado e a vida por outro; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e exercer a vida”

**Antonin Artaud.** *El teatro y su doble.*<sup>1</sup>

“Cultura como tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. Cultura como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o meramente técnico. Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos.”

**Gilberto Gil.**<sup>2</sup>

O projeto deste teatro, feito a pedido da prefeitura da cidade de Piracicaba, porém nunca construído, revela as características essenciais do pensamento que define a arquitetura de Fábio Penteadado. As formas e espaços que compõem sua arquitetura descortinam as intenções do arquiteto e expõem seu modo de interpretar o mundo que o rodeia. Este teatro desvela, sobretudo, o início do processo projetual do arquiteto, a matriz geradora que define as formas e estratégias projetuais que marcam suas propostas: o

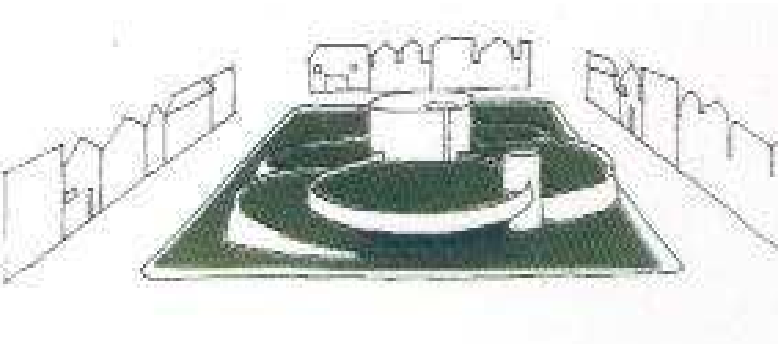
questionamento e, não raro, a subversão do programa funcional tradicionalmente estabelecido.

Esta atitude fundamenta o ato projetivo na análise relacional do indivíduo com a cidade, do usuário com o edifício, não raro estabelecida em termos de enfrentamento opressivo. Tal postura revela seu alinhamento com os ideais do grupo formador da Escola Paulista, especialmente com seu precursor Vilanova Artigas, que se recusa a conceber a arquitetura como simples projeção de futuro, mas como agente que interfere ativamente no presente, através dos modos de vida e comportamentos sociais. A renovação e o experimentalismo em relação ao programa era característica comum entre os projetos desenvolvidos pelos membros do grupo, no intuito de propor a arquitetura como abrigo da coletividade.

A peculiaridade de Penteadado reside no fato de que suas propostas nascem através do alumbramento de “anti-exemplos”, colhidos e analisados no contexto urbano, como indicadores estratégicos do projeto. A percepção de opressão e distanciamento psicológico entre ser humano e obra, detectada por meio da análise empírica do comportamento dos indivíduos frente à arquitetura, indicava ao arquiteto os caminhos que sua obra não deveria trilhar.

<sup>1</sup> 8. ed. Barcelona: Edhasa, 2001, p. 12. Tradução nossa.

<sup>2</sup> “Discurso na solenidade de transmissão do cargo [de ministro da cultura do Brasil]”, feito em 02/01/2003. Disponível em: <[http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_texto.php?id=3&page=2&id\\_type=3](http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=3&page=2&id_type=3)>. Acesso em 08/08/2012.



**Figura 2. Esquema compositivo do Teatro de Piracicaba**  
 Fonte: PENTEADO, 1998.

Este método leva 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 que norteia o trabalho de Penteado. Neste caso, a concepção do projeto parte da busca de referências em edifícios de uso análogo, bem como da análise de seu desempenho – social, muito mais que funcional. Para tal fim, elege o panteão sagrado da cultura paulistana, o neoclássico Theatro Municipal de São Paulo, de Ramos de Azevedo.<sup>3</sup>

A imponência do teatro, - que se por um lado teve sua grandiosidade simbólica sobre o Vale do Anhangabaú “fagocitada” pela desordem urbana circundante, por outro mantém intacta sua posição de guardião da cultura local - em cujo invólucro parecem proteger-se os deuses das artes teatrais, cria uma esfera impositiva e proibitiva que inibe que a curiosidade dos passantes. Este distanciamento - sem querer aqui entrar no mérito do valor arquitetônico e significativo do Municipal no contexto da cidade - desautoriza a aproximação do cidadão comum ao edifício-templo que alberga as atividades culturais. A arquitetura atrai o olhar, porém repele

<sup>3</sup> Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928) foi o principal personagem da arquitetura neoclássica em São Paulo, autor de obras marcantes na paisagem e na história da cidade, além do Theatro Municipal, o edifício sede dos Correios, o Mercado Municipal e a atual Pinacoteca do Estado, entre outros.

o contato; não sugere espontaneamente a apropriação do edifício pelo transeunte.

A disposição do Teatro de Piracicaba no terreno - às margens do rio de mesmo nome - procura inverter essa relação de respeitosa distância, 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, contrapõe-se um edifício fluido, permeável e aberto ao espaço urbano.

Ao teatro de quinhentos lugares, exigência principal do programa, vincula-se a ideia de espaço de lazer, de ócio, de encontro. A solução propõe a cobertura do prédio como espaço utilizável pela população: uma praça pública.

Através de uma poética relação de reciprocidade, o edifício e a praça se fundem de maneira a conduzir o transeunte a experimentar a arquitetura. A forma permeável, plasmada em curvas e suaves inclinações, estimula naturalmente a entrada e potencializa o uso do edifício, aberto como espaço público ininterruptamente. A composição espacial e volumétrica trabalha de forma a atingir o objetivo central: a plena utilização do artefato construído pela população da cidade.



Figura 3. A formalização fluida do teatro. Vista da parte posterior.

Fonte: PENTEADO, 1998.

A matéria responde, portanto, a uma intenção prévia de criar interesse e estimular a entrada das pessoas que circulam nas imediações do teatro. Bem como em outras propostas feitas para teatros posteriormente, Penteadó persegue uma esfera de aproximação natural que apague a conotação “sagrada” do teatro, ao contrário, busca “dessacralizá-lo”.

Neste sentido, a arquitetura denota claramente a hierarquia de valores que define o projeto de Penteadó. A função social situa-se, evidente e literalmente, sobre a função programática. A praça que coroa o teatro é mais importante que o teatro em si, pois abre caminho à utilização do espaço e ao contato espontâneo com a cultura.

Um anfiteatro ao ar livre, situado no topo, intermedeia esse contato de forma direta, através de apresentações programadas ou espontâneas, feitas por artistas profissionais

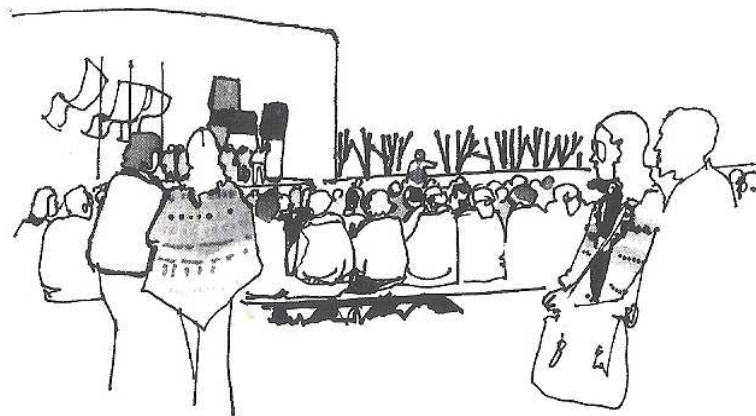


ou amadores ou, quem sabe, livre à utilização criativa dos usuários.

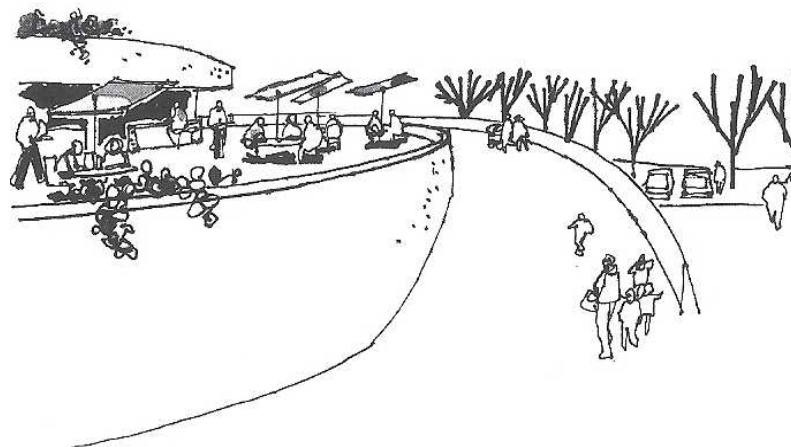
Tal forma suave de apropriação do espaço é característica comum entre as obras de Penteadó, que procuram uma familiarização gradativa em relação ao espaço e seu uso: inicialmente se ocupa o teto, sugestivamente aberto, como forma de encorajar a entrada no espaço interno. O termo encorajamento ao uso é adequado a uma realidade onde a imensa maioria das pessoas é refratária a atividades de cunho cultural - resultado da combinação da cultura de massas, que oferece entretenimento fácil e raso, com o imaginário exclusivista relacionado à “alta cultura”, presente nos museus e teatros.

Na era da comunicação de massas, o mundo teatral reafirma, pois, a histórica associação a um universo elitista e minoritário, pouco aberto à realidade de um mundo multitudinário. Ao renunciar a obstáculos e à formalização imponente, este teatro se propõe como lugar de encontros casuais e estabelece um caminho orgânico de ligação entre as pessoas e a cultura, que ressurgiu despida de conotações arrogantes ou exclusivistas.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> “Eu acho que esse encontro é uma forma de abrir direito de o sujeito entrar, ter vontade de entrar e se sentir bem entrando. Mas seria sempre isso: como é que você vai pensar os espaços de multidão? Aí entram os equipamentos que seriam os espaços de encontro.” PENTEADO. Entrevista concedida ao autor, 2008, op. cit.



**Figura 4. O público no anfiteatro ao ar livre situado na cobertura.**  
Fonte: PENTEADO, 1998.



**Figura 5. Perspectiva do terraço do café, aberto à cidade.**  
Fonte: PENTEADO, 1998.



massa para atingir o comportamento plural e independente da multidão.

A inversão de valores que atualiza o programa é claramente radical, porém não agressiva. O edifício não se comporta como manifesto ou denúncia, pelo contrário, ao sugerir espontaneidade pretende que o usuário sequer perceba tal radicalização. Sua forma gentil propõe uma “subversão sutil”, um desejo de revirar a ordem estabelecida através de gentileza, não de agressividade.<sup>5</sup>

A projeção a partir do questionamento que leva à reprogramação das necessidades da arquitetura em favor de sua função social surge, segundo Penteado, a partir de dois projetos do início de sua carreira: O Hotel Praia do Peró, idealizado para a cidade de Cabo Frio em 1958 e o Fórum da pequena cidade de Araras, em 1960.

Tal como no Teatro de Piracicaba, o arquiteto elege para estas propostas dois modelos antitéticos, e baseado em seus avessos estrutura a ideia que define a arquitetura; tal como no teatro, a praça é o ente que melhor responde, espacial e simbolicamente, às intenções democráticas que pretende alcançar.

<sup>5</sup> “Entendo ao contrário por *subversão sutil* aquela que não se interessa diretamente pela destruição, esquiva o paradigma e procura um *outro* termo: um terceiro termo, que não seja, entretanto, um termo de síntese, mas um termo excêntrico inaudito.” BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 70. Grifo do autor.

O Hotel Praia do Peró tem na configuração fechada e imponente do esquema tradicional da arquitetura de hotéis sua antítese referencial. A obstrução que supõe a presença de uma entrada principal e outra secundária, reservada aos que chegam da praia, interrompe o contato que deveria ser natural entre o homem que busca o descanso e a natureza que o proporciona.



Figura 7. Maquete do Hotel Praia do Peró.

Fonte: PENTEADO, 1998.

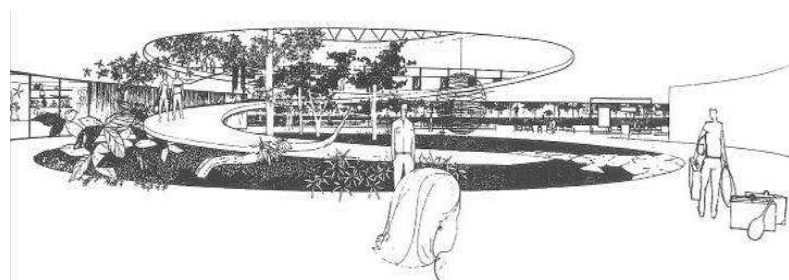


Figura 8. Átrio central e rampa helicoidal do Hotel Praia do Peró.

Fonte: PENTEADO, 1998.

A resposta se apresenta de maneira realmente simples: os corredores foram suprimidos graças à própria configuração formal triangular do edifício, construída em torno de um jardim circular central que conecta o térreo ao nível dos apartamentos por meio de uma grande rampa helicoidal, remetendo ao esquema da sede parisiense da Unesco, feita por Marcel Breuer em 1953.

Esta conexão aberta e generosa unifica os ambientes do hotel, em função do átrio ajardinado, convertendo-o todo em um lugar único de encontro e informalidade. A relação direta com o exterior cria a sensação de naturalidade que autoriza a entrada de visitantes aos estabelecimentos comerciais situados no pavimento térreo.

Da mesma forma, o Fórum de Araras propõe uma grande praça coberta, aberta e polivalente ao invés de repetir a pseudo-monumentalidade recorrente nos edifícios destinados à justiça no Brasil.<sup>6</sup>

A necessidade de repensar o programa é, na realidade, um modo de entender a função da arquitetura na sociedade como algo mais valoroso que a sua mera funcionalidade. A constatação de que os edifícios, - tal como a cultura - podem amedrontar, intimidar, funcionar de maneira inversa à sua

verdadeira essência, é o polo negativo que motiva a atitude positiva, revolucionária<sup>7</sup>, de Penteadó.

No Teatro de Piracicaba, caminhar sobre o edifício, ocupar o “teto” da cidade significa colocar o humano no topo do sentido arquitetônico. Seu lugar na construção da cidade e da cultura está “sobre” a cidade e a própria cultura, uma vez que ambas são suas representações.

---

<sup>6</sup> C.f. “Ausência de medo: o Fórum de Araras”, a partir da página 232 desta tese.

---

<sup>7</sup> “A estratégia de renovação urbana, reformista em si, se torna ‘forçosamente’ revolucionária, não pela força das coisas senão porque vai contra as coisas estabelecidas.” LEFEBVRE, Henri. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península, 1969, p. 133. Tradução nossa.

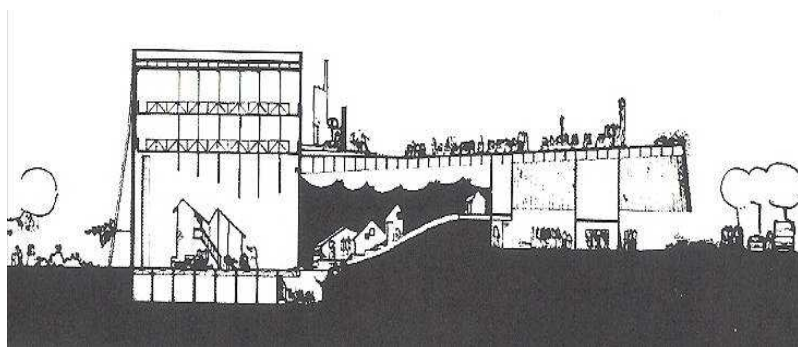
## O teatro da vida urbana: a praça

“O mundo todo é um palco,  
E todos os homens e mulheres são simples atores:  
Têm suas saídas e entradas;  
E cada um no seu tempo representa diversos papéis..”

**William Shakespeare.** *As you like it.*<sup>8</sup>

“É teatro e é praça.”

**Fábio Penteadó.**<sup>9</sup>



**Figura 9.** Corte longitudinal com o teatro interno e o anfiteatro aberto.

Fonte: Arquivo do arquiteto.

A praça pública que ocupa o topo do edifício assume um papel de maior protagonismo que o teatro em seu interior, autorizando uma aproximação que permite interpretar o teatro como instituição urbana. Encenado originalmente na ancestral ágora grega, através do espelho teatral o cidadão

<sup>8</sup> In: *The Complete Works of William Shakespeare*, Londres: Magpie Books, 1992, p. 1142. Tradução nossa.

<sup>9</sup> Entrevista concedida ao autor, 2008.

entrava em contato com sua individualidade e generalidade, reconhecendo-se e projetando-se na encenação.<sup>10</sup>

A teatralidade, presente nas relações humanas desde os ritos e celebrações tribais primitivos, é parte fundamental de toda ação participativa própria de uma coletividade, constituindo-se, portanto, como um dos elementos fundadores da urbanidade.

Segundo a argumentação de Sennet, no ambiente de estranhos da cidade, os julgamentos interpessoais são furtivos e imediatos, baseados exclusivamente em comportamentos apresentados, porém não comprovados. Tal qual um ator, o indivíduo deve convencer o outro de que seu comportamento é confiável. A convivência harmoniosa e pacífica depende, portanto, de uma infinidade de códigos de conduta social aprendidos desde a infância, que estabelecem a conveniência de mostrar ou esconder.<sup>11</sup>

A convivência é, portanto, caracterizada por representações sociais que definem o comportamento público das pessoas e

<sup>10</sup> “Pois era no teatro que o cidadão se encontrava e obedecia à máxima délfica: Conhece-te a ti mesmo. Mais do que tudo, conforme as inexoráveis comédias de Aristófanes nos contam, aprendia a ver a si mesmo, de maneira deformada, tal como os outros o viam, castigado pelo seu doloroso riso. Mas, ao mesmo tempo, divisava, nas figuras maiores dos heróis e deuses, atraentes egos potenciais cuja imitação em momentos de crise ajudá-lo-ia a ultrapassar a mediocridade do seguro e do habitual. A consciência e a realização de si mesmo, a própria transcendência pessoal, tornaram-se as novas marcas da personalidade urbana ou, pelo menos, de uma minoria desperta.” MUNFORD, op.cit., p. 168.

<sup>11</sup> SENNET, op. cit., p. 58-59.

impede que sua personalidade íntima se sobreponha aos interesses comuns. A excessiva preocupação em expor a vida pessoal seria, então, uma incivilidade que atenta contra os fundamentos coletivos da urbanidade. Neste contexto, as “máscaras”<sup>12</sup> utilizadas pelos atores urbanos são fundamentais para o fortalecimento da pluralidade que compõe a riqueza da vida pública.

“As máscaras precisam ser criadas por ensaio e erro, por aqueles que as usarão, por intermédio de um desejo de viver com os outros, mais do que pela compulsão de estar perto dos outros. Quanto mais esse comportamento tomar corpo, mais vivos se tornarão a mentalidade de cidade e o amor pela cidade.”<sup>13</sup>

O teatro de Piracicaba constrói um palco onde as atuações cotidianas dos habitantes da cidade encontram lugar, representado pelo espaço público que melhor define a diversidade da vida urbana: a praça, berço do teatro.

O espaço aberto e democrático define um ambiente estimulante a tais atuações, enfraquecidas pela homogeneização de lugares e pessoas que o encastelamento defensivo disseminou na cidade, definidas pela participação e interação, evitando o comportamento de “plateia” silenciosa que predomina no mundo massificado.

<sup>12</sup> A utilização do termo “máscara” para definir os modos de interação social por diversos autores guarda relação com a acepção semântica original do grego clássico, que define na palavra *prósopon*, simultaneamente, máscara e personagem. Da mesma forma, a palavra latina *persona*, originalmente incluía o significado de personagem.

<sup>13</sup> SENNET, op. cit., p. 324.

O projeto assume a cidade como *Theatrum mundi*,<sup>14</sup> o lugar das múltiplas atuações que compõem a vida humana, onde a espontaneidade dos acontecimentos não se confunde com exposição pessoal da intimidade. Em sociedade se desenvolve a multiplicidade de personalidades situacionais que cada ser humano possui, e o espaço urbano é onde seu potencial coletivo se afirma.<sup>15</sup>

A arquitetura resgata o valor do jogo na vida social como elemento indissociável do universo cultural. Para Huizinga, o jogo e seu caráter supérfluo constitui-se como algo inerente à existência supralógica da humanidade<sup>16</sup>, elemento lúdico que vem perdendo relevância no contexto da vida moderna ao

<sup>14</sup> Termo cunhado no período barroco que define os comportamentos sociais e políticos como atuações artísticas, escondendo seletivamente as engrenagens que fazem com que as ações aconteçam. Essa tradição estabelece a vida social em termos estéticos, tratando os seres humanos como artistas, todos aptos a atuar.

<sup>15</sup> “Poderemos então começar a aprender mais sobre o comportamento humano, aí incluídos os tipos de personalidade. Não existem apenas os tipos introvertidos e extrovertidos, autoritários e igualitários, apolíneos e dionisíacos, além de todos os matizes e intensidades da personalidade, mas cada um de nós possui uma série de personalidades *situacionais* aprendidas. [...] Alguns indivíduos nunca desenvolvem a fase pública de sua personalidade e, portanto, não conseguem preencher o espaço público.” HALL, Peter. *A dimensão oculta*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 143.

<sup>16</sup> “Considerado a partir do ponto de vista de um mundo determinado por puras ações de força, é, no pleno sentido da palavra, algo *superabundans*, algo supérfluo. Só a irrupção do espírito, que cancela a determinabilidade absoluta, torna possível a existência do jogo, o torna pensável e compreensível. A existência do jogo corrobora constantemente, e no sentido mais alto, o caráter supralógico de nossa situação no cosmos.” HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. 1. ed. Madrid: Alianza/Emecé, 2007, p. 14-15. Tradução nossa.

profissionalizar-se a atitude espontânea e desinteressada que instiga tal atividade.<sup>17</sup>

No teatro de Piracicaba, a praça externa assume o protagonismo, ao constituir-se como espacialidade que abriga as interpretações variadas da vida cotidiana, ultrapassando a condição de invólucro do que acontece no interior. Fica evidente a opção pelo teatro da sociedade, onde as atuações humanas friccionam individualidade e coletividade, público e privado.

“Talvez então retorne o sujeito, não como ilusão, mas como *ficção*. Um certo prazer é tirado de uma maneira da pessoa se imaginar como *indivíduo*, de inventar uma última ficção, das mais raras: o fictício da identidade. Esta ficção não é mais ilusão de uma unidade; é ao contrário o teatro de sociedade onde fazemos comparecer nosso plural: nosso prazer é *individual* mas não pessoal”<sup>18</sup>

A idealização do teatro ao ar livre, como forma de estabelecer contato entre as massas e a cultura de forma direta, além de um caminho que prepare a utilização da sala situada no interior através da familiaridade, é uma busca pela forma de trabalhar com a realidade massificada de forma adequada, tanto do ponto de vista espacial quanto psicológico. Ao

<sup>17</sup> “Cada vez se nos impõe mais a conclusão de que o elemento lúdico da cultura, a partir do século XVIII, no qual o víamos em toda sua flor, vai perdendo importância em todos aqueles terrenos que o eram próprios. A cultura moderna apenas se joga e, quando parece que joga, seu jogo é falso.” Ibid., p. 262. Tradução nossa.

<sup>18</sup> BARTHES, op. cit., p. 80. Grifo do autor.

apostar no protagonismo da exterioridade, estimula através da cultura o jogo que caracteriza a urbanidade.

O teatro de Piracicaba se propõe como “cenário”<sup>19</sup> das representações sociais, um espaço onde a festa e o jogo não se dissociam da cotidianidade, senão que a integram.

A proposta apresenta um “projeto urbano”, atuando na dinâmica da vida cotidiana através da atração dos passos errantes e furtivos dos transeuntes. O urbano, segundo Manuel Delgado, se trata de um estilo de vida marcado por urdiduras relacionais deslocalizadas e precárias, que só podem ocorrer em um tipo de cidade capaz de constantemente atrair e gerar pluralidade.<sup>20</sup>

A arquitetura do teatro de Piracicaba se define pela conexão direta e intuitiva com o chão da cidade, que se expande e se transforma na própria obra, criando o espaço onde as movimentações e interações humanas possam converter-se em verdadeiras coreografias sociais.

<sup>19</sup> GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 29. O autor define o cenário como parte da representação do “ator” social, o local imóvel e geograficamente estável onde se estabelecem e se interrompem as atuações cotidianas.

<sup>20</sup> DELGADO, Manuel. *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. 4. ed. Barcelona: Anagrama, 1999, p. 23-24. É importante ressaltar que o autor não vincula a existência do urbano à escala das cidades: “En cambio, no hay razón por la cual los espacios naturales abiertos o las aldeas más recónditas no puedan conocer relaciones tan típicamente urbanas como las que conocen una plaza o el metro de cualquier metrópoli.” Tal reflexão é adequada à realidade urbana de uma cidade, então pequena, como Piracicaba.



“Sua protagonista? Evidentemente, já não comunidades coerentes, homogêneas, entrincheiradas em sua quadrícula territorial, sino os atores de una alteridade que se generaliza.”<sup>21</sup>

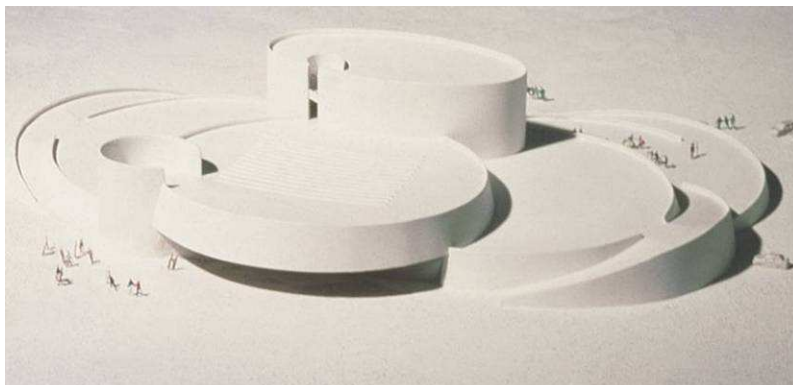


Figura 10. O terraço-palco no nível mais alto do edifício.  
Fonte: Arquivo do arquiteto.

### Rentabilidade social: multifuncionalidade e multidão

“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.”<sup>22</sup>

Os projetos de Penteadó interpretam os espaços urbanos nos quais se inserem como oportunidades únicas de atuação no contexto social e, devido a isso, procuram dotar tal espaço do maior número de funções e significações possível. Tal característica se desenvolve em estreita relação com a realidade das cidades brasileiras, carentes de infraestrutura, espaços públicos e equipamentos culturais que atendam às necessidades da população.

As cidades que a partir da metade do século XX experimentaram um acelerado e desordenado crescimento,

<sup>22</sup> PENTEADO, 1998, op. cit., p. 92. Grifo nosso. A ênfase na palavra “rentabilidade”, muitas vezes utilizada pelo arquiteto na justificativa de seus projetos, além de explicitar o ideal de Penteadó, denuncia o uso de uma terminologia comum na época, que se vale dos jargões do mercado e do funcionamento do capitalismo para definir suas ações. Otilia Arantes situa o aparecimento de tais expressões no contexto dos anos 1970, quando há uma convergência entre urbanistas, governantes e burocratas que instauram uma forma de pensar a cidade a partir do “gerenciamento”, de sua capacidade de produzir riquezas e competitividade. O uso de tal terminologia não parece, no entanto, ser consciente por parte do arquiteto. Ainda que, obviamente, a obra de Penteadó não se submeta aos interesses do mercado, tampouco se opõe veementemente a ele, de forma ideologicamente radical. Seus projetos preferem aproveitar as oportunidades que surgem no contexto histórico, tal como ele se apresenta, para criar espaços de encontro e reflexão crítica. Cf. o texto da autora, “Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas”. In: ARANTES, Otilia; MARICATO, Ermínia; VAINER, Carlos. 7. Ed. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 11-74 seq.

<sup>21</sup> DELGADO, op. cit., p. 26. Tradução nossa.



como via de regra não privilegiaram o planejamento urbano e tampouco a dimensão pública de seus espaços comuns: ruas se transformaram em meros corredores de trânsito, praças e parques se tornaram escassos e desvinculados do contexto da vida urbana, perdendo significação e desestimulando sua utilização.

Em resposta a tal realidade, as propostas de Penteados se definem através de soluções que privilegiam a polivalência funcional, integrando o espaço da cidade à arquitetura. A interpretação do projeto como oportunidade dota o arquitetônico de características urbanas, apresentando-se como espaço público aberto e multifuncional.

Seu objetivo é claro e direto: amainar a carência e a dureza que mecaniza a experiência urbana, destituída de sua dimensão pública e coletiva. Cada projeto procura contemplar o maior número de interesses sociais, através do maior número de atividades que o espaço possa oferecer, atingindo a maior “rentabilidade social”, na definição do próprio arquiteto.

Esse é o objetivo que transforma o teto do teatro em extensão do espaço urbano através da praça, símbolo da democracia, social e funcional. A praça aceita a diversidade de tipos e interesses que caracteriza a multidão, acolhendo em seu espaço aberto uma infinidade de usos e atividades, sempre expostos às imprevisibilidades do acaso.

O teatro de Piracicaba é um dos primeiros projetos do arquiteto que descobrem na riqueza diversa e significativa da praça uma inspiração projetual calcada na relação entre arquitetura e cidade, cidadão e obra.

As funções exigidas no programa são tratadas como elementos animadores de um espaço principal, notoriamente público e inclusivo, geralmente identificado pela evocação da praça. A hierarquia funcional das partes se dilui, e cada uma delas ganha protagonismo de acordo com o interesse ou horário de uso, sempre orbitando ao redor da praça, com a qual estabelecem uma relação simbiótica de valorização mútua: o espaço público aproveita as diversas funções que abriga para que seja plenamente utilizado; os elementos de apoio se valem do espaço exterior espontâneo para atrair usuários.

Note-se que o teatro é tratado, portanto, como parte integrante, que caracteriza e identifica a praça em questão, mas não se sobrepõe a ela hierarquicamente. O espaço que nunca se fecha, que se abre à população ininterruptamente é, indubitavelmente, a praça pública.

O foco na multifuncionalidade evita, no entanto, a abordagem meramente funcionalista. Os projetos de Penteados comumente privilegiam a definição conceitual da arquitetura, a partir da definição de elementos provocadores de estímulo e interesse coletivo, organizando o programa em função de um objetivo marcadamente social.

A estrita motivação funcional, medida em termos de eficiência, fica submetida a tal objetivo, considerado maior pelo arquiteto. Ao invés da fragmentação especializada que caracteriza cada parte do edifício, Penteadó prioriza a integração entre elas, de forma que se reforcem e se valorizem entre si. A arquitetura que aposta na integração social define-se, coerentemente, através da integração funcional.

Da mesma maneira e pelos mesmos motivos sua arquitetura também se afasta da neutralidade “flexível”, que em nome da capacidade de adaptação a toda e qualquer modalidade de uso perde-se na insipidez e falta de traços característicos. A armadilha da flexibilidade, ao procurar a solução a todos os problemas, não encontra a solução adequada a um contexto específico, originando espaços pouco atrativos e mal utilizados.<sup>23</sup>

O espaço que representa e estimula a multidão não surge, portanto, através de um lugar neutro. Tal característica identifica-se com a homogeneidade referente às massas e, fazendo uso da definição de Baudrillard, originaria espaços *ne-uter* (nem um, nem outro).

---

<sup>23</sup> “A flexibilidade representa, portanto, o conjunto de todas as soluções inadequadas a um problema. Dado isto, um sistema que se mantém flexível por causa da mudança dos objetos que devem ser acomodados dentro dele produziria a mais neutra das soluções para problemas específicos, mas nunca a solução melhor, a mais adequada...” HERTZBERGER, Herman. *Lições de arquitetura*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 146.

O teatro de Piracicaba, ao materializar-se de forma orgânica e escultural cria uma arquitetura singularmente expressiva, que abriga muitas funções em seu espaço aberto. Sua característica essencial é a multifuncionalidade, a polivalência que o torna apto a abrigar uma simultaneidade de eventos diversos.<sup>24</sup> O variável é o que pode ocorrer no espaço arquitetônico, e não a arquitetura.

Para garantir a desejada “rentabilidade social”, a arquitetura utiliza a eloquência formal como meio de despertar o interesse das pessoas, bem como da formalização orgânica como meio de atrair os passos dos transeuntes que circulam em suas imediações. O projeto parte da premissa de que não basta o espaço ser público, para além disso, deve possuir significado.

A abertura lúdica e a polivalência funcional que definem a arquitetura do teatro sugerem um lugar democrático, inclusivo e receptivo a improvisações e sobreposições: passeios, espetáculos, brincadeiras espontâneas, encontros no café, visitas a exposições artísticas podem ocorrer separada ou simultaneamente. Sua espacialidade essencialmente urbana multiplica as possibilidades da arquitetura, que sugere algumas formas de utilização enquanto deixa outras “em

---

<sup>24</sup> “A única abordagem construtiva para uma situação que está sujeita à mudança é uma forma que parta da própria mudança como fator permanente – isto é, como um dado essencialmente estático: uma forma que seja polivalente. Em outras palavras, uma forma que se preste a diversos usos sem que ela própria tenha de sofrer mudanças, de maneira que uma flexibilidade mínima possa produzir uma solução ótima.” *Ibid.*, p. 147.

aberto”, sempre atualizadas pela criatividade espontânea dos caminhantes.<sup>25</sup>

### Promenade architecturale: a forma lúdica

“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.”<sup>26</sup>

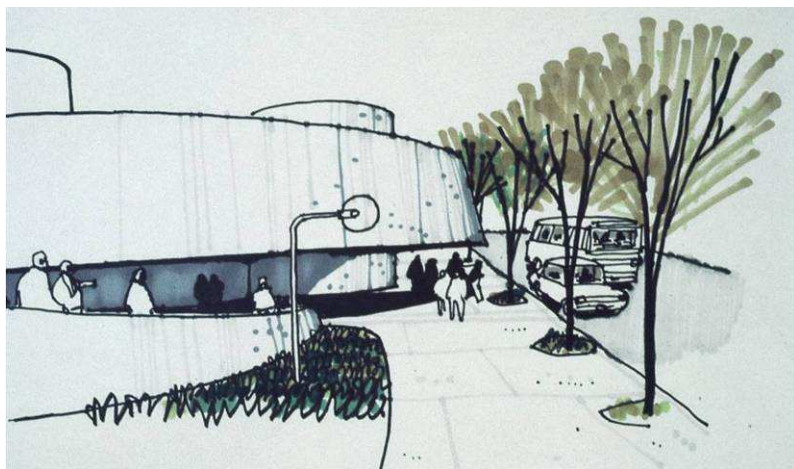


Figura 11. Um início de percurso, próximo à entrada principal.

Fonte: Arquivo do arquiteto.

<sup>25</sup> “Deste modo Charlie Chaplin multiplica as possibilidades de sua bengala: faz outras coisas com a mesma coisa e sobrepassa os limites que as determinações do objeto fixam à sua utilização. Igualmente, o caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial.” CERTEAU, op.cit., p. 110. Tradução nossa.

<sup>26</sup> LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre. *L'oeuvre complète*. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1965, p. 153. Tradução nossa.

]A arquitetura do teatro de Piracicaba se define pela abertura e pela conexão direta e intuitiva com o chão da cidade, compondo um caminho que conduz o transeunte a um passeio, a uma experimentação da forma arquitetônica. O piso, sugerindo continuidade do espaço urbano, funciona como elemento de indução ao uso da arquitetura de forma espontânea.

A conformação física que define uma série de trajetos pelos quais descobrir a arquitetura, estimula a experiência espacial de formas variadas. O edifício se descortina sempre diferente, de acordo com o percurso escolhido, definindo uma *promenade architecturale*, pontuada por surpresas espaciais. Subidas, descidas, interiores, exteriores, escadas, rampas, terraços: os espaços se sucedem de forma a criar um caminho sem obstruções físicas, porém repleto de visuais e espacialidades diversas, sempre novas.

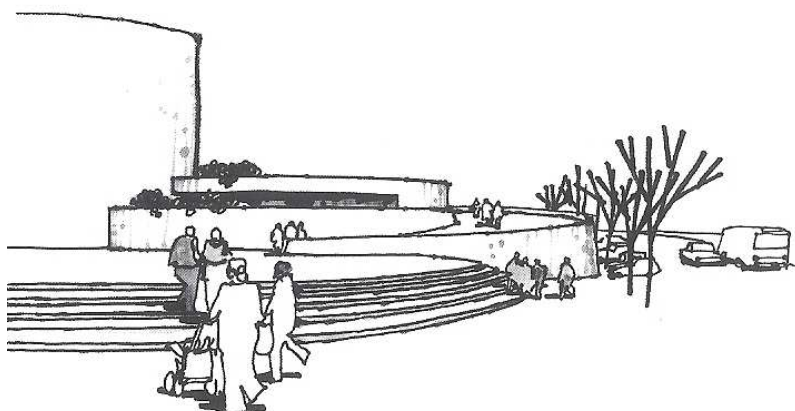
O edifício aberto pode ser percorrido, atravessado. A fusão do chão com o teto, da cidade com a arquitetura, plasmado em formas curvas configura uma espacialidade que se define pelo movimento do caminhar. O teatro de Piracicaba requer a presença humana para que a arquitetura se metamorfoseie em experiência.

A forma definida pela volumetria sensual, definida em curvas e desníveis sutis, impede a apreensão imediata da geometria do edifício, despertando a curiosidade que instiga a descoberta. A

leitura espacial necessariamente deve ser apreendida de forma gradual, através do contato com a arquitetura.

Além do contato físico estabelecido pelo percurso sobre e dentro da forma, tal experimentação parcial e paulatina ocorre também no plano visual: visto de fora, um lado não revela simetricamente o outro, estimulando que se rodeie o volume para apreendê-lo integralmente; Visto de dentro, ou nele, igualmente os caminhos sinuosos desvelam pouco a pouco e sucessivamente espaços autônomos entre si.

O edifício se faz, portanto, ao caminhar-se por ele, revelando-se através de fragmentos, partes e vistas que constroem a riqueza expressiva da arquitetura. As variações de percurso que o prédio oferece mudam constantemente a relação entre o objeto e o fruidor do espaço.



**Figura 12.** Outro início de percurso, a partir da parte posterior do teatro.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

As três entradas públicas se apresentam como fendas configuradas entre o solo e os planos arredondados dos terraços situados acima, apagando a ideia de porta principal. Tal característica evita o rompimento do percurso com a interposição de barreiras, físicas ou psicológicas. A franqueza dos acessos e a abertura ao espaço urbano funcionam como “armadilhas” de atração do transeunte, que não sente conotações proibitivas ao aproximar-se do edifício.

O interior, desta forma, se conecta ao exterior, compondo uma rede de caminhos através dos quais se descobre a arquitetura por meio da experimentação. Também internamente os volumes se interseccionam, originando cantos e gretas que subdividem sensorialmente os ambientes, ainda que os espaços estejam completamente interligados. A valorização do percurso como estratégia projetual organiza a obra, tanto interna quanto externamente.

A formalização do teatro de Piracicaba responde a um desejo premente de criar condições para que a diversidade da multidão floresça. Sua expressividade cria um ponto de referência coletivo que aceita tal pluralidade, traduzida na infinidade de usos, experiências e interpretações que encerra. Cria significados urbanos vários, de acordo com cada indivíduo, ou cada grupo que a experimente.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> “Para poder ter diferentes significados, cada forma deve ser interpretável no sentido de poder assumir papéis diferentes. E só pode assumir esses papéis diferentes se os

O edifício se aproveita dos passos errantes dos habitantes da cidade abrindo-se a infinidade de possíveis apropriações, práticas e simbólicas, de forma democrática e inclusiva. Não se configura, no entanto, em um mero “espaço-trânsito”, segundo a definição de Delgado, cujo destino é apenas servir de passagem e cruzamento.<sup>28</sup> Propõe-se como lugar de passagem, mas também de passeio; oferece-se à travessia, mas também ao estar. Sua espacialidade inclui o trânsito cotidiano como parte de seu significado, ou melhor, procura dar significado ao mero ato de transitar.

É através das práticas cotidianas, constantes e imprevisíveis, que se transforma a arquitetura em espaço, animado pela mobilidade humana. Para adquirir sentido, no entanto, as movimentações isoladas devem encontrar-se e relacionar-se, criando um texto social articulado pela convivência.<sup>29</sup>

---

diferentes significados estiverem contidos na essência da forma, de maneira que sejam uma provocação implícita mais do que uma sugestão explícita.” HETZBERGER, op. cit., p. 149.

<sup>28</sup> “[...] Espaços que poderíamos chamar *transversais*, ou seja, espaços cujo destino é basicamente o de *transpassar*, cruzar, intersectar outros espaços tornados territórios. Nos espaços transversais toda ação se abordaria como um *através de*. Não é que neles se produza uma travessia, senão que são a travessia em si, qualquer travessia. Não são nada que não seja um irromper, interromper e logo dissolver-se. São *espaços-trânsito*.” DELGADO, op. cit., p. 36. Tradução nossa. Grifo do autor.

<sup>29</sup> “Há espaço enquanto se tomam em consideração os vetores de direção, as quantidades de velocidade e a variável do tempo. O espaço é um cruzamento de mobilidades. Está de alguma maneira animado pelo conjunto de movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar como uma unidade polivalente de programas conflituais o de proximidades contratuais. [...] Em suma, espaço é um lugar praticado. Desta forma, a rua geometricamente definida pelo urbanismo se transforma

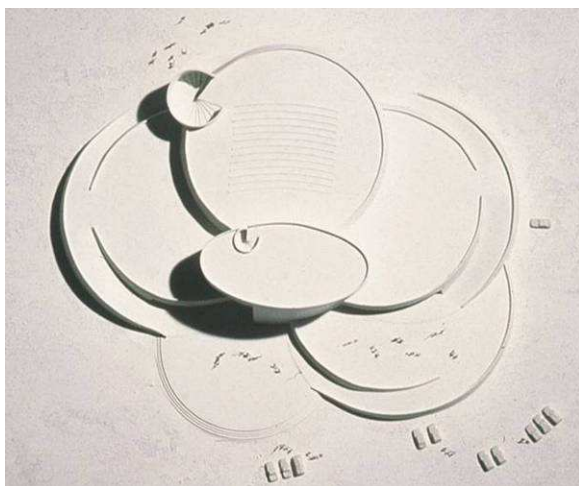
O partido arquitetônico do teatro tem como meta criar um espaço comum, de convivência e interação social. O significado, no entanto, não é único, ao contrário, admite várias interpretações e interesses para definir-e e redefinir-se de acordo com o uso e com a leitura da forma.

A arquitetura se comporta como “obra aberta”, nunca finalizada, pois se encontra permanentemente sujeita à multidão de interpretações individuais e coletivas e de eventos que nela se representam.<sup>30</sup> A obra se oferece à cidade e a seus habitantes como lugar representativo e, por meio da estrutura que assume, requer uma colaboração que a enriquece e a redefine constantemente.

---

em espaço pela intervenção dos caminhantes. Igualmente, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar que constitui um sistema de signos: um escrito.” CERTEAU, op. cit., p. 116.

<sup>30</sup> “cada obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a ora a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma *execução* pessoal.” ECO, 2010, op.cit., p. 64. Grifo do autor.



**Figura 13. Vista da cobertura, evidência a planta em "flor".**  
 Fonte: Arquivo do arquiteto.

Da composição formal do teatro surge um edifício escultural, talhado pela sucessão de planos circulares que se interseccionam em sentido ascendente, organizados a partir de um ponto central. Sua planta evoca o desenho de uma flor, pela maneira como os espaços circulares que a compõem se distribuem ao redor de um ponto central.

Este projeto inaugura uma sensibilidade estética singular dentro do panorama da arquitetura paulista, e brasileira como um todo, que se define por formas altamente expressivas e esculturais, distintas da sobriedade e rigurosidade volumétrica do grupo paulista. Muitas de suas obras se valem de uma organização espacial e volumétrica marcadas pela assimetria e

extroversão formal, indicando outras múltiplas referências atuantes no contexto de seu trabalho.

A disposição volumétrica do teatro de Piracicaba evoca, pela primeira vez em sua obra, uma formalização apoiada no universo natural, geográfico. Os desníveis, que compõem o passeio arquitetônico através dos terraços que se sucedem, remetem a uma experiência topográfica, de exploração de um território espontaneamente natural.

Tal naturalidade gera uma forma claramente escultórica, porém não monumental: sua distribuição material se esparrama radialmente de forma tranquila. A formalização diferente e inesperada estabelece uma relação dialética especial com o entorno, dada em termos de contraste e reverência; ao mesmo tempo em que respeita a escala da cidade, apresenta-se como um potente marco arquitetônico localizado às margens do Rio Piracicaba. Seus planos sucessivos são amplas varandas urbanas, que se debruçam sobre a cidade e o rio que tangencia.

Tal serenidade evoca um estado de espírito relacionado ao modo de vida da cidade, onde andar pelas ruas ainda era um passeio, uma oportunidade de encontros e trocas. Os passos dos caminhantes que enriquecem a forma do teatro não são os mesmos que marcam o ritmo frenético do andar apressado das massas, que somente caminham para chegar de um ponto ao outro. O caminhar através da arquitetura propõe uma

experiência lúdica, onde a fruição aparece ao longo do caminho, e não somente no ponto de chegada.

A forma escultural não se coloca como mero objeto de contemplação, mas se oferece aberta e convidativa ao uso, estimulando a interação entre a obra e o ser humano, que assim se apropria da arquitetura.

O teatro de Piracicaba inicia uma série de três teatros projetados por Penteadó, nos quais os conceitos nele desenvolvidos são compartilhados e aprofundados. Os subsequentes Teatro de Ópera de Campinas, de 1966, e Centro de Convivência Cultural de Campinas, de 1967, reafirmam as intenções e estratégias de projeto que configuram o espaço aberto, sugestivo, polivalente e formalmente expressivo que caracteriza este teatro, bem como o conjunto de sua obra.



## A rua e a metrópole: Centro Administrativo Estadual

São Paulo, 1975. Com Teru Tamaki, Tito Lívio Frascino, Hércules Merigo, Maria Giselda Visconti e Vallandro Keating.

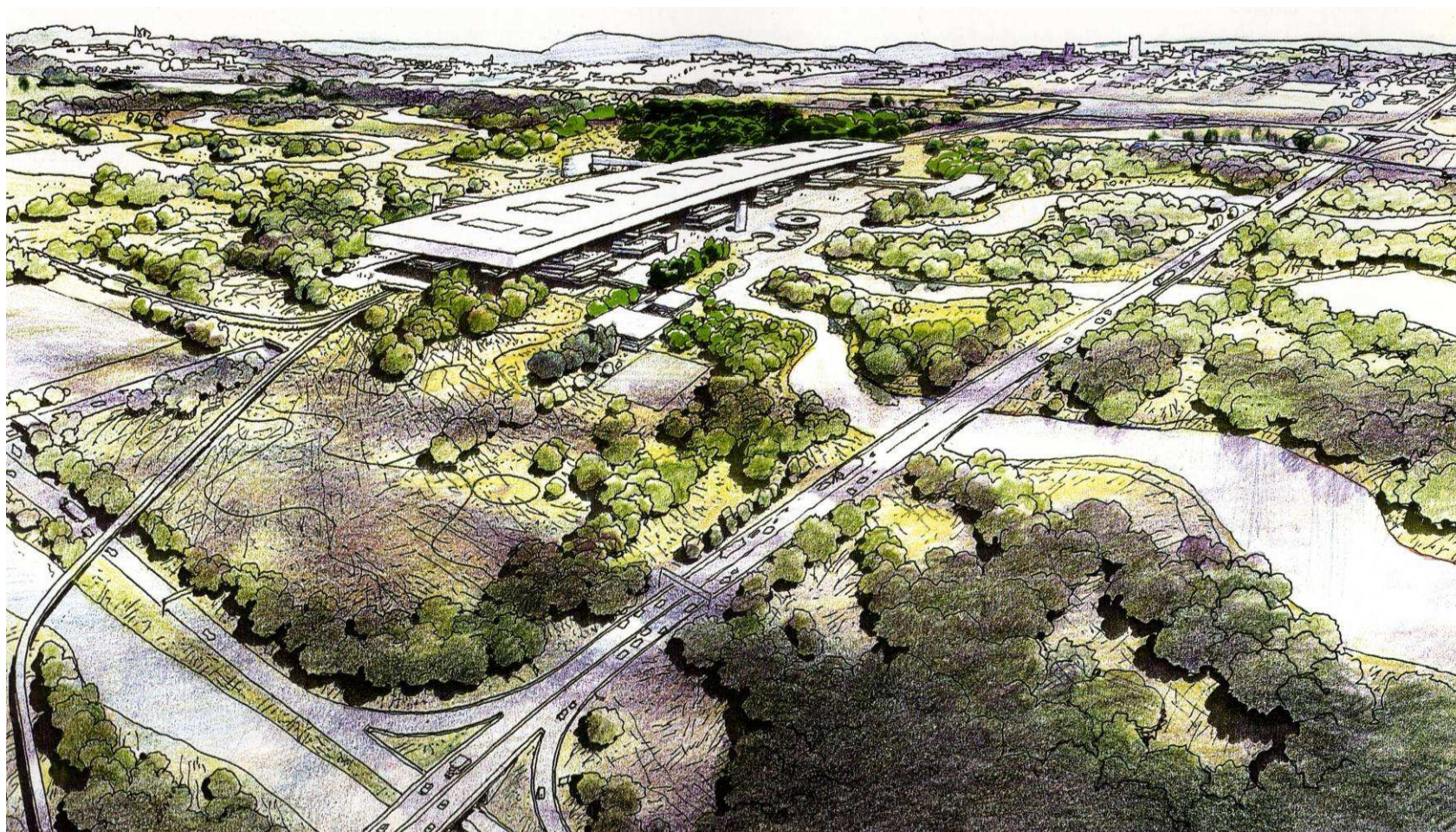


Figura 14. Vista do complexo do CAE, com o edifício principal e o Parque Metropolitano.  
Fonte: PENTEADO, 1998.



## A escala da metrópole

“Os reflexos do sol vermelho  
Incendeiam as multidões  
Felizes  
Que construirão a outra São Paulo.”  
**Mário de Andrade.** *Poesias completas.*<sup>31</sup>

Em 1975, o governo do Estado de São Paulo pretendia reunir toda sua estrutura administrativa em uma área próxima às margens do rio Tietê<sup>32</sup>, na parte leste da capital paulista. Tal empreendimento fazia parte do chamado Projeto Leste, que visava à urbanização da várzea do rio nesta região. A proposta para o Centro Administrativo do Estado de São Paulo (CAE), apresentada pela equipe de Penteado, vence o concurso fechado convocado pelo governo, porém não chega a ser executada.

O complexo abriga um imenso programa de necessidades, destinado a atender uma grande quantidade de usuários, calculada em 50.000 pessoas por dia, em média, entre público e funcionários, estes últimos estimados em 20.000. A dimensão deste projeto trabalha, obrigatoriamente, com a escala da metrópole e, além dela, alcança a extensão do território, visto que abrange o centro de governo de todo o Estado de São Paulo.

<sup>31</sup> São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 76.

<sup>32</sup> Rio de relevante papel econômico e cultural para a cidade de São Paulo, que, juntamente com o rio Pinheiros, cruza sua região metropolitana.

A especificidade burocrática que domina os requerimentos programáticos é contemplada neste projeto de maneira contrária à especialização funcional do complexo, que adiciona outras funções e se abre a muitas atividades, propondo a arquitetura como mediadora de uma nova relação entre administração pública e cidadania.

Assim como no Teatro de Piracicaba, o questionamento do programa através da recusa às soluções tradicionalmente consolidadas gera uma arquitetura que amplia o sentido estrito do universo funcional que o caracteriza. A concepção do projeto parte do reconhecimento dos indivíduos a quem se destina - população e trabalhadores -, e da responsabilidade metropolitana que uma estrutura deste porte deve assumir.

O edifício se caracteriza por uma faixa contínua de cobertura, ligeiramente encurvada, com extensão de 90 metros de largura por 660 metros de comprimento, sob a qual se assentam seis módulos tronco-piramidais invertidos, comunicados pela base e pelo nível superior. A imensa cobertura em grelha provê de iluminação natural, por meio de grandes aberturas em sua superfície, os interiores dos blocos e as áreas abertas que se configuram entre eles.

Cada bloco comporta-se de forma independente, funcional e arquitetonicamente, contando com 08 pavimentos e 35 metros de altura. O nível térreo não se conecta diretamente aos acessos e à circulação de cada edifício, alcançados por dois níveis de embasamento situados no subsolo, porém abertos

ao espaço externo à maneira de grandes mezaninos. Tal segregação visa manter o térreo como praça cívica, aberta às grandes aglomerações populares e conectada ao parque proposto em seu entorno, ao mesmo tempo em que preserva as instalações administrativas, garantindo-lhes segurança e funcionalidade.

A volumetria que sugere o tronco de pirâmide nos blocos administrativos é composta, na realidade, por uma sucessão de planos que aumentam sua superfície a partir do térreo, no sentido longitudinal à cobertura e, opostamente, projetam-se para o exterior no sentido transversal, definindo uma forma que se afunila em direção ascendente. Essa configuração proporciona a aparição de amplos mezaninos nos primeiros pavimentos, surgidos através do deslizamento dos planos inferiores que escapam da proteção do grande teto contínuo.

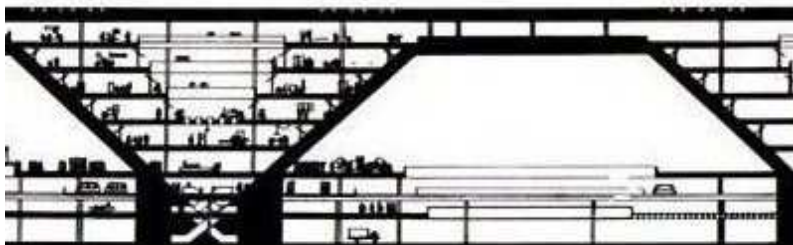


Figura 15. Corte esquemático de um bloco do CAE e sua conexão com outro adjacente.  
Fonte: PENTEADO, 1998.



Figura 16. Os blocos tronco-piramidais unidos pela grande cobertura..  
Fonte: PENTEADO, 1998.

As plantas se definem, a cada pavimento, de forma variável e, a partir do segundo pavimento se abrem à iluminação zenital proporcionada pela grelha translúcida que banha as áreas de trabalho internas. Essa movimentação espacial gera plantas de dimensões e ambientações diferentes, definindo uma volumetria externa igualmente mutante a cada novo ângulo de perspectiva: a pirâmide ascende ou descende, de acordo com o ponto de vista e a distância do observador.

O memorial descritivo do projeto destaca cinco níveis funcionais no desenvolvimento das atividades do CAE: no 2º embasamento localizam-se áreas técnicas e de serviço geral, restritas ao uso de funcionários, e os estacionamentos de veículos oficiais; o 1º embasamento e mezanino é o responsável por dar vida ao cotidiano do CAE, através de uma série de espaços destinados a abrigar atividades diversas, como instalações comerciais, centros culturais e de atendimento ao público e acessos aos andares superiores,

além dos pontos de embarque do sistema de transporte coletivo local; No 1º, 2º, 3º e 4º pavimentos estão concentradas as atividades burocráticas das secretarias de estado, localizadas em proximidade e conexão visual com o espaço de serviços, situado logo abaixo; O 5º pavimento estaria dedicado às funções de alto escalão, inclusive a residência do governador, e à conexão entre os seis blocos, feita através de uma “rua” dotada de esteiras mecânicas; e finalmente, o Centro Cívico, situado no térreo e diretamente relacionado com o Parque Metropolitano, a ser criado ao redor da área destinada ao CAE.

Como elementos destacados do corpo principal do grande edifício, foram previstos um prédio com heliporto e espaços para exposições no lado côncavo da curva definida pela cobertura e, no lado convexo, uma torre de circulação, igualmente dotada de heliporto, de acesso exclusivo do governador.

Desta breve descrição funcional é possível destacar dois elementos de fundamental importância na articulação deste projeto: a grande “rua” de serviços situada no 1º subsolo, e o térreo, caracterizado pelos espaços destinados à representatividade cívica, em conexão com o parque. Esses dois elementos funcionam de maneira inter-relacionada, de forma a promover e valorizar o uso de um e de outro.

O grande centro administrativo se coloca como espaço de integração entre a população usuária, os servidores e a

máquina pública. A busca por um modelo que humanizasse o ambiente e as relações de trabalho, respeitando as características da cultura local e facilitando a interação dos funcionários com o público, foi primordial na definição dos espaços internos do CAE, concebidos em estreita relação com o exterior. Penteado ilustra de maneira singela e objetiva a intencionalidade que define os espaços de trabalho do complexo: “Esse é o nível da atividade burocrática, porém humanizada, que tem fácil acesso ao nível do calçadão, onde se permite respeitar inclusive a tradição brasileira do cafezinho nos intervalos do trabalho.”<sup>33</sup>

A intenção de privilegiar um novo modelo de relação laboral parte de uma interpretação que se opõe ao estabelecido, posicionando-se de forma contrária ao hermetismo e formalidade característicos das instituições do serviço público.

A arquitetura como indutora de novas relações e comportamentos promove o contato entre a administração estatal, representada por seus servidores, e a população através da convivência no grande corredor “urbano” diverso, que funciona como espaço de transição e de acesso aos serviços oferecidos pelo Estado. A multiplicidade de atividades presentes neste espaço representa um papel que ultrapassa a mera função comercial, impondo-se como elemento de atração que estimula as trocas interpessoais.

---

<sup>33</sup> PENTEADO. Memorial do projeto.

“Nesse nível e no seu mezanino, desenvolve-se o centro comercial, com suas lojas, bares, restaurantes, estabelecimentos bancários, serviços de funcionários, o centro cultural, com seu cinema, auditório e biblioteca, e vários outros elementos de apoio, capazes de caracterizar esta grande calçada, equivalente a seis quarteirões de uma avenida clássica, como o *elemento polarizador* dos esforços para humanizar os contatos do público com a administração.”<sup>34</sup>

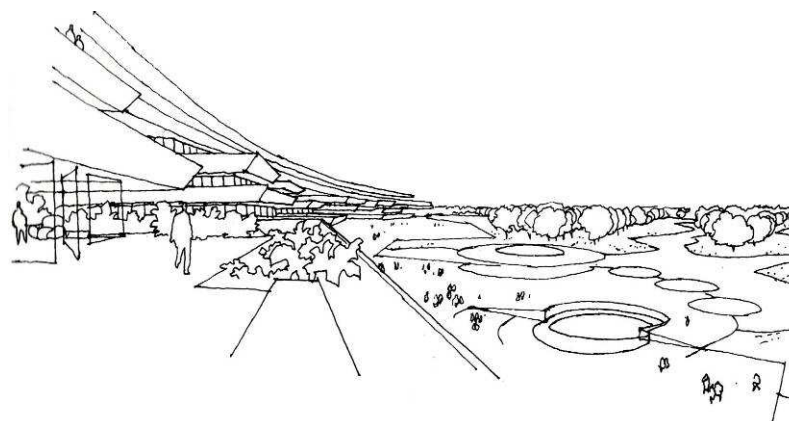
De forma diferente, porém complementar, estrutura-se a ideia de reservar o térreo como parte de um grande espaço cívico. A arquitetura prevê, e provê, o espaço necessário a grandes aglomerações de pessoas, dada a significação de tal edifício para a cidadania, reservando o térreo como praça aberta, limpa e livre de obstáculos. Esse espaço se desenvolve em sintonia com o Parque Metropolitano, do qual faz parte, que se estende sobre o solo livre do CAE, incorporando-o: “[...] seu caráter é, portanto, aberto, fugindo aos esquemas da praça cívica clássica e confinada. Envolve espaços caracterizados para reunião de massas, arena ao ar livre, para 10.000 pessoas, salas de auditórios, etc...”<sup>35</sup>

A escala do CAE assume a dimensão da metrópole e sua arquitetura contempla a dimensão representativa própria de um edifício sede do poder estatal. Sua monumentalidade horizontal, definida pelo edifício vazado e relacionado com o entorno, não se impõe de forma opressiva ou arrogante,

porém trata de erigir-se como símbolo metropolitano, condizente com a relevância de São Paulo no cenário nacional.

A arquitetura do CAE abriga, mais que atividades variadas, as várias dimensões do ser humano, interpretadas como momentos que se alternam ao longo do ritmo da vida. Neste projeto, a multidão, a massa e o povo não parecem entidades antagônicas ou excludentes entre si, ao contrário, sugere uma existência simultânea, ou alternada, vinculada ao momento e evolução da vida humana.

Neste sentido, a espontaneidade que caracteriza seus espaços estimula sua apropriação pelas massas; a diversidade que alberga atrai os interesses cruzados da multidão; seu potencial significativo tem a capacidade de reunir o povo.



**Figura 17. Encontro do CAE com o centro cívico e o parque.**

Fonte: PENTEADO, 1998.

<sup>34</sup> Ibid. Grifo nosso.

<sup>35</sup> Ibid.

## Um projeto urbano: edifício, parque, metrópole.

“Efetivamente, é mais fácil construir cidades que vida urbana”

Mario Gaviria.<sup>36</sup>

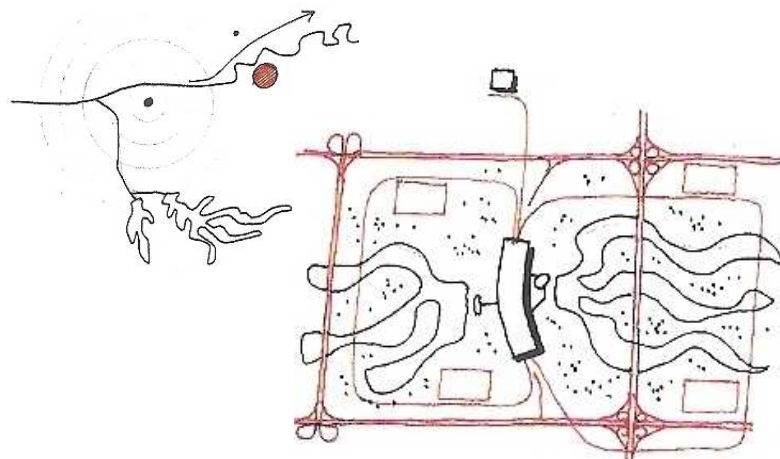


Figura 18. O CAE em relação à área central da cidade e os rios Pinheiros e Tietê; Implantação do conjunto, com a proposta viária, as linhas de TAL e bolsões de estacionamento.

Fonte: PENTEADO, 1998.

A concepção do CAE se estrutura a partir da consideração do edifício como participante de um universo que extrapola em muito seus próprios limites. A área destinada à implantação deste complexo administrativo, uma zona próxima ao rio Tietê, nesta época ainda descompromissada com o tecido urbano da cidade, indica que o êxito de tal equipamento depende das

relações, ou melhor, das conexões que o mesmo estabeleceria com a metrópole.

A localização explícita a artificialidade como dado inescapável na definição do projeto. Tudo deveria ser construído *ex-nihilo*, do edifício às relações sociais que se empreenderiam em seus espaços. Tal condição revela, por um lado, uma propensão natural a proposições ideais e, por outro, esbarra na dificuldade de criar vida urbana em um lugar destituído de cidade.

O isolamento do edifício coloca o projeto como um exercício de recriação. Penteado aposta que a realidade artificial do prédio seja capaz de assimilar a atmosfera urbana, organicamente construída, através de sua integração com a metrópole.

Este projeto, portanto, define-se através de uma relação vital de interdependência entre as partes que o compõem: o Centro Administrativo, o parque criado no entorno e a cidade de São Paulo. Sua realidade extrapola a arquitetura para alcançar o urbano, que se materializa na espacialidade que o define.

O arquiteto se vale da necessidade que leva às pessoas ao CAE para estimular a convivência entre elas, para que usufruam a oportunidade de estarem juntas. A arquitetura seria, assim, um agente facilitador de encontros, utilizando-se da aglomeração para transformá-los em trocas de experiência. É desta forma que se propõe o CAE como “Cidade

<sup>36</sup> In: LEFEBVRE, op. cit., p. 10. Tradução nossa.

Administrativa”, “[...] na qual se conjugam usos múltiplos, capazes de assegurar grande *rentabilidade social* ao empreendimento.”<sup>37</sup>

Parque, vias, acessos e edifício se cruzam e se interpenetram, configurando um projeto urbano que se sobrepõe, e se impõe, ao arquitetônico. A ideia geral que define este projeto é a de integração entre usos, espaços e pessoas.

A intenção, ambiciosa, de caracterizar um novo modo de vida em um dos setores mais carentes da cidade, transparece na diversidade de usos possíveis que todo o conjunto abriga: na sede propriamente dita se combinam e se integram as atividades administrativas e as áreas de serviços e convivência; o grande parque se destina, majoritariamente, ao lazer e à recreação; a base do edifício e seu entorno é ocupada pelas instalações de cunho cívico e representativo.

A integração por meio da diversidade é também o reconhecimento de que uma cidade plural como São Paulo, composta por gente do mundo todo, deve contemplar tal simultaneidade para que possa representar-se a si mesma.

A dimensão significativa do CAE emerge também em sua formalização: sua escala e imagem grandiosas transmitem uma monumentalidade serena, não opressiva, que procura criar a sugestão de um Estado aberto, permeável aos requerimentos de sua população. A criação de uma imagem

<sup>37</sup> PENTEADO, op.cit. Grifo nosso. Ênfase na repetição do termo *rentabilidade*.

simbólica, que atue na dinâmica de reconhecimento entre o cidadão e a cidade, procura corrigir a desproporcionalidade entre a dimensão da metrópole e sua carência de imagens representativas. As sedes do poder público de São Paulo, bastante acanhadas e tacanhas, parecem estar fora de contexto se relacionadas à imensidão urbana – e humana - que pretendem administrar.<sup>38</sup>

Mas é na interconexão entre as partes que a dimensão urbana do projeto aparece em plenitude. O edifício, que se abre ao parque, permite a aproximação e possibilita ser utilizado de forma independente dos horários de funcionamento dos serviços administrativos, retomando a solução de criar polos de atração autônomos e complementares como forma de garantir a função social da arquitetura. A rua comercial e o parque poderiam, assim, funcionar durante os fins de semana ou à noite, atraindo o uso popular e, ao mesmo tempo, garantindo sua viabilidade.

<sup>38</sup> “As sedes de governo em São Paulo brincam com o ridículo. Nunca houve um espaço público que pudesse representar condignamente, em termos de arquitetura, o governo de uma cidade. Essa é a história de São Paulo. Ao contrário do Rio, que sempre teve natureza e espaços arquitetônicos interessantes, São Paulo nunca os apresentou.” PENTEADO. “Como paisagem urbana, São Paulo é de uma tristeza absoluta”. (Entrevista concedida à Adildon Melendez e Fernando Serapião). Projeto&Design, São Paulo, p. 43, abril de 2004.

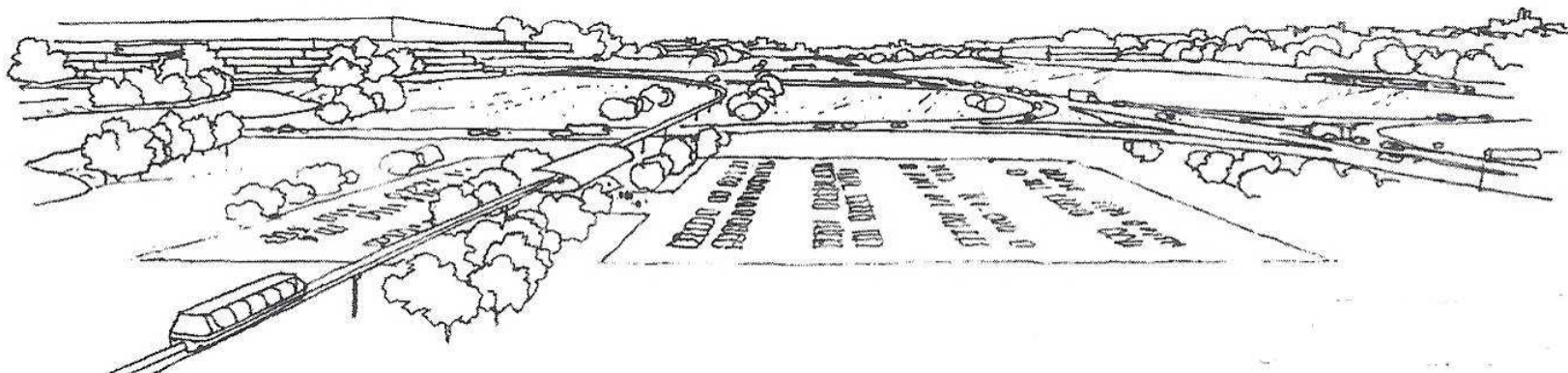


Figura 19. O inter-relacionamento entre as partes: o edifício sede do CAE, o Parque Metropolitano e as conexões de transporte.

Fonte: Arquivo do arquiteto.

A criação do Parque Metropolitano visa criar um espaço de convivência e lazer condizente com a escala metropolitana e o tamanho de sua população. Seu destino seria servir à cidade como um todo, reeditando o papel do Parque do Ibirapuera no contexto urbano.

Dos equipamentos espalhados pelo parque, a fim de estimular seu uso - restaurantes, quiosques, pontos de apoio ao lazer em geral -, se acederia diretamente ao centro cívico, marcado pelo grande anfiteatro ao ar livre. O CAE seria o centro de interesse privilegiado deste conjunto, o ponto de encontro central onde os caminhos orgânicos distribuídos de forma dispersa pela grande área verde convergiriam e se unificariam de modo a formar os amplos espaços cívicos, capazes de abrigar grandes reuniões populares.

O paisagismo reflete tal intenção de naturalidade, propondo a reintrodução de espécies nativas na recomposição da vegetação do parque, evitando a opção por jardins cuidadosamente desenhados. O edifício sede se integra ao espaço natural, objetivo que:

“[...] revela a preocupação de construir caminhamentos, em termos aprazíveis, de estimular a multidão a percorrer esta área com um sentido de lazer ativo, que não será sequer perturbado pela edificação do CAE, já que o seu pavimento térreo é totalmente permeável ao parque.”<sup>39</sup>

Todo o sistema de infraestrutura de transportes necessário foi considerado de forma a não influenciar negativamente nas áreas do parque e do CAE. Dessa forma, o tráfego intenso ficou restrito à periferia do conjunto, no intuito de eliminar

<sup>39</sup> PENTEADO. Memorial do projeto.



pontos de conflito causados pela presença indiscriminada do automóvel e do trânsito de alta velocidade.

Com a eliminação das vias de acesso direto ao entorno do CAE, a circulação de pessoas se daria por um sistema interno de transporte de massas, denominado TAL – Trem Automático Leve -, organizado em duas linhas circulares, em sentidos opostos, com estações previstas dentro do edifício sede, em bolsões de estacionamento nos limites do parque, no meio de um centro empresarial previsto e em conexão com a rede metroviária da cidade. Essa solução visava preservar a integridade do parque, e do próprio CAE, como espaços destinados ao uso coletivo, caráter que a interferência do tráfego pesado poderia deturpar.

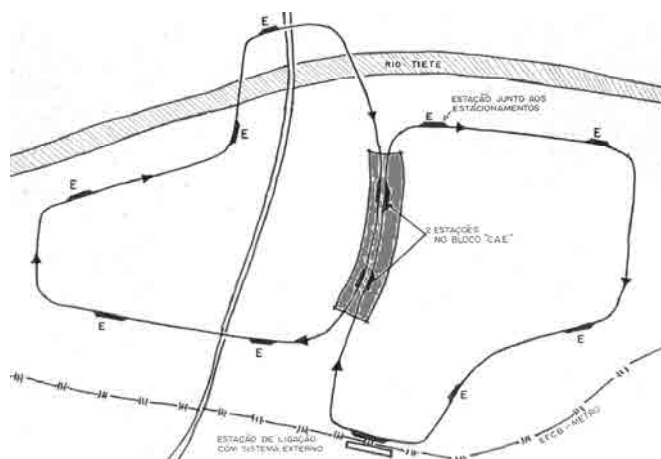


Figura 20. Esquema ilustrativo das duas linhas circulares do TAL.  
Fonte: Memorial do projeto.

### Diversidade recriada: a rua de animação.

“Aparentemente despreziosos, despropositados e aleatórios, os contatos nas ruas constituem a pequena mudança a partir da qual pode florescer a vida pública exuberante da cidade.”

Jane Jacobs. *Morte e vida de grandes cidades*.<sup>40</sup>

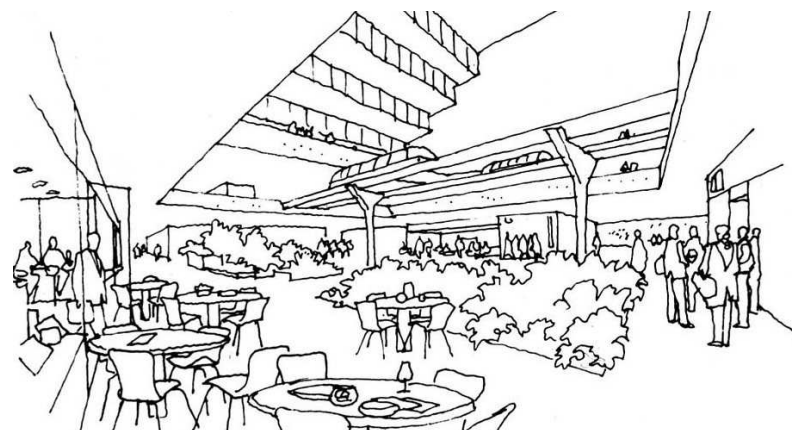


Figura 21. A rua recriada no interior do CAE.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

O projeto do CAE parte da constatação de que a simples presença ou aglomeração não é suficiente para estimular a convivência entre as pessoas, ao contrário, nas grandes reuniões de massas ou eventos que exploram o sentimento do povo, a atmosfera de homogeneidade ou unidade, somada à pressão física da proximidade entre seus componentes, afasta o desejo de trocar experiências ou aproveitar-se de situações corriqueiras para “interpretar” os papéis sociais.

<sup>40</sup> São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 78.



O isolamento observado no local de implantação assume um papel primordial na estruturação conceitual da proposta. Opostamente à conotação segregacionista e monótona que tal localização poderia transmitir, Penteado busca referências na simultaneidade e diversidade dos centros urbanos para definir a ambientação do CAE.

“Eu achava mais importante impedir que o conjunto todo se transformasse numa espécie de prisão de luxo do funcionalismo público. Naquela época, quem trabalhava no centro da cidade podia caminhar na hora do almoço, engraxar os sapatos, olhar as vitrines, conviver. Imaginamos o Centro Administrativo Estadual (CAE) no meio de um parque que não segregasse seus ocupantes e funcionasse como um pequeno conjunto de ruas e praças.”<sup>41</sup>

A solução, ainda que totalmente artificial, procurava caracterizar-se como um lugar marcado pela espontaneidade presente nos espaços públicos. O elemento que articula e integra toda a proposta emerge através do trecho urbano recriado na grande “rua de animação”, em palavras do arquiteto.

Este espaço híbrido vagueia entre o interno e o externo, a rua e a praça, o natural e o artificial, recompondo a atmosfera urbana de forma seletiva: somente agentes catalisadores de sociabilidade são previstos, o carro, como visto, fica de fora do esquema estruturante.

Sua definição linear, protegida pela faixa de cobertura, evoca a espacialidade de uma rua, ou ainda uma avenida privilegiada, pontuada pela agradável presença de pequenas praças nos interstícios entre as entradas dos blocos administrativos. A presença do comércio, de instituições culturais e públicas, situados ao longo dos alinhamentos laterais reforça essa analogia e, bem como na cidade “real”, assume a responsabilidade de imprimir vida social ao centro administrativo.

A vida cotidiana marcada pelo imprevisto, pela espontaneidade e pelo improvisado, encontra na vitalidade das ruas também o local da festa, da reunião e da manifestação. A evocação da rua, em toda sua polivalência funcional e significativa, procura transformar a especificidade do lugar de trabalho em espaço da diversidade, onde as atividades diárias se interconectam e se enriquecem organicamente.

A autonomia entre as partes define uma composição que privilegia a multiplicidade de funções e a complementaridade entre elas, a fim de se evitar o esvaziamento típico das zonas funcionais homogêneas, típico caso de grandes centros empresariais ou corporativos. A relativa independência física da rua em relação aos seis blocos, cujas entradas se situam no mesmo nível, possibilita seu funcionamento de forma autônoma e propicia maior integração com o setor cívico e o parque, situados no nível imediatamente superior.

---

<sup>41</sup> PENTEADO, op. cit., p. 128.

O “calçadão”<sup>42</sup>, mais um termo utilizado pelo arquiteto na descrição do projeto, se coloca ainda como zona franca de convivência entre os funcionários e os visitantes, criando uma percepção de proximidade entre a população e o poder público, sugerindo uma relação menos hermética e abstrata com as entidades governamentais.

A opção de Penteado é, como de hábito em seus trabalhos, pelo espaço aberto ao acesso de todos, sem restrições ou exclusões de qualquer ordem, propondo-se inclusivo e atrativo por meio da diversidade de funções e tipos humanos que o povoariam. Contrapõe-se, espacial e psicologicamente, ao ambiente controlado e restrito que marca os locais destinados ao atendimento público, sugerindo uma ordem social definida na convivência cortês entre as pessoas, e não por meio de regras pré-estabelecidas que imponham formas de utilização do espaço.

Neste sentido, configura-se uma espacialidade que autoriza a apropriação e o acesso, e que se vale da diversidade multifuncional como fator de agregação humana. A cidade de São Paulo, assim como grande parte das grandes cidades brasileiras, é marcada por grandes áreas apagadas, desfalecidas e carentes de sociabilidade, devido à especialização funcional e segregação social que

---

<sup>42</sup> Termo utilizado no Brasil para designar as ruas com tráfego exclusivo de pedestres, geralmente fruto de conversões de ruas comerciais com grande fluxo de pessoas através da restrição ao tráfego de veículos.

transformaram imensas áreas em territórios de homogeneidade estéril. Precisou, dessa forma, tentar administrar uma metrópole marcada pela força do “partilhar ou isolar-se”, que Jane Jacobs define como desequilíbrio relacional e característica inevitável nas cidades cuja população careça de vida pública na vida e no trabalho.<sup>43</sup>

O CAE resgata a rua como espaço de convivência democrático, restabelecendo sua riqueza social motivada pela polivalência funcional, chamariz de interesses variados. Novamente transparece o raciocínio projetual por meio da antítese, neste caso representada pela rua transformada em mero espaço de passagem, de trânsito - outro fator que embasa a decisão de se restringir o acesso de veículos ao conjunto.

A complexidade característica das ruas é referenciada de modo a compor a multiplicidade de motivos que estimulam as pessoas a frequentarem o espaço público. A retomada simbólica da rua como espaço de interação e convívio propõe o eixo central variado como a “sala de estar comunitária” do CAE.<sup>44</sup>

A inspiração no funcionamento da cidade tradicional, simultânea e complexa, “urbaniza” a arquitetura do CAE,

---

<sup>43</sup> JACOBS, op. cit., p. 79.

<sup>44</sup> “Nesta visão, inspirada pelo prazer existencialista diante da vida no pós-guerra [...], a rua é de novo concebida como o que deve ter sido originalmente, ou seja, um lugar onde o contato social entre os moradores pode ser estabelecido: como uma sala de estar comunitária.” HERTZGER, op. cit., p. 48.

sugerindo um estado de constante movimento e abertura de possibilidades. O resgate da vida urbana diversa se alinha com a geração moderna revisionista dos anos 1960, que reencontra na aparente desordem da “velha cidade” novecentista a fonte de vida que os primeiros modernos tentaram eliminar.<sup>45</sup> A novidade do gigantesco artefato urbano que caracteriza o CAE é sua sugestão de experiência eterna; A arquitetura quer, portanto, “ser velha, de novo eterna, ser nova de novo.”<sup>46</sup>

A proposta urbana que caracteriza a arquitetura do CAE, especialmente no que tange à recriação do funcionamento de uma rua tradicional, se trata de uma opção claramente arriscada. A tentativa de transplante da organicidade, verificada em espaços públicos reais, para um artefato artificialmente idealizado e construído poderia resvalar na esterilidade social que marca propostas semelhantes.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> “Logo eles iriam encontrar esse algo mais, uma fonte de vida, energia e afirmação que era tão moderna quanto o mundo da via expressa, contudo radicalmente oposta às formas e movimentos daquele mundo. Iriam encontrá-lo num local onde bem poucos dos modernistas da década de 1950 teriam sonhado procurar: na vida cotidiana da rua.” BERMAN, Marshall, p. 330.

<sup>46</sup> Referência direta ao trecho da canção Cinema Novo, de Caetano Veloso e Gilberto Gil (1993): “Quero ser velho, de novo eterno/ Quero ser novo de novo.” Disco *Tropicália 2*. Rio de Janeiro: Polygram, 1993.

<sup>47</sup> A título de exemplo, o centro urbano para a cidade de Cumbernauld, fruto da segunda geração das muitas *New Towns* inglesas, projetado por L. Hugh Wilson e Geoffrey Copcutt, em 1960. Inaugurado em 1967, seu centro se concentrava em um megaedifício de 800 metros de longitude, cujas instalações comerciais e públicas se encontravam devidamente protegidas das intempéries do exterior. A falta de humanidade e acolhimento do espaço tecnologicamente idealizado resultou na perda do sentido de

No entanto, nas condições de implantação, localização e fluxo que determinam o projeto, a concepção de Penteado aponta em uma direção possível para evitar a homogeneidade árida da especialização funcional. Pesa a seu favor a configuração aberta e espontânea, calcada na sociabilidade real e distante de visões megalomaniacas, típicas da década anterior ao projeto, que sugerem deliberadamente a criação de um mundo artificial, ainda não existente.

O CAE, como atestam as figuras ilustrativas do projeto, apostava que a ocupação humana pudesse conferir vitalidade à arquitetura, assim como se esperava que a colonização vivificasse gradualmente o ermo local escolhido para implantar Brasília.<sup>48</sup> Penteado, no entanto, vislumbra no estímulo à sociabilidade o caminho para a apropriação humana, que através da práxis cotidiana seria capaz de transformar a objetualidade do edifício em “espaço vivo”.

---

comunidade, desencorajando o estabelecimento de relações casuais entre seus moradores.

<sup>48</sup> Na ideação da nova capital, Lúcio Costa se apoiou “Na esperança de que a vitalidade mesma do País lá longe, na periferia, queime as etapas, e venha de encontro à capital-oásis, plantada em meio ao Planalto Central, e a fecunde por dentro.” PEDROSA, op.cit., p. 307.

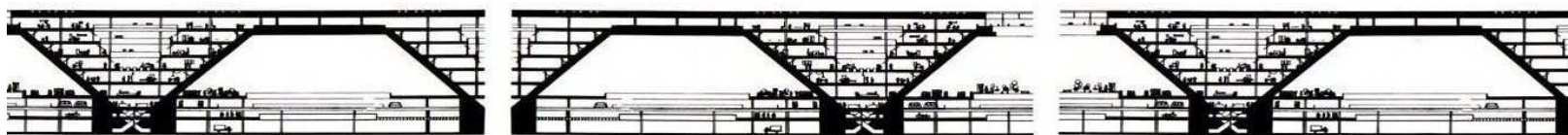


Figura 22. A repetição virtualmente infinita dos módulos tronco-piramidais que conformam o CAE.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

### Futuro urbano do passado recente: o megaprojeto.<sup>49</sup>

A arquitetura urbana que Penteado apresenta na definição do CAE trabalha diretamente na dimensão da sociedade de massas. Seu objetivo prático é servir de apoio físico ao trabalho e à utilização eventual de milhares de pessoas, diariamente. Seu propósito funcional e sua escala geram uma arquitetura que se insere no discurso arquitetônico acerca da problemática do mundo massificado, que ganhara força especialmente a partir da década de 1960.

A explosão demográfica urbana e a revisão dos preceitos modernos, especificamente no que tange à esterilidade relacional da arquitetura e do urbanismo, indicavam a necessidade de novas ideias e escalas no desenvolvimento de soluções que contemplassem as questões urbanas. A obra de Penteado é ilustrativa de um momento de busca e experimentalismo na arquitetura, e o CAE é uma de suas propostas mais representativas dessa preocupação.

<sup>49</sup> Paráfrase do título do livro de Reyner Banham, *Megastructure: urban futures of the recent past*, publicado originalmente em 1976.

Algumas de suas características parecem dialogar diretamente com um conjunto de obras produzidas na década anterior ao projeto, reunidas segundo características estruturantes e denominadas megaestruturas.<sup>50</sup>

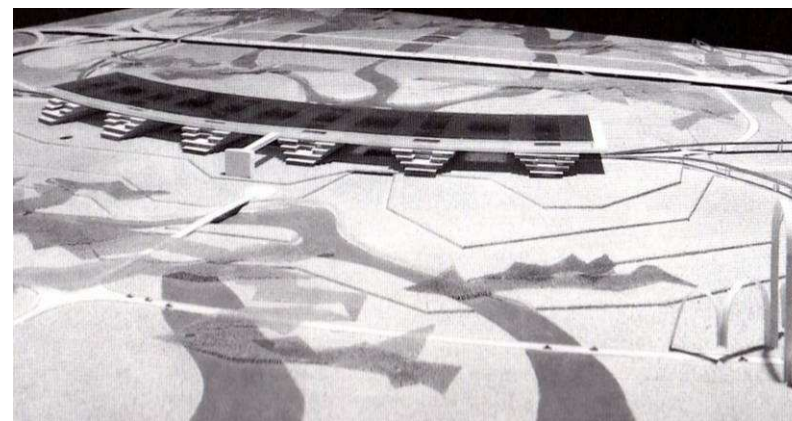


Figura 23. O megaprojeto.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

Além do gigantismo escalar, a definição modular dos blocos, extensíveis de maneira virtualmente infinita, e sua organização linear sob uma grande cobertura única, são as

<sup>50</sup> Termo cunhado por Fumihiko Maki em 1964, que comporia uma das três possíveis “formas de grupo”, juntamente com a Forma Coletiva e a Forma Compositiva.

correspondências mais diretamente identificáveis entre o CAE e as definições canônicas acerca das megaestruturas.

Tal configuração, potencialmente mutante, coincide com a lógica megaestrutural de adaptabilidade e mutabilidade infinita, porém não se define através de uma superestrutura fixa, na qual módulos se encaixam e são retirados de acordo com diferentes graus de obsolescência. No caso do CAE, a potência adaptativa responde mais a questões ancoradas na realidade brasileira que à proposição de um exercício conceitual. A mesma estratégia, aplicada em outros projetos, como no Mercado do Portão e no Teatro de Ópera de Campinas, entre outros, explicita as intenções específicas que a motivam e a afastam dos objetivos gerais que permeiam o pensamento megaestrutural.

O CAE pode ser considerado uma megaestrutura, ao tentar acrisolar a complexidade urbana em um só edifício. Suas raízes, no entanto, estão fincadas menos no discurso do suposto movimento megaestruturalista que na experiência prévia da arquitetura brasileira e a vastidão continental do território do país, de cuja interpretação frutificaram obras como o Conjunto Pedregulho, de Reidy em 1948, por sua vez descendente direto das propostas de Le Corbusier para o Rio de Janeiro e Argel, de 1928 e 1930, respectivamente.

A prolongabilidade do edifício reflete a interpretação da arquitetura como infraestrutura, comum às obras feitas pelos membros do grupo formador da Escola Paulista, porém não

necessariamente extensíveis. Tal característica denota ainda a preocupação, latente no trabalho de Penteado, em relação à exequibilidade de projetos de tal envergadura. Muitas propostas suas preveem a execução em etapas gradativas e a possibilidade de crescimento de acordo com a necessidade, zelando pela integridade estética da obra e garantindo sua possível adequação futura a novas exigências de utilização.

A previsão de aumento na demanda física do edifício se baseia na realidade de uma metrópole, capital de um estado em franco e explosivo processo de crescimento. O partido arquitetônico, na realidade, se precavê das instabilidades político-financeiras, típicas da realidade nacional, e define uma forma não rígida, aberta, constantemente “em construção”. A forma indica o sentido natural de alongamento da estrutura no sentido longitudinal, porém se apresenta aberta também ao crescimento no sentido transversal, com o devido alargamento da faixa de cobertura.

O esquema estruturador que define a arquitetura do CAE aparece, em seus termos essenciais, em uma proposta prévia feita para a sede da Secretaria de Agricultura do Estado de São Paulo, em 1968.<sup>51</sup> Nesta proposta, um grande “edifício-ponte” linear, igualmente composto por seis módulos conectados por uma grande cobertura, e rodeado por espaços cívicos em meio a um parque de lazer, antecipam a definição básica do CAE.

---

<sup>51</sup> Projeto classificado em 5º lugar em concurso público nacional. Elaborado com a colaboração de Teru Tamaki e Alfredo Paesani.

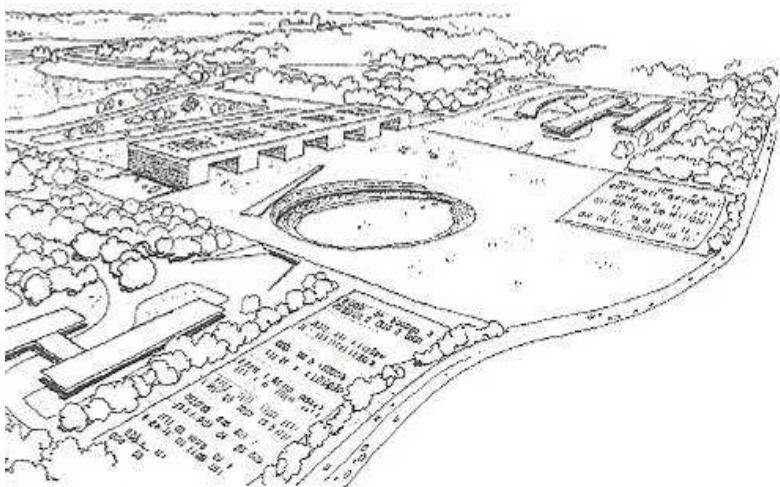


Figura 24. Perspectiva geral do "edifício-ponte" da Secretaria de Agricultura.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

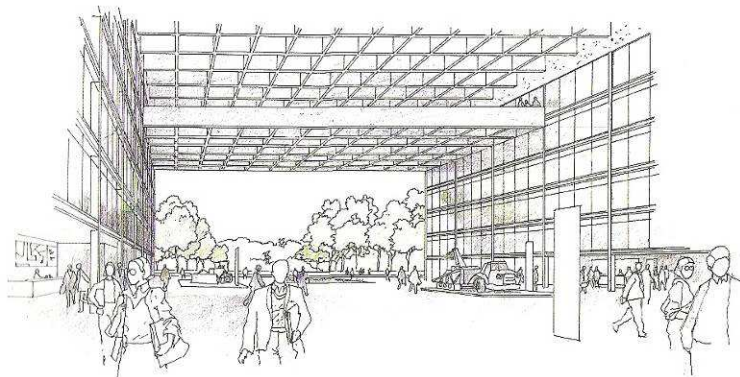


Figura 25. O vão entre dois blocos da Secretaria de Agricultura.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

A recriação de um trecho de cidade autônomo e autossuficiente, também permite aproximações às propostas características da época, mas neste caso, volta-se a ressaltar, a

intenção de dotar o equipamento do maior número de atividades foi uma opção principalmente relacionada com o rechaço ao isolamento, vinculado ao local de implantação do empreendimento, além da necessidade de suprir as grandes demandas geradas por seus usuários.

A abertura ao espaço exterior salva o complexo, e em especial o setor da rua, do fechamento e artificialidade típicos dos ambientes controlados e tecnologicamente recriados, comuns nas definições megaestruturais. Ao referenciar o espaço público, o CAE não busca reinventar a cidade, mecanicamente protegida e climatizada, mas reeditá-la em seu modo de ser, natural e espontâneo.<sup>52</sup>

O mais refinado dos toques megaestruturais, segundo Banham, era representado por um mini-trem que unia todas as partes de uma instalação.<sup>53</sup> O sistema de *monorail*, assim como o TAL que Penteado propõe, realmente era uma constante nos projetos do período e teve grande repercussão na Expo 67, em Montreal. O sistema local de transporte de massa do CAE seria constituído por comboios de pequenos veículos para seis passageiros que se deslocariam, em elevado,

<sup>52</sup> A "invenção" de um novo modelo espacial urbano, condizente com a rapidez da vida do século XX, originou, no caso das megaestruturas, grandes espaços fechados e climatizados, onde instalações temporárias se instalavam e se desinstalavam aleatoriamente em locais dispostos ao longo do traçado das ruas: o esquema do *shopping center*. Tal modelo nunca conseguiu recriar, ou reinventar, a diversidade típica da vida urbana, provavelmente o maior motivo de seu fracasso.

<sup>53</sup> BANHAM, op. cit., p. 177.

sobre linhas de sustentação de concreto leve. As composições se formariam pela conexão de um número variável de veículos, permitindo a adaptação da capacidade a um projeto de implantação gradativa e aumento progressivo de demanda, chegando a atender um máximo de 15.000 passageiros por sentido.

As soluções que, como o TAL e a “rua” suspensa que conecta os seis blocos através de esteiras mecânicas, configuram a imagem de um grande complexo altamente tecnológico. As opções estruturais e técnico-construtivas, no entanto, apostam em resoluções simples, baseadas essencialmente na viabilidade técnica e financeira do projeto e definidas pela adoção de métodos construtivos convencionais, permitindo, entretanto, a utilização de elementos industrializados, devido à repetição de peças e espaçamentos modulares relativamente pequenos.

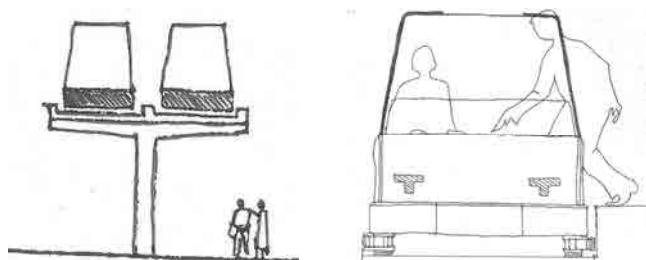


Figura 26. Esquemas ilustrativos do TAL: O sistema elevado e proposta de vagão.  
Fonte: Memorial do projeto.

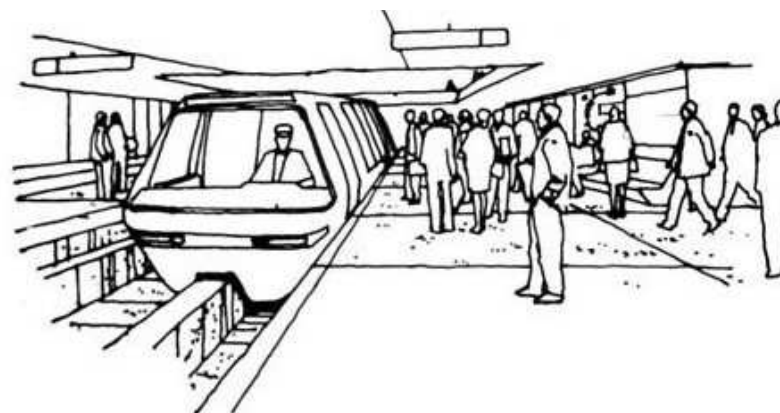


Figura 27. Ilustração da estação de embarque do TAL, com outra proposta de vagão.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

Penteado descreve o CAE como:

“a criação de um modelo que, ao lado de se transmitir, em toda a sua expressão, o vigor, o otimismo e o desenvolvimento tecnológico que marca o momento atual da arquitetura brasileira, não se perca o verdadeiro sentido da definição de uma escala compatível com as necessidades da vida humana.”

Sua formalização, ainda que seja imagetivamente potente e sugestiva, deriva, em grande medida, de sua intenção espacial. Não apela a analogias maquinistas puramente visuais, largamente utilizadas na sintaxe megaestruturalista, marcadas pela referencia irônica ao universo tecnológico.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> “Opondo-se à concepção classicista do ‘estilo internacional’ sobre a tecnologia e a maquinaria como primorosos sólidos regulares e uniformes de aspecto anônimo, os megaestruturalistas mais jovens entenderam claramente a tecnologia como uma disparatada e copiosa bagunça de tubulações, caos elétricos, escoras, passarelas,



Ainda que o projeto do CAE apareça com uma década de atraso em relação ao período áureo marcado pelo aparecimento dos megaprojetos, é inegável que estabelece um intenso diálogo com tais projetos, normalmente radicais e visionários. Muitas de suas soluções se espelham claramente em tais propostas, com uma pequena, porém valiosa, distância temporal que permite analisar parcialmente os percalços e acertos dessas experiências.

O interesse no exercício escalarmente “mega”, parte de um entendimento de que as grandes populações urbanas - e a dimensão dos problemas que surgem em sua decorrência -, necessitam de espaços e serviços capazes de atender suas necessidades cotidianas, vitais e psicológicas.

Uma conjunção de fatores demográficos, sociais, políticos e econômicos desloca, geograficamente, o campo de atuação preferencial de tais propostas para os países mais populosos, especialmente na América.<sup>55</sup> A problemática da explosão populacional urbana, sobre a qual a obra de Penteadó procura refletir, aparece de forma majormente aguda e urgente nos

---

erçadas antenas de radar, tanques de combustível suplementares e plataformas de aterrissagem, tudo isso distribuído segundo geometrias regulares estilo NASA.” BANHAM, Reyner. *Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 17. Tradução nossa.

<sup>55</sup> “Algo que podemos deduzir com segurança é que os projetistas, como a maior parte da geração megaestrutural, tinham seus olhos postos na América do Norte, como a parte do mundo com problemas o bastante enormes como para exigir soluções ‘visionárias’ e com os maiores recursos tecnológicos para fazer-lhes frente, e esta pura grandeza dimensional era parte essencial da solução a tais problemas de tamanho continental.” BANHAM, op. cit., p. 196. Tradução nossa.

referidos países, especialmente naqueles situados à periferia do capitalismo.<sup>56</sup>

Ao contrário das soluções dos anos 60, o CAE opta pela viabilidade que permite sua atuação imediata no contexto convulso das grandes metrópoles, indicativo de sua relativa distância temporal do período áureo do megaestruturalismo. Isso explica o fato de que muitas vezes Penteadó privilegia a simplicidade quase artesanal a opções de maior complexidade tecnológico-construtivas. Sua obra foi feita para atuar em seu tempo, porém não deixava de investigar e propor os caminhos do futuro, o que a situa além do mero exercício conceitual, ao mesmo tempo em que não possui prazo de validade determinado.<sup>57</sup>

Ao longo de sua trajetória, Penteadó abandonou o ideal para atingir o possível, sem abrir mão da beleza poética significativa

---

<sup>56</sup> “E nesse momento também havia uma preocupação sobre o futuro da humanidade, era o que mais se discutia, então era interessante. Hoje até já passou, se dizia que até o final do século o mundo ia ter cinco bilhões de pessoas, como é que seria para se viver, comida... E a discussão que eu abordei no meu trabalho, e até virei um chato: como alojar as multidões que vão chegando, particularmente, no nosso mundo? Porque no mundo europeu, nunca uma cidade qualquer, como aqui, como Campinas, como São Paulo, cresce tanto. Campinas que tinha 150 mil pessoas quando eu me formei, hoje tem 1 milhão e meio. Como alojar pessoas? Qual é o modelo? Então era uma utopia completa, espaço de multidão, que não cabe em lugar nenhum, você tem um limite para colocar. Mas então ficou assim, uma espécie de pedra de toque de caminho.” PENTEADO. Entrevista concedida ao autor.

<sup>57</sup> “Os modernos da década de 70 não podiam se permitir a aniquilação do passado e do presente com o intuito de criar um novo mundo ex nihilo; eles tiveram de chegar a um acordo com o mundo que tinham e trabalhar a partir daí”. BERMAN, Marshall. op.cit., p.315.



e técnica que caracteriza a boa arquitetura. Tamanho senso de responsabilidade social, ancorado na realidade brasileira, provavelmente inibiu a criação de devaneios arquitetônicos mais ousados e experimentais, afastando-o dos “antigos utopistas”<sup>58</sup> que marcaram o tempo das megaestruturas.

### Ecoss metabolistas: o Fórum de Tóquio

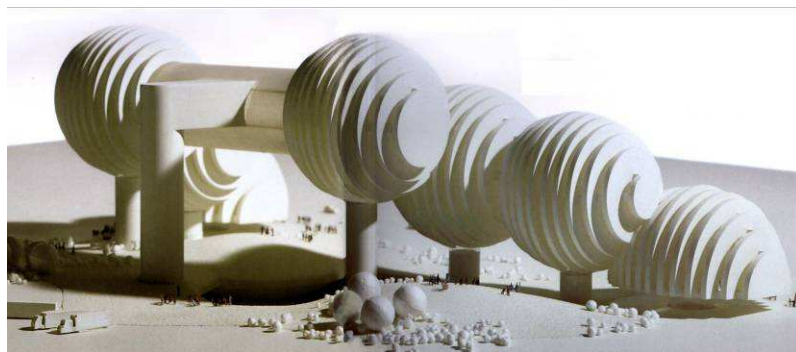


Figura 28. As grandes esferas que caracterizam o Fórum de Tóquio..  
Fonte: PENTEADO, 1998.

O início da trajetória arquitetônica de Penteado foi marcado, simultaneamente, pelo impacto da construção de Brasília e pela crítica aos preceitos modernos que a construíram, e que a nova capital brasileira aparentemente ajudou a enterrar.

<sup>58</sup> “Optamos por chamá-los ‘antigos utopistas’ porque têm aceitado a postura do utopismo tradicional. Por uma parte, se negam a empreender qualquer ação que implique um compromisso de planejamento com as exigências e pressões ambientais do presente, e, por outra parte, se negam a adotar como hipótese qualquer tipo de trajetória baseada na toma de decisões que permita a essas megaestruturas serem realizáveis no futuro.” BANHAM, op. cit., p. 80. Tradução nossa.

No processo revisionista que marcou a arquitetura moderna neste período, as megaestruturas e, mais especificamente uma de suas vertentes, o metabolismo japonês, teve importante repercussão no cenário arquitetônico mundial e brasileiro.<sup>59</sup> Suas grandes propostas vacilavam entre a dimensão utópica e aspectos pragmáticos, definindo-se através da estética rigorosa e rude vinculada ao brutalismo, estabelecendo um ponto de contato com a linguagem paulista.

O projeto para o Fórum Internacional de Tóquio, apresentado em 1989,<sup>60</sup> referencia a produção dos mestres metabolistas através de uma composição formal, volumétrica e imagética fortemente relacionada à experiência a ao universo cultural japonês.

Dois grupos de grandes esferas metálicas de 40 metros de diâmetro abrigam o setor de exposições do complexo cultural - arte, artesanato, moda, desenho industrial e produtos especiais – e se intercomunicam por meio de uma ponte tubular de 70 metros de comprimento.

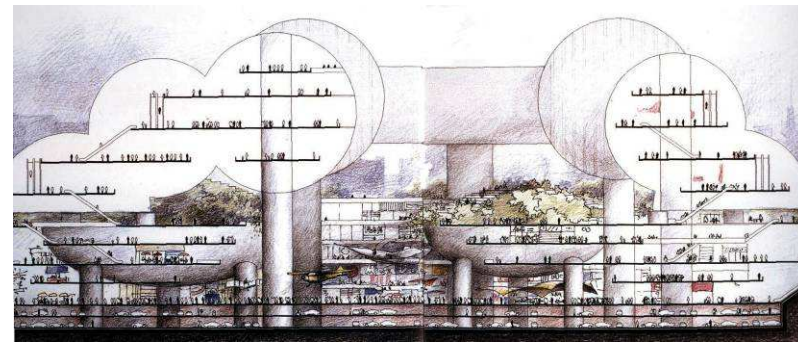
<sup>59</sup> “É interessante que, por exemplo, na época surgiam megaprojetos de cidades enormes. No Japão tinha o Kenzo Tange, que depois eu soube que ele tinha um banco, caso tivesse algum projeto com financiamento. Mas eram sempre coisas muito grandes e de repente mudou, aqui no caso nosso veio uma reversão de processo, com isso você vê só detalhe.” PENTEADO. Entrevista concedida ao autor.

<sup>60</sup> Proposta elaborada com Ciro Pirondi, César Sampédro, José Gustavo C. Barreiros, Elson Reis e Denise Calfa, mas não entregue a tempo para apreciação do júri do concurso, vencido pela equipe de Rafael Viñoly.

Ao redor de uma grande cavidade irregular aberta no solo, aos pés dessa grande estrutura aérea, se organizam as demais instalações componentes do programa, dispostas em quatro níveis no subsolo, além dos estacionamentos. A praça central, que provê de iluminação e abre a parte semienterrada ao exterior, repete a estruturação geral que define a arquitetura do CAE.

Ao suspender grande parte do edifício, a aproximação do transeunte ao colossal artefato ocorre de maneira espontânea, através de um amplo espaço aberto resguardado no nível do solo. Este grande recinto público valoriza o caráter monumental e dinâmico das formas, mutantes de acordo com a movimentação do caminhante.

A presença desta grande praça conduz às entradas do edifício de maneira natural e unifica visualmente os diversos níveis e elementos componentes do projeto, criando outro ponto de interesse ao nível do observador. A abertura espacial prevista pela cavidade dos subsolos e a visualização proporcionada pelo fechamento translúcido nas esferas oferece uma conexão intensa entre as partes componentes do conjunto e do edifício com a cidade.



**Figura 29.** Em corte, transparece a enormidade da escala do complexo cultural.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

As grandes formas esféricas de aço e vidro, sustentadas no ar por hastes de concreto e unificadas pela grande ponte central configuram uma monumental escultura que, agrupadas na composição, sugerem interpretações diversas e evocações múltiplas. Uma imensa floresta técnica, com seu arvoredo metálico apoiado em troncos de concreto, e as tradicionais lanternas japonesas - especialmente quando se imagina o efeito da luz interna, escapando pelos vidros entre os anéis que conformam as esferas - são algumas das várias interpretações sugeridas pela inusitada formalização.

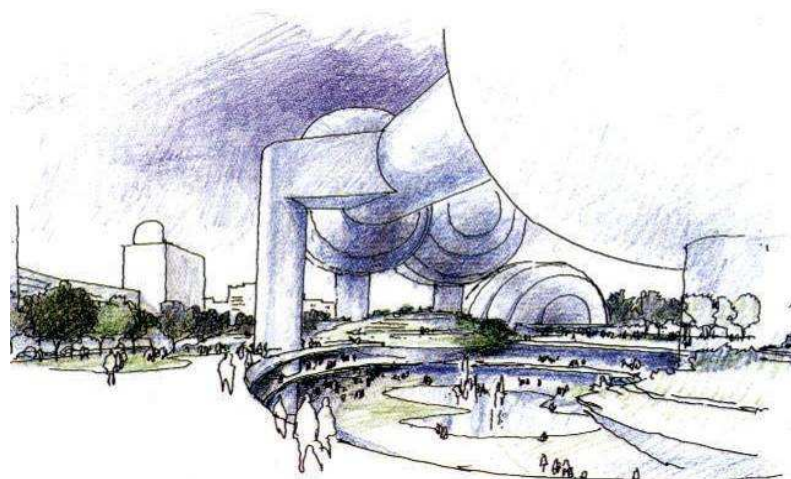
O imaginário futurista, do universo tecnológico-espacial comumente vinculado ao Japão, presente na obra, remete inevitavelmente às espetaculares concepções urbanas desenvolvidas pelos metabolistas. As grandes esferas sugerem uma rede que pode se propagar indefinidamente, através da repetição de seus módulos e da infraestrutura base conformada pelas peças tubulares de concreto, tal como o

sistema de “Fuste de núcleo conjunto”, idealizado por Arata Isozaki em 1960 e as “cidades no ar”, de Kiyonori Kikutake, de 1959.<sup>61</sup>

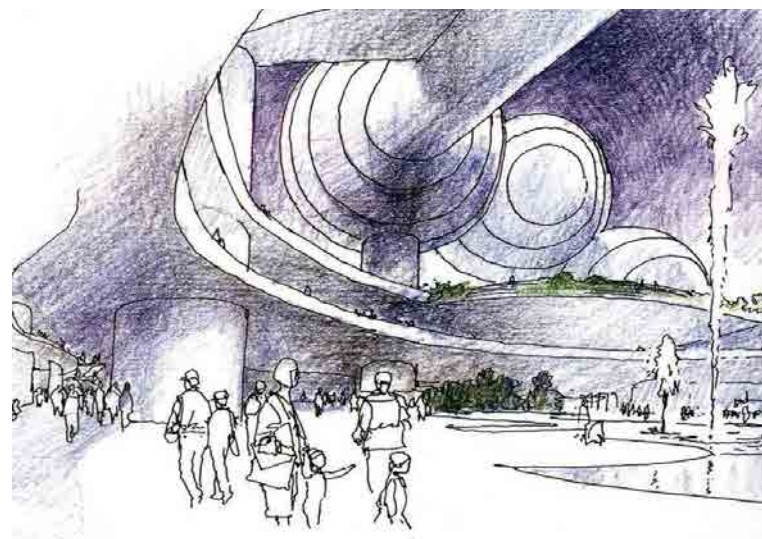
A forte referência imagética, que pretende criar um símbolo reconhecível no contexto urbano convulso da capital japonesa, negocia com o universo artístico *pop* que marcou os anos 60-70 e criou raízes profundas na cultura nipônica. A imagem estilizada das tradicionais lanternas *tyotchin* remete também à rica iconografia criativa, dignas de ficção científica, do grupo Archigram, e sua *Walking City*, de 196X.

A ousadia exequível que define o Fórum de Tóquio privilegia, assim como os metabolistas, a ideia geral em detrimento do cuidado com o detalhe dos primeiros modernos. O projeto trabalha na escala dos problemas e da necessidade significativa das grandes metrópoles, definindo-se através de uma formalização inusual e diametralmente oposta às características gerais que tentam dar conta de sistematizar a arquitetura moderna paulista. Erige-se como representativo da ousadia maior que caracteriza a obra de Pentecado, que não é formal ou compositiva, e sim a coragem de propor, de forma livre, o que julga conveniente.

<sup>61</sup> Com um pouco mais de distância e cautela, poder-se-ia relacionar a disposição aérea do Fórum de Tóquio com o esquema geral de urbanismo espacial, desenvolvido por Yona Friedman entre 1960 e 1962.



**Figura 30.** As pessoas caminhando sob o “arvoredo tecnológico” do Fórum.  
Fonte: PENTEADO, 1998.



**Figura 31.** As esferas, vistas da praça aberta no subsolo.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

## 3.1. CONVIVÊNCIA

**INTEGRAÇÃO** ARQUITETÔNICA COMO INDUTORA DE RELACIONAMENTOS



## A troca e o valor da troca. O Mercado do Portão.

Curitiba, 1964. Com José Ribeiro.



Figura 1. Perspectiva artística do mercado.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

### A dimensão pública no centro do projeto

“As necessidades urbanas específicas consistirão seguramente em necessidades de lugares qualificados, lugares de simultaneidade e encontros, lugares nos quais a troca suplantaria o valor de troca, ao comércio e ao benefício. Não será também necessidade de um tempo para estes encontros, estas trocas?”

Sigfried Giedion. *Arquitectura y comunidad*.<sup>62</sup>

O projeto deste mercado público foi desenvolvido para um concurso nacional que propunha a construção de um centro comercial no tradicional bairro do Portão, na cidade de Curitiba, localizado a pouco mais de 4.000 metros do centro cidade, que contava na época com uma população aproximada de 300.000 habitantes, em franco processo de crescimento.<sup>63</sup>

A proposta é uma amostra exemplar do pensamento projetual de Penteadado, partindo novamente do questionamento e transgressão do programa previsto no edital do concurso, atitude que teve como consequência sua desclassificação do certame, curiosamente considerada pelo júri como um “achincalhe”.<sup>64</sup> Contrariando a lógica esperada de um

<sup>62</sup> Op. cit., p. 124. Tradução nossa.

<sup>63</sup> É interessante pontuar que, a partir dos anos 60, Curitiba adota a linguagem arquitetônica paulista, em grande parte devido à migração de alguns nomes emergentes da arquitetura de São Paulo à cidade, como Luiz Forte Netto, os irmãos Roberto e José Maria Gandolfi e Joel Ramalho Junior, interessados no novo e promissor mercado que a cidade oferecia.

<sup>64</sup> O concurso teve como membros do júri Alberto Botti, Eduardo Corona e Elgson Ribeiro Gomes, com consultoria de Cyro I. Corrêa de Oliveira Lyra e foi vencido pela dupla de arquitetos Manoel Roberto Siqueira de Figueiredo e Noemio Xavier da Silveira Filho, que propuseram um mercado coberto com planta organizada em corredores ladeados por lojas.

mercado coberto à maneira de pavilhão, o construído se organiza a partir de uma praça, dispendo radialmente dois corpos edificados que “abraçam” um espaço aberto resguardado entre eles.

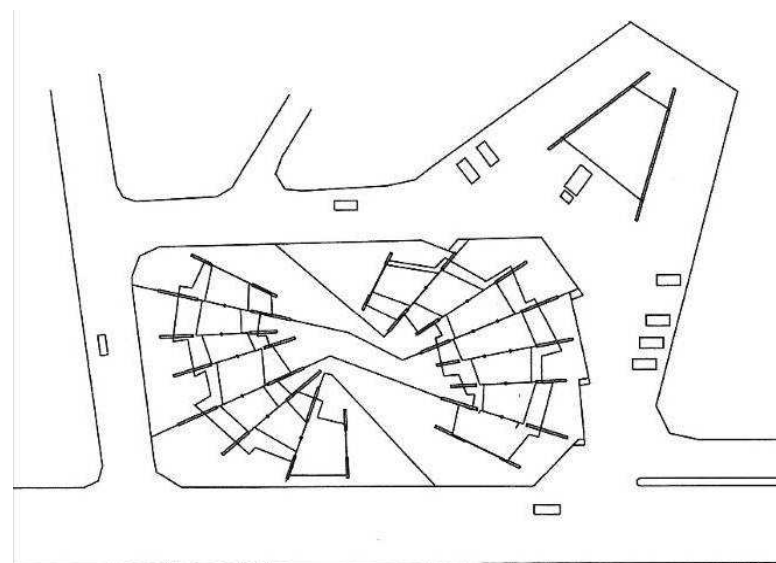


Figura 2. Implantação geral do mercado.

Fonte: PENTEADO, 1998.

A concepção do mercado inverte a prioridade de local voltado às compras cotidianas para lugar convidativo à convivência entre os habitantes do bairro. A tradicional tipologia de mercado público coberto, disseminada a partir da massificação dos sistemas de produção e distribuição trazidos pela Revolução Industrial e sua configuração espacial interna em corredores, é preterida em favor de uma exterioridade total



que rechaça a movimentação controlada e induzida para privilegiar a espontaneidade e o livre acesso de pessoas e acontecimentos. A mera circulação funcional é transformada em ambiente público de estar.

Neste processo de questionamento, fica evidente através da organização espacial adotada uma hierarquia de valores que se traduz na arquitetura: as lojas servem como apêndices animadores do espaço público, que ocupa o centro da composição. A disposição circular dos dois blocos de lojas cria um amplo espaço aberto central, cuja presença é reforçada pelas vigas de cobertura que convergem para o centro praça, indicando a importância do lugar reservado à convivência comunitária.

A proeminência do espaço público aberto é de tal forma dominante na composição espacial do projeto que nem sequer podem-se encontrar referências espaciais ou conceituais na tipologia tradicional de mercado público fechado com átrio central aberto.<sup>65</sup> No mercado do Portão a praça liberta o pátio enclausurado e se abre à cidade ao seu redor.

Uma composição simples e dinâmica, conseguida pelo jogo entre as coberturas assimétricas dos edifícios e pelo movimentado desenho que conforma os degraus no piso, anima a materialização do projeto. As linhas que redesenham

a topografia concordam com as faces de separação entre os espaços comerciais e integram a arquitetura ao chão, revestido por peças de granito rústico que remetem ao tradicional calçamento das ruas de outrora.

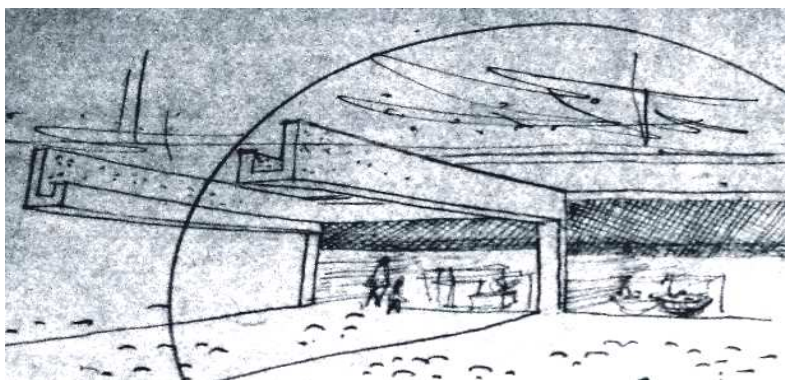
O arquiteto buscou, através da assimetria deliberada dos pavilhões, evocar uma imagem de naturalidade, típica dos mercados de rua, como se a disposição das lojas fosse fruto de um agrupamento espontâneo, não planejado.

A lógica compositiva procura reeditar a atmosfera dos eventos que ocupam os espaços públicos de forma relativamente improvisada, onde a reunião popular acontece espontaneamente, possibilitando acontecimentos e atividades não controladas ou previstas no projeto.

A assimetria e falta de modulação não impedem a configuração de uma estrutura construtiva lógica e bastante simples. Definido por estrutura principal de concreto rústico com fechamentos em tijolo aparente entre as lojas e grades de enrolar nas faces voltadas à praça, o projeto utiliza materiais e instalações aparentes que confirmam o caráter direto e econômico do projeto, além de ilustrar sua filiação aos termos gerais que regiam a linguagem arquitetônica da época.

---

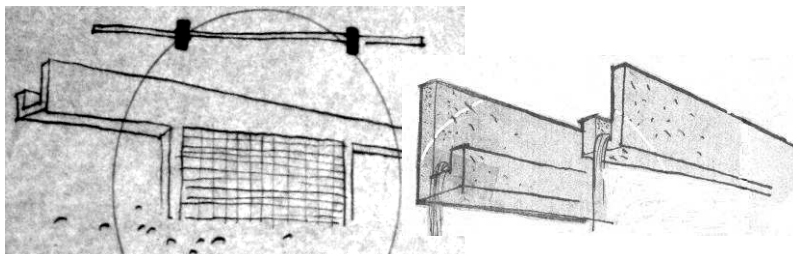
<sup>65</sup> Tipologia encontrada e difundida no Brasil a partir do Mercado da Candelária, Rio de Janeiro, de Grandjean de Montigny, de 1834.



**Figura 3.** As lojas abertas para a praça através da grade de enrolar.

Fonte: Memorial do projeto.

As lojas, de dimensões variáveis segundo a necessidade, possuem alturas distintas, prevendo a possibilidade de mezaninos e acompanhando o jogo de sobreposições das coberturas, apoiadas e conectadas por grandes vigas-calha de concreto aparente que conduziriam as águas pluviais diretamente ao solo. Os beirais avançam sobre o centro do espaço criando generosas marquises de proteção ao longo do alinhamento das lojas.



**Figura 4.** Detalhes da estrutura e das vigas-calha de concreto.

Fonte: Memorial do projeto.

A essa simplicidade propositiva corresponde um espaço público generoso, aberto e multifuncional. Um terminal de ônibus, um bar e um cinema se incorporam à proposta funcionando como de estruturas de apoio às lojas, e mais do que isso, como elementos de atração popular a fim de garantir a plena utilização do espaço.

O projeto afirma seu caráter propositivo ao sugerir a anexação de um terreno vizinho para acomodar um armazém de carga e descarga, construído de maneira independente aos dois corpos principais, com previsão de conexão com uma rua secundária ao fundo. Essa ideia extrapola os limites do terreno oferecido no edital e visa, antes de qualquer intenção funcional, preservar a praça do trânsito de veículos pesados e das atividades semi-industriais de apoio às lojas.

Cada pavilhão poderia ser construído independentemente, sem prejuízo ao conceito da proposta, alcançado ainda que somente um deles fosse executado, a partir da configuração da praça aberta no centro do terreno. A previsão de execução parcial e por etapas é uma preocupação recorrente nas propostas feitas por Penteadó, no intuito de evitar danos estéticos à arquitetura e garantir a plena utilização do equipamento caso a obra viesse a ser interrompida – fato comum na realidade brasileira.

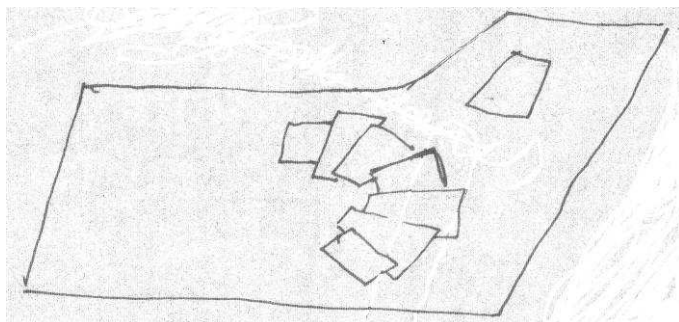


Figura 5. Esquema de implantação da 1ª etapa.

Fonte: Memorial do projeto.

A conexão com o entorno típico de bairro, majoritariamente residencial e horizontal, composto por casas unifamiliares isoladas, busca estabelecer-se de forma natural e gentil ao recusar grandes muros ou faces cegas de fechamento ao longo dos limites do terreno voltados para as residências, que estariam visual e espacialmente conectadas à praça. Essa solução, também aplicada no Teatro de Piracicaba, é indicativa da busca por uma integração entre o equipamento e o entorno circundante de modo a configurar um acesso espontâneo e fluido pelos usuários e vizinhos.

O projeto do mercado do Portão revela na praça, como conceito e como espaço físico, uma das referências que explicam as intenções gerais da arquitetura de Penteadó. A força simbólica e multifuncional que este espaço contém é o mote central que organiza, ideal e arquitetonicamente, grande parte de suas propostas. Neste caso, a praça emerge da forma mais natural e direta possível, resgatando através da simplicidade seu significado ancestral.

### Ágora: o significado histórico da praça

“Que é a praça formal de mercado (ágora) senão o mesmo conveniente espaço aberto onde os anciões se reuniam, suficientemente grande para que toda a aldeia ali se juntasse, onde os vizinhos podiam, vez por outra, espalhar para a troca seus produtos excedentes?”

**Lewis Mumford.** *A cidade na história.*<sup>66</sup>

“Tudo isto viverá na ‘praça’ com todo um colorido típico, dando a esta praça, um espírito verdadeiramente brasileiro.”

**Fábio Penteadó.**<sup>67</sup>

Ao definir o papel da ágora nas sociedades da antiguidade, Mumford a define como uma praça de mercado onde, no entanto, a função de ponto de encontro comunal supera seu papel de entreposto comercial:

“[...] em seu estado primitivo, a ágora era, acima de tudo, um lugar destinado à palavra; e, provavelmente, não existe sequer um mercado urbano em que a troca de notícias e opiniões, pelo menos no passado, não desempenhou um papel quase tão importante quanto a troca de mercadorias.”<sup>68</sup>

O autor descreve a ágora como lugar de encontros, majoritariamente espontâneos ainda que repetidos, sendo o mercado subproduto da aglomeração de pessoas que se dirigiam à praça movidas por motivações diversas, sendo o abastecimento e o comércio apenas algumas dentre muitas. O mercado, entretanto, tem o poder de dinamizar as relações

<sup>66</sup> Op. cit., p.160.

<sup>67</sup> Memorial do projeto.

<sup>68</sup> MUMFORD, op. cit. p. 178.

sociais entre os membros da comunidade, função social que persistiu ao longo do tempo e derivou, especialmente nos países latinos, nas típicas praças rodeadas de cafés, bares e restaurantes, onde os encontros e a convivência casual as colocam em lugar privilegiado na trama significativa do contexto urbano.<sup>69</sup>

Os mercados pavilhonares, característicos do século XIX, apesar de constituírem-se como o primeiro grande intento de se organizar a atividade comercial feita em praça pública, abrigavam uma vida social intensa e diversa em seus interiores. Somente a partir de meados do século passado nos Estados Unidos, com o surgimento dos supermercados a impessoalidade e as estratégias publicitárias sobrepujaram o costume ancestral de ir ao mercado para conviver e as trocas interpessoais relacionadas a essa prática cotidiana começaram a se enfraquecer.

Ao eleger um espaço aberto como elemento organizador do projeto, o mercado do Portão vislumbrado por Penteadado qualifica a praça e a instiga a reviver uma de suas características mais ancestrais. Essa revalorização funcional e simbólica clarifica a flexibilidade do conceito espacial adotado e atinge a própria origem histórica das cidades. O mercado e a praça, desde a antiguidade, mantêm uma relação simbiótica, compartilhando significados e funções presentes na origem mesma da urbanidade. A atividade comercial dependia do

---

<sup>69</sup> Ibid., p. 178-180, seq.

espaço comum aberto, que por sua vez, encontrava vida na movimentação mercantil.

Na descrição da praça de mercado feita por Munford, é possível observar semelhanças conceituais, funcionais e organizacionais que possibilitam a leitura do mercado do Portão como uma espécie de ágora revisitada:

“Antes de mais nada, a ágora é um espaço aberto de propriedade pública, que pode ser ocupado para finalidades públicas, mas não necessariamente fechado. Muitas vezes, os edifícios adjacentes são lançados ao redor numa ordem irregular, aqui um templo, ali uma estátua de um herói ou uma fonte; ou, talvez, numa fileira, um grupo de oficinas de artífices, abertas para o transeunte; enquanto, no meio, as barracas ou cobertas temporárias indicariam talvez o dia de feira ...”<sup>70</sup>

Esse resgate busca na raiz popular brasileira dessa relação simbólico-funcional seu canal direto de comunicação com o usuário, representada pelas feiras livres que costumavam preencher o espaço público para vender seus produtos. O tipo de crescimento urbano e a transformação dos estilos de vida quase extinguiram esse tipo de mercado popular das grandes cidades brasileiras, passando a ser associado a certa imagem de arcaísmo. As feiras costumam ser um atrativo eventual, criador de um espaço de convivência natural entre os moradores de onde se instalam, e reforçam o sentido de

---

<sup>70</sup> Ibid., p. 179.

comunidade ao revelar-se como o centro simbólico da localidade, que se reúne em torno a sua presença.

Na busca por um espaço de identificação popular, o arquiteto cita as praças históricas de Minas e Bahia, descendentes brasileiras da ágora europeia, como referenciais da simplicidade procurada na construção conceitual da proposta.<sup>71</sup>

A ambientação aberta e democrática que sugere o arquiteto é uma reação aos controlados e assépticos espaços dos supermercados e dos *shoppings centers* que, nessa época, começavam a se proliferar pelo país. Estes novos espaços herméticos e impessoais são ilustrativos do processo que converteu as metrópoles em terra de ninguém, marcada por sentimentos contraditórios que traduzem a ausência de significado dos espaços públicos, subjugados ao caráter anti-urbano dessas imensas superfícies comerciais.

Essa negação do espaço semi-público representado pela tipologia tradicional de mercado fechado, se apresenta através de um espaço aberto e inclusivo. Em oposição aos encontros

---

<sup>71</sup> Os estados de Bahia e Minas Gerais concentram a maior parte do acervo arquitetônico e urbanístico barroco - além de artístico - do Brasil, manifestação artística de origem europeia mais antiga presente no país, em grande parte devido ao fato de serem as duas localizações onde primeiro se instalaram as atividades intensivas da metrópole portuguesa. Salvador foi a primeira capital do país - até 1763, quando foi transferida para o Rio de Janeiro - e o ciclo exploratório do ouro em Minas Gerais, compreendido entre os finais dos séculos XVII e XVIII, contribuiu fortemente para esse desenvolvimento.

normatizados e codificados, restritos pelos horários da rotina laboral,<sup>72</sup> a praça do mercado se abre à reunião, à festa e ao improviso, estimulando a apropriação física e psicológica do espaço e evitando a metamorfose do habitante em mero consumidor.

“O lugar é, assim, a porção do espaço apropriável para a vida, revelando o plano da microescala: o bairro, a praça, a rua, o pequeno e restrito comércio que pipoca na metrópole, aproximando seus moradores, que podem ser mais do que pontos de troca de mercadorias, pois criam possibilidades de encontro e guardam uma significação como elementos de sociabilidade.”<sup>73</sup>

A conceituação de Penteado não raro se apresenta como uma inversão radical que encontra no espaço público de uso popular a inspiração primária do projeto: a praça. A recusa ao mercado coberto - e até mesmo à organização em torno a um átrio - procura reforçar a mensagem do potencial democrático do espaço e revelar a hierarquia de valores que norteiam a ideia. Neste caso, o fechamento se converte em abertura, a rigidez e o controle se abrem à espontaneidade e ao acaso, o comércio de produtos se submete às trocas de experiências pessoais.

---

<sup>72</sup> “Quando isso ocorre o tempo tende a se restringir ao universo do trabalho produtivo, desaparecendo no espaço, inscrevendo-se apenas como quantitativo, o dos aparelhos de medida; o único tempo que se impõe é o do trabalho, o que significa que o uso se restringirá, marcado pelos ritmos da vida urbana.” CARLOS, 2001, op. cit., p. 36-37.

<sup>73</sup> Ibid., p. 35.



Figura 6. A praça central como lugar da convivência comunitária.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

Para além da destinação comercial primeira, o projeto oferece ao bairro e à cidade um novo espaço público. O ambiente, dinamizado pela atividade comercial, atrai para a praça um sem número de atividades não programadas e de personagens sociais não necessariamente interessados em comprar. Assim, o mercado funciona como indutor da convivência e catalisador de um novo espaço social, idealizado na praça. Essa abertura de possibilidades cria um ambiente inclusivo, onde novas atividades sugerem novas trocas interpessoais, ultrapassando a mera necessidade de consumir.

Nesta “praça de mercado”, a condição humana da pluralidade encontra lugar, criando condições para que a *vita activa*, como descrita por Arendt, se estabeleça através convivência e da simultaneidade.

O resgate da praça primitiva deambula, neste projeto, entre a objetividade de seu funcionamento prático e a evocação abstrata de seu papel social, a fim de reconciliar as instâncias vitais presentes no mercado, revelando a dimensão espiritual existente por detrás da aparente banalidade da vida cotidiana. A multiplicidade de pessoas, tipos, cheiros, sons e atividades coexistindo potencialmente e alternadamente neste espaço excitam e atraem pessoas que se dispõem a conviver.<sup>74</sup>

<sup>74</sup> “A vida mental de uma civilização é despedaçada quando, por uma parte, o significado de caminhar, comer, limpar, dormir, explorar e fabricar é reduzido ao benefício físico e material que se obtém através dessas atividades, e quando, por outro lado, os princípios pelos quais entendemos a natureza das coisas e governamos nossa conduta estão reduzidos a conceitos intelectualmente definidos, que já não se beneficiam de suas fontes perceptivas. Para o arquiteto, isto significa que, na medida em que consegue reforçar as conotações espirituais profundas, inerentes a todos os aspectos simples da domesticidade, está contribuindo à cicatrização de uma ferida em nossa civilização. Pode fazer isso cultivando as qualidades expressivas nas formas que inventa.” ARNHEIM,



No mercado do Portão, a praça é o recipiente que abriga o mercado e, por ser espaço público e aberto, adiciona atividades e eventos diversos atraídos pela presença do comércio. A característica aberta e pública que permeia o mercado aceita a presença espontânea e aleatória de vendedores ambulantes, músicos e artistas amadores, estendendo as possibilidades de uso e ampliando o caráter democrático da ideia.

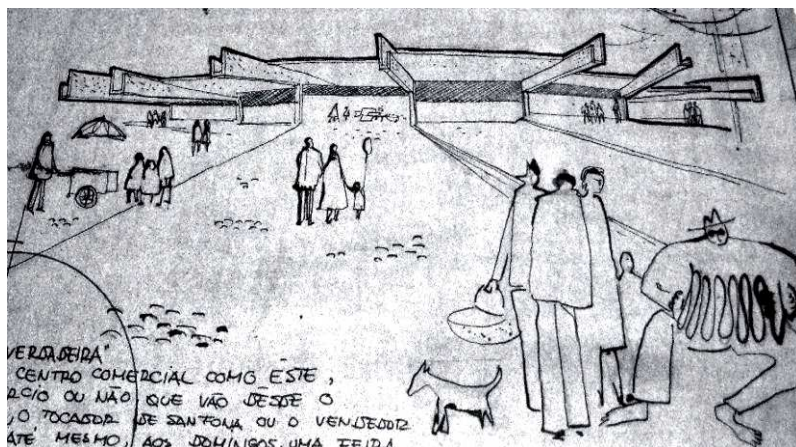


Figura 7. A diversidade funcional e inclusão social do mercado.

Fonte: Memorial do projeto.

O valor simbólico contido na junção praça-mercado é explorado enaltecendo sua dimensão democrática, representada através do retorno de personagens como o engraxate e o vendedor de passarinhos, e da figura do cego

tocador de sanfona e seu cachorro, transformados em emblema do projeto. Essa atitude parece refletir um pensamento que luta contra o processo de deterioração das relações humanas e que instaurou o medo e a delinquência como resultado final do processo de exclusão social observado nas grandes cidades. A convivência pacífica entre os usos, os níveis de renda e as atividades é, além da preocupação latente pelo total aproveitamento dos espaços públicos, uma intenção de recuperar o diálogo perdido e o entendimento mútuo que representava a sociedade, anteriormente traduzida através de figuras em extinção como o “malandro”, espécie de versão brasileira do *homo ludens*.<sup>75</sup>

A opção pela praça como espaço definidor atende ainda a uma certa obsessão positiva de Penteadó pela criação de espaços abertos nas cidades, naquela época como hoje cada dia mais entregues aos interesses privados. A ausência de fechamentos ou obstáculos garante a possibilidade de uso do espaço ao

<sup>75</sup> “O “homem cordial”, o *homo ludens*, e seus derivados, o malandro por exemplo, passaram a ser remotas representações da negociação comunitária anteriores à decomposição da cidade. O desenho desse trajeto pode ser reconstituído na figura do malandro, herói da contracena popular, simultaneamente amável e obstinado. Ganhava com as armas pacíficas da linguagem. Por assim ser, foi um dos primeiros a ser eliminados pela violência urbana. Ela colocou no seu lugar o bandido. E aí está a grande diferença. O primeiro mascara, dribla, enquanto o segundo mata, extermina. O primeiro é o esboço do pré-urbano perdido no meio do trânsito, e mesmo assim capaz de descobrir a saída. O segundo, intransitivo, vem a ser a desolada excrescência urbana. No malandro ainda estava presente a mediação, que agora desaparece de todo. Por ambos se cruzam, atravessando o estado geral de guerra, a exclusão e, no Brasil, sobretudo a não-inclusão.” PORTELLA, Eduardo. “Modernidade no vermelho”. In: SACHS; WILHEIM; PINHEIRO (org.), op. cit., p. 462.

longo de todo o dia e permite a abertura eventual de uma ou outra loja, garantindo que a cidade esteja sempre aberta ainda que o mercado já tenha fechado suas portas.

Ainda que transmita uma ideia nostálgica, ciosa de recuperar um tempo passado e inelutavelmente perdido, a intenção de apostar na praça como espaço do encontro popular reflete uma firme crença de que seu potencial multifuncional e democrático é o lugar mais adequado ao convívio e reunião da sociedade multitudinária, pois não há espaço que melhor possa representar e acolher sua diversidade. Fosse a democracia um espaço, este certamente seria uma praça, aberta e inclusiva como a idealizada para este mercado.

### O bairro como território do significado

“O bairro é, também, o lugar de uma passagem à outra, intocável porque está longe e, no entanto, reconhecível por sua estabilidade relativa; nem íntimo nem anônimo: vizinho.”

**Pierre Mayol.**<sup>76</sup>

“que fim ó cara você deu a minha cidade...  
Não te reconheço Curitiba a mim já não conheço.”

**Dalton Trevisan.** *Curitiba revisitada.*<sup>77</sup>

A arquitetura do mercado do Portão se desenvolve em intensa relação com a dimensão física e psicológica do bairro que o rodeia. É relevante observar como o projeto trata de maneira

atenta a triangulação relacional estabelecida entre a cidade, o bairro e seus habitantes.

Ao configurar-se como praça, postula-se imediatamente a centro afetivo e relacional da vizinhança, coisa que um mercado fechado nunca poderia chegar a ser. Tal como numa pequena cidade, a praça semantiza todo o entorno, que passa a representar-se nela.

Em um país onde cidades médias caminhavam a passos largos na direção da metropolização, experimentando de maneira assustadoramente veloz transformações nos tempos e modos da vida - que se inscreviam rapidamente no tecido urbano -, a intenção de valorizar o bairro e seu sentido de comunidade parecia apontar para a direção contrária à indicada pela modernização, ou seja, parecia mirar o passado.

Não há como não enxergar certo saudosismo ou idealização nesse pensamento, dado o intenso sentimento de perda gerado devido ao descompasso entre o tempo da vida e do mercado. Esse desejo de resgate, parte, no entanto, de uma convicção de que certas organizações sociais e físico-territoriais – a comunidade e o bairro - seguiam sendo os eixos estruturadores mais adequados à nova realidade, desde que repensados e adaptados ao novo cenário.

Assim como o espaço da praça nunca esgota seu potencial simbólico e, por isso, é um espaço atemporal, eterno, o bairro representa o ancoradouro seguro onde o ser da multidão

<sup>76</sup> In: CERTEAU, Michel de. *La invención de lo cotidiano. II Habitar, cocinar.* México: Universidad Iberoamericana, 2000, p. 11. Tradução nossa.

<sup>77</sup> Apud CARLOS, op. cit., p. 344.

realiza uma espécie de passagem entre os mundos interior e exterior. É onde o indivíduo encontra sentido na imensidão urbana, pois é um território física e psicologicamente abarcável.

Este território conhecido representa um campo transicional gradativo entre o público e o privado, entre o habitáculo e o mundo exterior. Por ser um espaço praticado diariamente e repetidamente, seus lugares e caminhos possuem uma pregnância mental que gera relativa segurança e conforto em seus moradores. No bairro a frieza da cidade se dilui sem se tornar intimidade opressiva, é onde o indivíduo se reconhece e se sente reconhecido. Segundo Mayol:

“Devido a seu uso habitual, o bairro pode considerar-se como a privatização progressiva do espaço público. É um dispositivo prático cuja função é assegurar uma solução de continuidade entre o mais íntimo (o espaço privado da casa) e o mais desconhecido (o conjunto da cidade ou até, por extensão, o mundo).”<sup>78</sup>

A dialética público x privado, ou ainda, individual x coletivo que reside na base mesma do conceito de bairro se resolve, para Mayol, através de uma “separação que une” a esfera privada e a dimensão maior e essencialmente anônima da cidade, por meio do espaço praticado cotidianamente. É neste âmbito vital que o indivíduo toma consciência de si e é impelido a manifestar um compromisso social, ou seja,

---

<sup>78</sup> MAYOL, op. cit., p. 10. Tradução nossa.

estabelecer meios de coexistência com o grupo – comunidade – com quem divide esse espaço de proximidade e repetição.<sup>79</sup>

O mercado do Portão institui uma relação direta com o entorno residencial circundante, realizada pela abertura que recusa obstáculos ao acesso do espaço público, e pela conformação irregular dos blocos de lojas, evitando a configuração de um volume contrastante com a escala residencial, seja horizontal ou verticalmente. Essa gentileza com o entorno facilita a conexão espacial entre a dimensão interior das habitações privadas e o espaço externo conhecido, dominado pela comunidade.

A sugestão de espontaneidade organizativa causada pela disposição das lojas como partes autônomas, unidas por agrupamento, e pelo jogo de altura dos telhados parece espelhar a maneira casual como as residências ao redor se relacionam entre si.

A inversão hierárquica, que coloca em segundo plano a função de comprar, atesta essa opção pela convivência no bairro em detrimento da mera função comercial do mercado. A proposta que define este centro comercial aposta na diversidade que somente uma conformação franca e permissiva como a de uma praça pode acolher, tratando a atividade comercial como ente enriquecedor do espaço, não como essência do projeto.

---

<sup>79</sup> Ibid., p. 6-13, passim.

“A prática do bairro introduz a gratuidade em lugar da necessidade; favorece uma utilização do espaço urbano não terminado por seu uso unicamente funcional. Em última instância, pretende dar o máximo de tempo a um mínimo de espaço para liberar as possibilidades de deambulação. O sistema prevalece sobre o processo.”<sup>80</sup>

A construção de um espaço significativo em um contexto urbano delimitado - o bairro - aponta, mais uma vez, na direção de uma reação à maneira como o processo de urbanização transformava bairros inteiros em dormitórios urbanos ou meros locais de trânsito, alterando seus mecanismos de tempo cotidiano e destruindo seu reconhecimento como lugar de transição natural entre as dimensões interna e externa.<sup>81</sup>

Expropriados de identidade própria pela homogeneização da paisagem e pelo ensimesmamento progressivo da cidade, a surpresa, o imprevisto, a reunião e a festa desaparecem dos espaços públicos. Daí a tônica na polivalência no projeto deste mercado, de modo a permitir uma infinidade de atividades e acontecimentos, na esperança de reavivar o interesse dos habitantes pelo bairro e, em última instância, pela cidade.

---

<sup>80</sup> Ibid., p. 12. Tradução nossa.

<sup>81</sup> “Aqui estamos diante de uma nova noção de tempo. Os lugares de passagem – ruas e avenidas – mudam de significado e passam a ser mais importantes que os pontos do estar, do morar, do encontro, da festa. O sentido da rua muda radicalmente, priorizando o movimento – transformada em lugar de deslocamento, passagem, onde o que importa é o percurso.” CARLOS, Ana Fani Alessandri. “Notas sobre a paisagem urbana paulista”. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 54, p.21-30, jan./dez. 1996, p. 28.

O objetivo é valorizar a existência do bairro como lugar de compartilhamento social no imaginário de seus habitantes, e a característica essencialmente prática que rege a dinâmica de um mercado no seio de uma comunidade, é o canal utilizado pelo arquiteto para construir um espaço potencialmente significativo que lhe pudesse conferir identidade e realizasse sua conexão com a cidade.<sup>82</sup>

A implantação do mercado-praça, entre uma importante avenida local e as ruas tranquilas da vizinhança, propicia sua interpretação como mediador do diálogo entre o bairro e a cidade. A composição vazada constrói materialmente a passagem que o bairro representa, comportando-se como uma espécie de portal que marca a entrada/saída de um campo a outro. Para Carlos, os indivíduos:

“Nessa relação, tomam consciência de sua situação diante de espaços mais amplos, aqueles da metrópole, porque o ser humano se realiza em outras dimensões, que aquela do habitar. Nesse contexto, o bairro (e o ato de habitar) ganha nova dimensão, como novo modo de vida.”<sup>83</sup>

Essa conexão revela e afirma a importância do espaço comunitário no universo metropolitano, valorizando seu papel integrador entre territórios e espaços distintos, porém

---

<sup>82</sup> “É ‘prática’ o que é decisivo para a identidade de um usuário ou de um grupo. Já que esta identidade lhe permite ocupar seu lugar no tecido de relações inscritas no entorno.” MAYOL, op. cit., p. 8. Tradução nossa.

<sup>83</sup> CARLOS, 2001, op. cit., p. 346.

coexistentes. O resgate da figura do bairro como comunidade aberta espelha o discurso do arquiteto contra o fechamento dos espaços da cidade e o surgimento de grupos atomizados, marcados pela homogeneidade de tipos e níveis sociais, terreno fértil para o desenvolvimento de preconceitos e onde imperam as “tirantias da intimidade” descritas por Sennet.

Esse modelo de comunidade aberta que o pensamento de Penteado inscreve no mercado do Portão não mascara a consciência de que o bairro participa de um mundo maior, metropolitano, e deve ser o lugar onde essa conexão se realiza. Livre da lógica emocional intimista que espalha “guetos” sociais pela cidade, uma comunidade inclusiva pode lograr o equilíbrio entre a desejável impessoalidade pública e a segurança da familiaridade local, preparando os indivíduos para o contato com a imensidão do desconhecido urbano.<sup>84</sup>

A atração de um número maior de pessoas, não circunscrito à vizinhança imediata, é característica inerente aos grandes mercados públicos e favorece as intenções de integração bairro-cidade presentes na proposta, evitando o isolamento defensivo a que recorrem os grupos sociais contemporâneos,

---

<sup>84</sup> “[...] é provável que esses termos da personalidade, que governam as relações face a face na comunidade, façam diminuir o desejo que as pessoas tem de experimentar aqueles solavancos que podem ocorrer num terreno menos familiar. Esses solavancos são necessários para que o ser humano lhes dê o sentido de tentativas a respeito de suas crenças próprias, que cada ser civilizado precisa ter. A destruição de uma cidade feita de guetos é uma necessidade tanto política quanto psicológica.” SENNET, op. cit., p. 360.

concebendo uma *communitas* dentro da cidade, e não contra ela.<sup>85</sup>

Projetar o mercado aberto como centro vivo do bairro, e não somente mais um equipamento que o serve, o coloca em contato direto com a cidade e denota sua interdependência. A idealização de comunidades fechadas e autônomas, que muitas vezes procuram reeditar os relacionamentos sociais entre habitantes de uma pequena cidade, se trata de um equívoco capaz de enfraquecer o que deveria funcionar sinergicamente.<sup>86</sup>

A ideia geral que conduz a concepção do mercado parece ser um convite ao diálogo e à reconciliação entre mundos originariamente unidos, mas que se distanciaram e passaram a se autodestruir mutuamente.

---

<sup>85</sup> “A *communitas* não é nenhum estado prístino da sociedade ao qual se anseie regressar, senão uma dimensão sempre presente e periodicamente ativada, cuja latência e disponibilidade o marginal recebe o encargo de evocar em todo momento através das aparentemente estranhas formas de sociedade que protagoniza com outros como ele.” DELGADO, op. cit., p. 116. Tradução nossa.

<sup>86</sup> “Sejam os bairros o que forem e seja qual for sua funcionalidade, ou a funcionalidade que sejam levados a adquirir, suas qualidades não podem conflitar com a mobilidade e a fluidez de *uso* urbano consolidadas, sem enfraquecer economicamente a cidade de que fazem parte. A falta de autonomia tanto econômica quanto social nos bairros é natural e necessária a eles, simplesmente porque eles são integrantes das cidades. Isaacs tem razão ao concluir que a concepção de bairro em metrópoles não tem sentido – se encarmos os bairros como unidades autônomas em qualquer grau significativo, inspirados em bairros de cidade de pequeno porte.” JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 128. Grifo do autor.

A poética do projeto, representada pela mensagem social que procura transmitir, sobrepõe o preciosismo arquitetônico nas definições formais e funcionais e indica um modo de pensar de uma geração que acreditava no papel da arquitetura como entidade atuante na sociedade.

### Reunir, reatar, reviver: o abraço edificado.

“Os centros comunais começarão a construir-se apenas se deixem de considerar as cidades como meras aglomerações de lugares de trabalho e de sinais de trânsito. Começarão a surgir assim que os homens sintam de verdade o isolamento a que estão condenados em meio de uma multidão apertada; o anseio de uma vida mais rica, ou seja, de uma vida comunal, é algo que já não pode sufocar-se. Tudo isto guarda estreita relação com certo sentido da distensão, com o impulso até outro influxo vitalizador que não seja o trabalho ou a família, até uma experiência que seja capaz de expandir os limites da vida privada.”

Sigfried Giedion. *Arquitectura y comunidad*.<sup>87</sup>

A forma que define o mercado do Portão revela um tipo de espaço híbrido, vagando entre o arquitetônico e o urbano, que esclarece a ideia geral do pensamento de Pentecost. O espaço central aberto atende a uma intenção de criar um local com capacidade de abrigar funções diversas em horários diversos, sem qualquer conotação proibitiva, um verdadeiro centro comunal do bairro e da cidade.

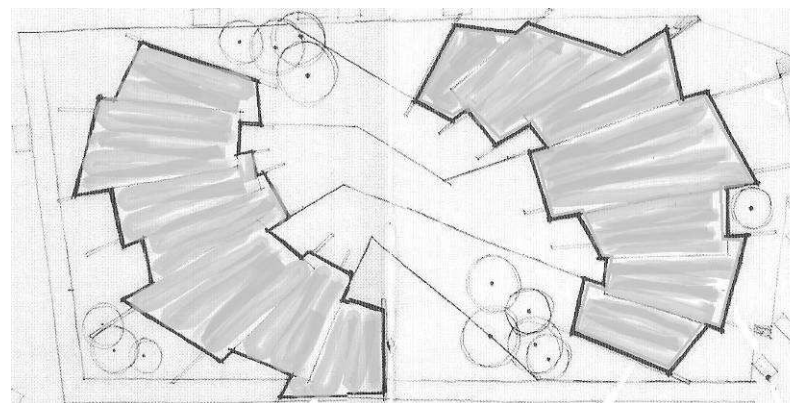


Figura 8. A forma que define o "abraço edificado"

Fonte: Arquivo do autor.

As duas fileiras de lojas compõem um “abraço edificado” que protege a praça e conforma uma cavidade espacial capaz de sugerir abertura e fechamento, simultaneamente, remetendo à organização das antigas praças europeias de origem medieval, cuja forma fechada gerada pelos edifícios ao redor favorecem a sensação de acolhimento, configurando verdadeiras “salas de estar urbanas”.<sup>88</sup>

Esta percepção de abrigo em ambiente exterior favorece a proliferação das lojas e cafés que normalmente se acomodam nos edifícios circundantes, além de permitir um sem número de acontecimentos ocasionais em seu centro, desde exposições e apresentações artísticas até a presença de

<sup>87</sup> GIEDION, 1963, op. cit., p. 48. Tradução nossa.

<sup>88</sup> HERTZBERGER, Herman. *Lições de arquitetura*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 66.



vendedores ambulantes, aumentando a surpresa e a riqueza urbana do local.<sup>89</sup> A configuração espacial que define o projeto procura constituir um polo de atração inclusivo, energizado pela presença das instalações comerciais orbitando ao redor da praça central, assim como nas antigas praças europeias.

O exercício de conceber um espaço adequado aos componentes da multidão, sozinhos ou agrupados, passa, novamente, pelo caminho avalizado pela experiência histórica. A novidade na conceituação de *Penteado* está na contestação e revisão de programas mecanicamente aceitos, associando antigos exemplos a novas necessidades, sendo a modernidade de seu pensamento, portanto, construída com firmes ancoragens no cabedal histórico que possuía.

Ainda como nesses exemplos ancestrais, o contato direto entre o consumidor e as lojas se estabelece sem interrupções, na periferia do círculo aberto pela praça, evitando qualquer organização do espaço como simples circulação. Ao evitar corredores, o projeto cria padrões de repouso e movimento concentrados no receptáculo central, marcado pelas duas grandes aberturas que dividem os blocos edificados através de um discreto eixo oblíquo que perpassa o ambiente do mercado. Repete-se aqui a estratégia comum em seus projetos de definir caminhos ou atalhos que seduzam o transeunte a

---

<sup>89</sup> A polivalência dessas praças permitiu, e ainda permite, como se sabe, a realização de eventos diversos como o *Pallio Del Contrade*, na *Piazza del Campo* de Siena ou touradas no caso espanhol, como prova o uso da *Plaza Mayor* de Chinchón, citados por Hertzberger, além de seu diverso uso cotidiano. *Ibid.*, loc. cit.

experimentar o espaço público, quase que de maneira inconsciente.

A topografia levemente acidentada exigira a criação de artifícios que vencessem o desnível entre os limites do terreno. A proposta sugere amplos degraus, configurando linhas assimétricas que remetem à recriação das próprias curvas de nível que definem o terreno, unificando os dois blocos de lojas e reforçando a sensação de naturalidade desejada pelo arquiteto. Até mesmo o caminho percorrido pelas águas pluviais seria “natural”, escorrendo pelo piso da praça assim que caíssem diretamente das grandes vigas-calha de concreto.

A forma da praça, gerada pelo alinhamento das lojas, que “fecham” o espaço, propiciam uma ambiência urbana aconchegante e estimulante ao convívio, e espelha a dialética de transição entre o fechado e o aberto que caracteriza o conceito de bairro.

A organização centralizada não marca um único ponto convergente de onde partem as linhas que definem os blocos acomodados ao redor da praça, reforçando a ideia de “geração espontânea”, através da qual as lojas foram se agrupando, uma a uma, de maneira casual.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Pode-se estabelecer um paralelo com algumas obras contemporâneas de Alvar Aalto, arquiteto admirado por *Penteado*, igualmente organizadas “em leque”, como a edificação de apartamentos de Neur Vahr (1958-62), o albergue para estudantes em Otaniemi

Muitas definições e detalhes construtivos aparecem apenas como indicações, devido ao fato da proposta ser um estudo básico apresentado para concurso, mas permite apontar uma característica geral do trabalho de Penteado, muito mais preocupado com a definição do papel social das obras e da potência conceitual da ideia que ao prazer técnico na elaboração de sofisticados detalhes construtivos. Essa observação leva à conclusão de que a proposta privilegia claramente a definição conceitual do mercado como espaço social em detrimento das soluções de cunho estritamente funcionais. Ainda que a configuração geral dos volumes e espaços indique a facilidade de adaptação e organização que caracterizam o projeto, as plantas sequer indicam as possibilidades de subdivisão interna dos boxes de lojas ou a localização das instalações sanitárias, limitando-se apenas o memorial descritivo a sugerir como isso tudo funcionaria. A virtude deste projeto reside na beleza intencional que move sua conceituação e não precisamente no estrito atendimento aos requisitos funcionais do programa, devidamente questionados pelo júri do concurso.

A multifuncionalidade proporcionada pela praça importa mais que a funcionalidade das partes do mercado, ideia que atende a uma preocupação tão importante quanto prosaica: criar os espaços de aglomeração, de acomodação e convívio que

---

(1962-66) e ainda as bibliotecas de Seinäjoki ((1963-65) e Rovaniemi (1965-68). Nestes projetos, a disposição das partes constituintes do “leque” tampouco encontram um centro comum ao redor do qual distribuir-se.

faltam aos habitantes das cidades, especialmente nas metrópoles nascentes, onde ao rápido crescimento urbano correspondia uma concomitante redução e degradação dos espaços públicos qualificados para o uso coletivo.

### Ressonâncias da integração: o Parque dos Anciãos<sup>91</sup>

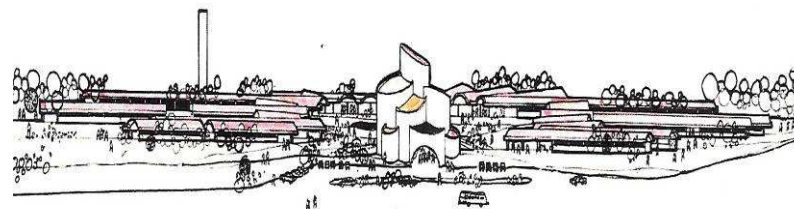


Figura 9. Vista geral do Parque dos Anciãos.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

O Mercado do Portão é ilustrativo da atitude, sempre questionadora em relação às questões programáticas, que busca contemplar acima de tudo as relações humanas no meio urbano, a situação individual na esfera do coletivo. A mesma sugestão espacial integradora que soluciona a formalização do mercado é reeditada em 1968 na proposta do Parque dos Anciãos, um abrigo de idosos idealizado para a cidade de Campinas. Novamente o programa tradicional foi rediscutido e relido, a fim de negar qualquer conotação de isolamento entre os moradores e a população do entorno.

---

<sup>91</sup> Projeto feito em parceria com Teru Tamaki e José Ribeiro a pedido da FEAC – Federação das Entidades Assistenciais de Campinas, que o recusou por ser, segundo palavras do arquiteto, “bonito demais para a feiura dos velhos”.

A própria palavra asilo, que ao longo do tempo assumiu no Brasil uma conotação negativa, relacionada à exclusão e isolamento, e muito utilizada para denominar alojamentos para idosos, foi preterida pelo arquiteto em favor da idealizada concepção de um “parque” para os anciãos. Essa passagem é ilustrativa do entrelaçamento arquitetônico e social que define a dimensão humana da obra de Penteadó, diversas vezes inviabilizada por essa mesma característica, que o levava constantemente a questionar e repropor o programa, muitas vezes contra as designações do próprio cliente.

Muitos arquitetos construíram obras de qualidade arquitetônica notável atendo-se estritamente aos requisitos do projeto encomendado, coisa que Penteadó invariavelmente recusava e que terminava por manter muitas de suas ideias no campo dos projetos irrealizados. Essa era, porém, uma opção consciente: “Era uma tese complicada de ser posta em prática, mas que eu achava importante colocar em discussão.”<sup>92</sup>

Uma série de blocos longilíneos contém os apartamentos que convergem radialmente a uma praça conformando um desenho marcante, de formalização sugestivamente figurativa.

---

<sup>92</sup> PENTEADO, op. cit., p. 68. E continua: “Sabia que aquela gente era pobre, tinha trabalhado a vida toda no campo e achava constrangedor comer num refeitório de azulejos. Pensei que sentiriam melhor, comeriam mais à vontade ao logo da varanda, sem tanta rigidez.”

“Como arquitetura, resultou num projeto muito bonito: ele surge na paisagem como uma grande flor”<sup>93</sup>.

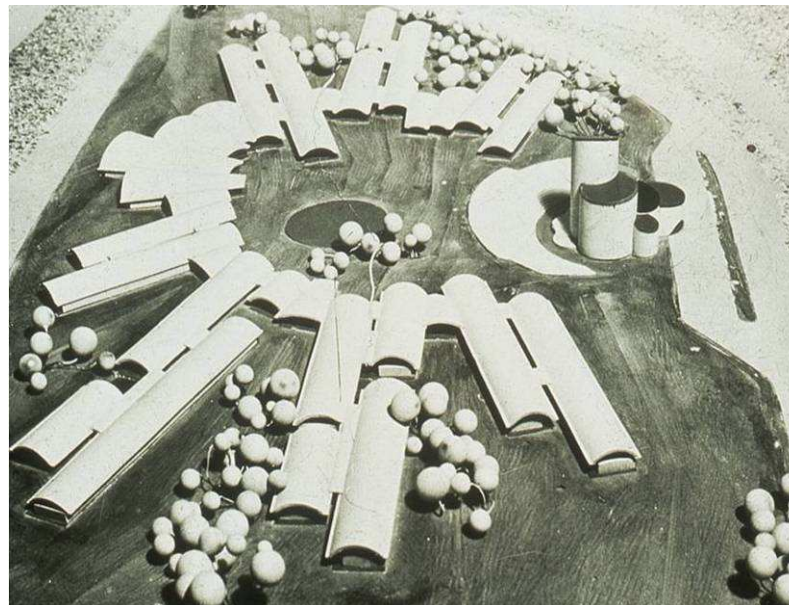


Figura 1. A organização da “flor” ao redor da praça.

Fonte: Arquivo do arquiteto.

A unificação das barras longitudinais, 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

---

<sup>93</sup> Ibid., loc. cit.

entrada da praça, aberta ao uso dos moradores das adjacências, como elemento de atração, com o objetivo de dissipar a sensação de exclusão dos habitantes da residência através da integração do parque ao bairro.

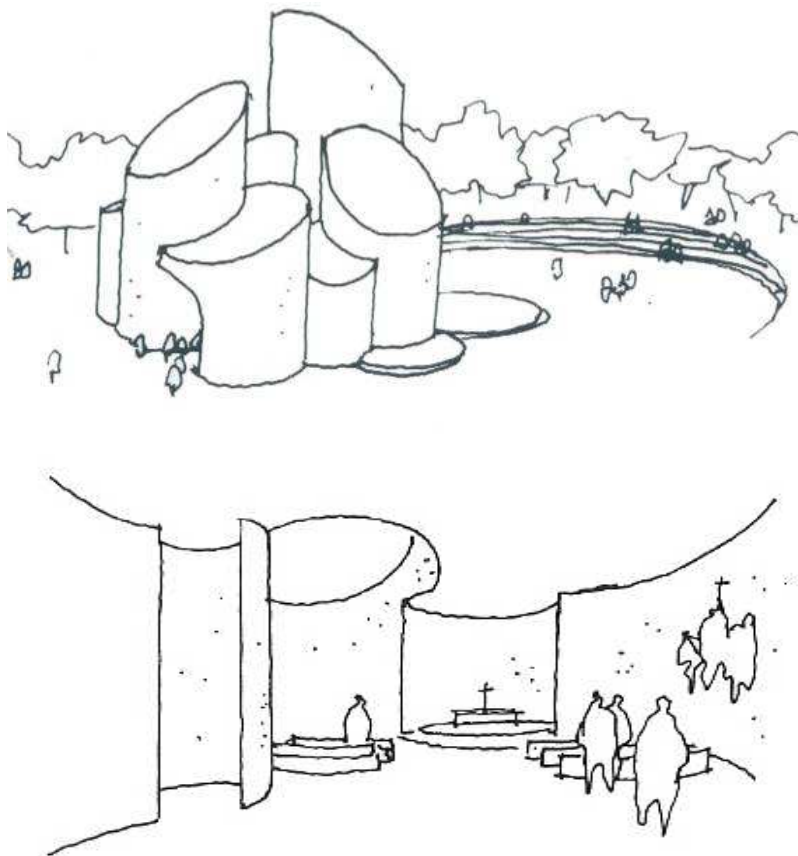


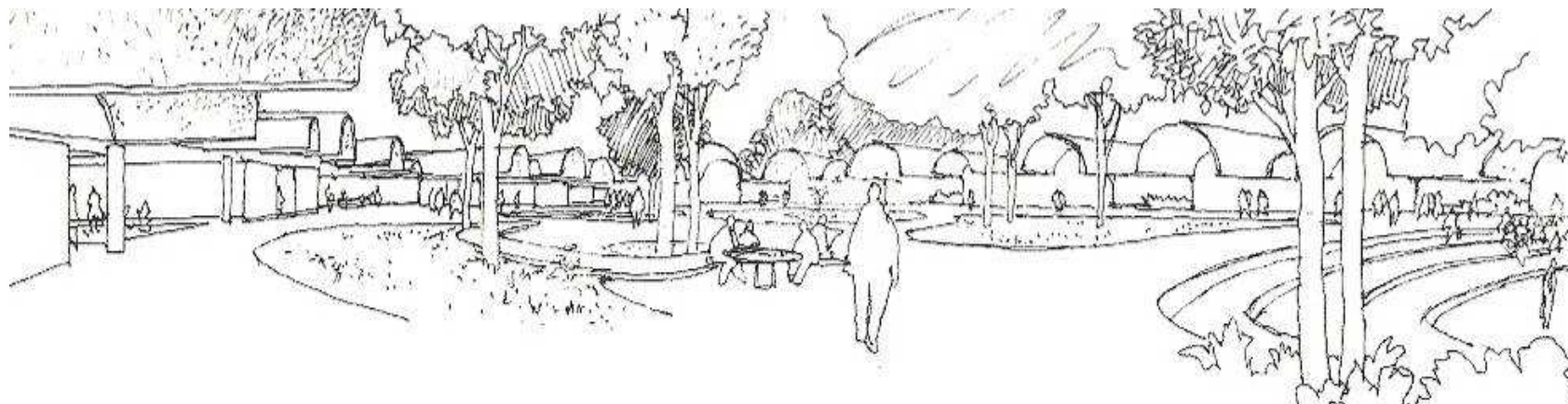
Figura 11. A formalização escultórica da igreja. Exterior e interior.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

A arquitetura representa, assim, um modelo de comunidade aberta ao convívio e à integração com o diferente, afastando-se da esterilidade característica do fechamento em guetos, definidos e controlados por critérios de homogeneidade social.

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 do entorno. Assim como no mercado, a estreita conexão com o entorno urbano, cria uma relação interdependente que valoriza tanto o bairro quanto o artefato construído, neste caso em benefício dos idosos e da população local.

A concepção do projeto escapa do âmbito meramente arquitetônico e se propõe atuar no comportamento da comunidade, sugerindo aprendizado e crescimento pessoal mútuo alcançado por meio da convivência e da troca de experiências.

Da mesma forma, a estratégia de composição se vale de elementos aparentemente concêntricos apontando em direção ao centro da praça, de forma a reforçar sua importância como ente gerador da forma e como espaço privilegiado de encontro e lazer.



**Figura 12. A praça central de convivência do Parque dos Anciãos.**  
Fonte: PENTEADO, 1998.

Tanto no exemplo do mercado como no Parque dos Anciãos, transparece a preocupação do arquiteto em solucionar os programas da maneira mais simples e menos custosa possível. No Parque dos Anciãos, grandes abóbadas em tijolo cobrem os extensos blocos e atestam a busca por um método executivamente simples e barato, assim como prova a opção pela expressividade material aparente e sem revestimentos.

Visando a viabilidade e a 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

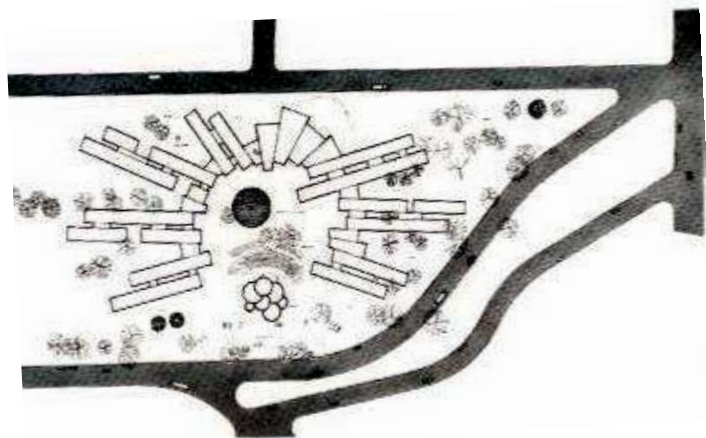
técnicas e materiais escolhidos, por muitos identificada como participante de uma atitude “brutalista”, típica da época.

Compartilha ademais da solução organizativa e material a eleição da praça como espaço social preferente no intuito de despertar a vida cidadã e estimular a convivência. A organização edilícia em torno à praça da igreja, assim como a ressurreição da feira livre, evoca diretamente a 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 ao cotidiano.



A atualização da praça como catalisador do convívio se justifica por seu conteúdo simbólico e prático de lugar eminentemente democrático e plural, que acolhe as múltiplas expressões e funções requeridas pela atividade errática das multidões, e capaz de materializar uma multiplicidade de propostas, desde um mercado a um abrigo para anciãos.

A organização centralizada na praça, a partir de onde se ordenam os volumes edificados, que caracteriza a formalização destas obras se repete, com intenções diferentes resultados análogos em outros projetos, como o Monumento aos trinta anos de Goiânia e o Centro de Convivência Cultural de Campinas.<sup>94</sup>



**Figura 2. A implantação com a praça ao centro.**

Fonte: PENTEADO, 1998.

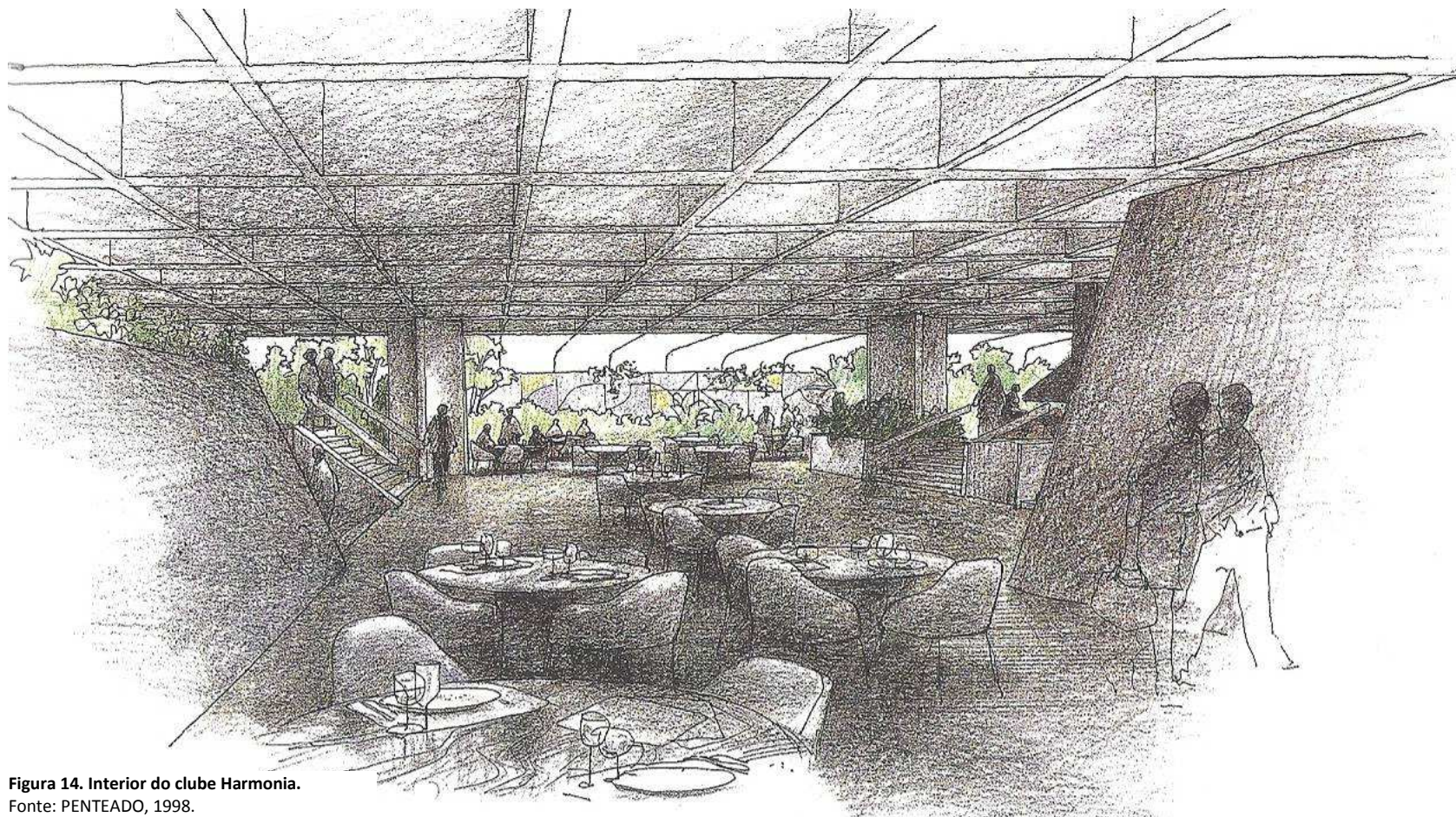
---

<sup>94</sup> C.f. “Arena da vida pública: Centro Cultural de Campinas”, a partir da página 270 desta tese.



## Exercício de liberdade. Sociedade Harmonia de Tênis.

São Paulo, 1964-72. Com Teru Tamaki e Alfredo Paesani.<sup>95</sup>



**Figura 14. Interior do clube Harmonia.**  
Fonte: PENTEADO, 1998.

<sup>95</sup> Com projeto de interiores de Luis César Pires de Mello e cálculo estrutural do escritório técnico Oswaldo Moura Abreu e assessoria de L. A. Falcão Bauer.

## Ambiente público, espaço privado

“Mas Paulicéia como que vive fora da humanidade!  
Cada paulista é, pela razão de hereditariedade, de clima e de futuro, um orgulhoso e um insulado. Há, bem sei, grêmios esportivos aos milhões... Mas isso não é a sociedade.”

**Mário de Andrade.** *De São Paulo – V.* <sup>96</sup>

“Nada tão comum que não possa chamá-lo meu  
Nada tão meu que não possa dizê-lo nosso”

**Paulo Leminsky.** *Caprichos e relaxos.* <sup>97</sup>



**Figura 15.** Vista da fachada frontal do clube Harmonia, com os painéis móveis de fechamento lateral.

Fonte: PENTEADO, 1998.

<sup>96</sup> ANDRADE, Mário In: LOPEZ, Telê Ancona. **De São Paulo:** cinco crônicas de Mário de Andrade, 1920-1921. São Paulo: Editora Senac, 2004, p. 109.

<sup>97</sup> 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

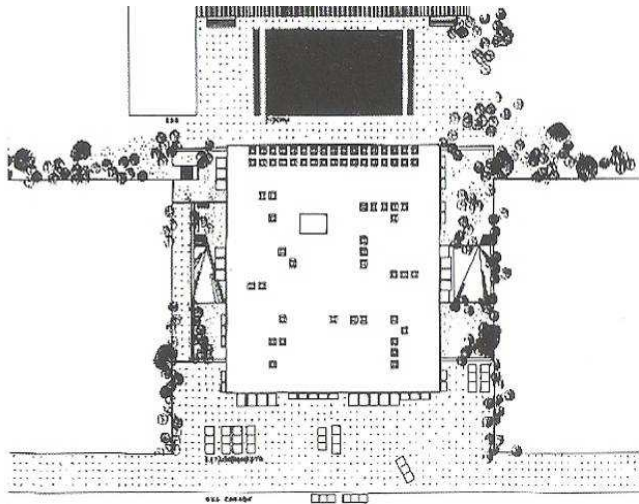
A Sociedade Harmonia de Tênis é uma tradicional entidade recreativa, representante de uma exclusiva e pequena parte da elite paulistana, existente desde 1930. Sua sede social abriga as atividades de lazer desse grupo social fechado, estabelecida no elegante bairro do Jardim América, em São Paulo.

A concepção de um edifício que abrigasse a sede de um clube tão restrito significou um especial desafio, se não o maior deles, dentro do trabalho de Penteado e, em parte por isso, seu resultado final constitui uma das obras mais ricas em complexidade arquitetônica de sua produção e certamente a mais difundida.

Sua expressividade é contida e a formalização não se vale de elementos visualmente impactantes, como é comum em seus projetos. Uma grande caixa fechada de concreto aparente protege um amplo ambiente de convívio no interior, coberto por uma grelha de matriz miesiana, e resolvendo o projeto com o mínimo de elementos que caracteriza a silenciosa arquitetura da Escola Paulista, da qual se torna uma das obras paradigmáticas. <sup>98</sup> No Harmonia, a espacialidade se encarrega de transmitir aos sentidos a mensagem social da arquitetura.

<sup>98</sup> A sede da Sociedade Harmonia de Tênis foi tombada pelo Condephaat (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo) em 1992, e seu projeto foi exposto em sala especial na I Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, em 1972.





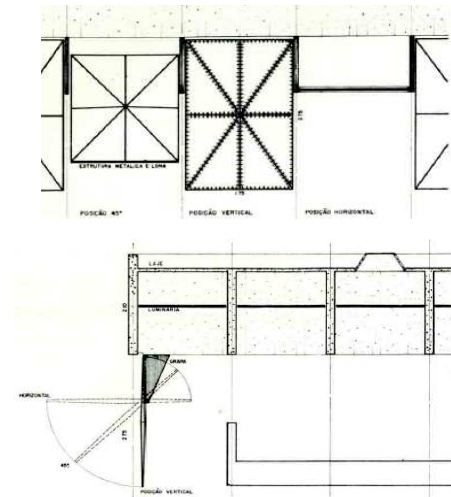
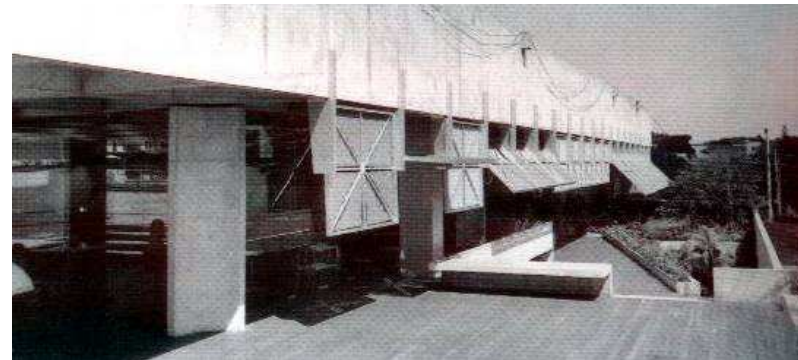
**Figura 16. Implantação e laje de cobertura.**  
 Fonte: Acrópole 340, 1967.

Com área total aproximada de 2.500 m<sup>2</sup>, o edifício apresenta-se como uma ampla praça coberta, limpa e aberta aos quatro lados, evitando compartimentações que rompessem com a intenção integradora do espaço.

A luz zenital, proveniente da cobertura em domos translúcidos, reforça a sensação de abertura espacial ao oferecer internamente a noção de passagem do tempo, aproveitando o jogo de luzes e sombras oferecido pelo caminhar das nuvens ao longo do dia.

Painéis móveis de fechamento distribuídos ao longo da parte frontal e pelas laterais cumprem um papel fundamental na

composição das fachadas do prédio, à qual confere movimento e leveza, além de funcionar como um filtro da luz proveniente do exterior, que chega amena e suavemente colorida de laranja ao atravessar a lona que os reveste.



**Figuras 17, 18 e 19. Vista externa e detalhes dos painéis móveis laterais.**  
 Fonte: PENTEADO, 1998 e Acrópole 340, 1967.

Imediatamente sob a grande laje vazada de cobertura de 1600 m<sup>2</sup>, acomodam-se a parte de estar, os salões de jogos e a cozinha, organizada em planta circular envolvida por um muro inclinado que não toca a grelha do teto, ao redor do qual se distribuem o restaurante e o bar, diretamente conectados ao ambiente externo da piscina. O espaço interno é organizado por este grande volume arredondado, que define quatro quadrantes de uso em sua órbita, criando ambientes específicos, porém participantes do mesmo espaço fluido.

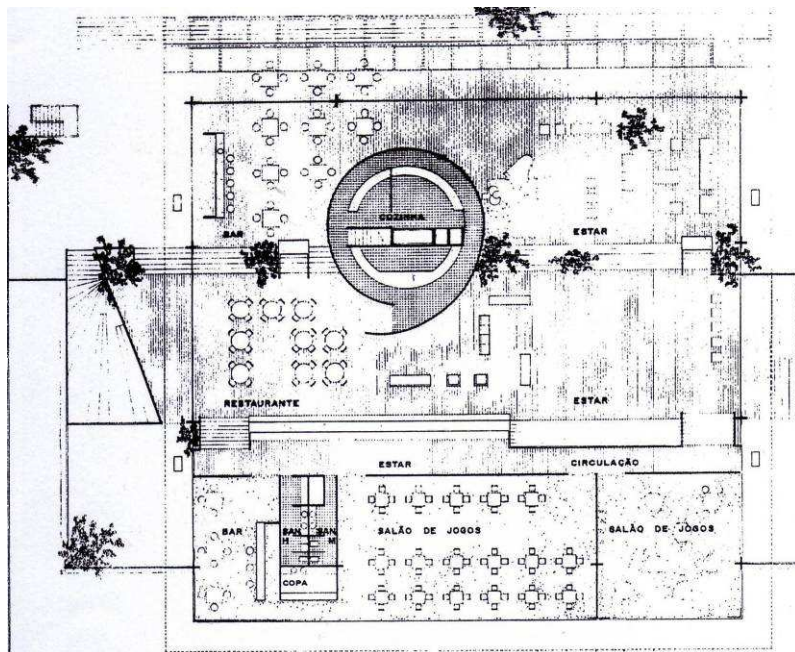


Figura 20. Planta baixa níveis social e salão de *bridge*.  
Fonte: Acrópole 340. 1967.

Abaixo da marquise criada pelo avanço do volume principal na parte frontal, localizam-se a recepção e as instalações da administração, a partir de onde se pode descer ao auditório de 180 lugares e à outra sala de jogos e leitura, situados de forma semienterrada sob os desníveis do piso que conformam o espaço de convivência.

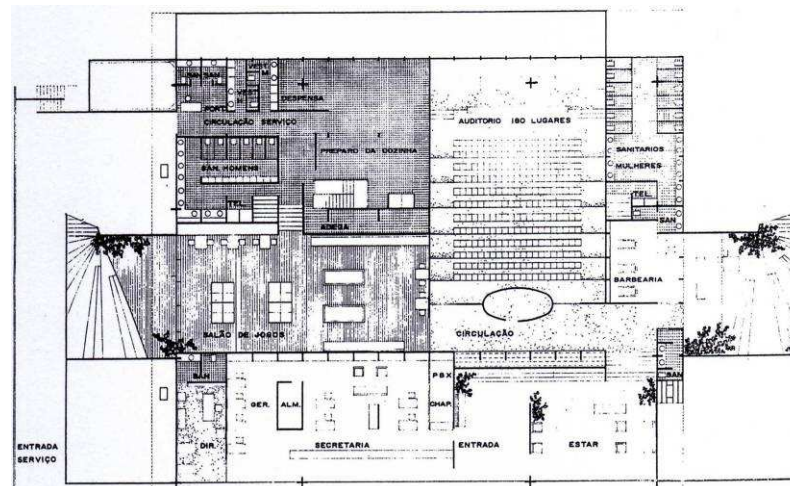
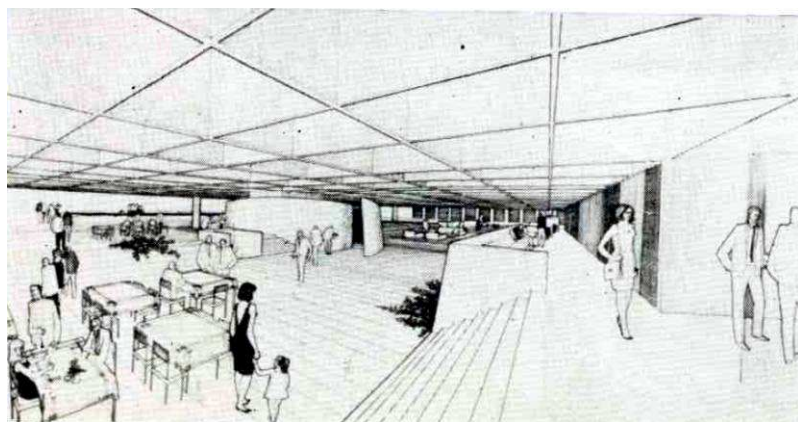


Figura 21. Planta baixa níveis entrada e auditório.  
Fonte: Acrópole 340. 1967.

A planta principal não propõe obstáculos, senão abertura e o edifício conecta o nível da rua à piscina, situada seis metros acima em direção aos fundos do terreno. Tal desnível é vencido através da criação de uma sucessão de escadarias que subdividem e organizam o espaço interno, funcionando ainda como elemento condutor da experimentação do espaço.



A progressão seqüencial de níveis e o posicionamento do setor reservado ao tradicional jogo do *bridge* sobre a entrada, situada na cota mais baixa do terreno, revela uma composição espacial em planos, cuja leveza é reforçada pelo efeito diáfano da luz. A limpeza visual ressalta a presença de uma parede ondulante de características esculturais, em meio ao grande espaço. Esse muro de concreto aparente que esconde a cozinha aparentemente emerge do subsolo, onde se encontra parte do setor de apoio ao restaurante.

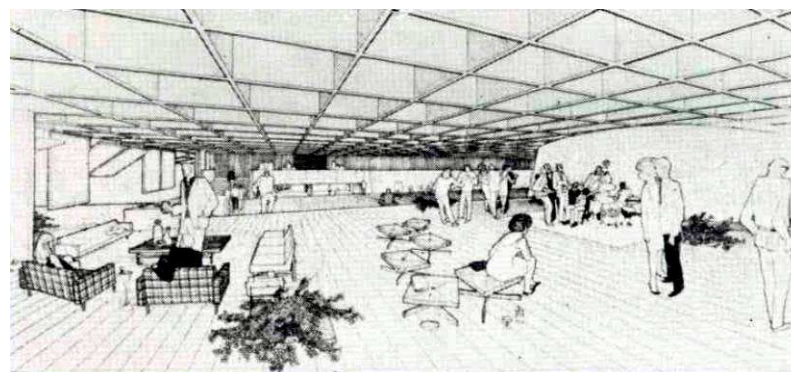


**Figura 22.** Perspectiva artística com o nível do salão de *bridge* em primeiro plano e a parede ondulada da cozinha ao fundo.

Fonte: Acrópole 340. 1967.

Seu aspecto austero e elegante, e sua marcada horizontalidade, estabelece uma harmoniosa convivência com o entorno urbano, predominantemente residencial, caracterizado por casas isoladas nos centros dos lotes que pouco se exibem a quem transita pelas arborizadas ruas.

Sua implantação se acomoda na parte acidentada do terreno que limita com a rua, espalhando-se as demais instalações pelo centro de uma das quadras, inicialmente previsto para uso comum segundo o padrão de projeto deste bairro-jardim. O desnível é utilizado como matriz geradora da solução interna, seqüencialmente definida pelas escadarias, e pela imposição externa do volume cúbico, avançando sobre o passeio através de um generoso balanço que elimina o peso da caixa de concreto.



**Figura 23.** Perspectiva do amplo espaço central aberto à convivência.

Fonte: Acrópole 340. 1967.

A sede do Harmonia é um edifício feito pelo interior, contido, porém não fechado. Sua exterioridade discreta se aninha entre a horizontalidade do bairro silenciosamente, como se não quisesse chamar a atenção mais do que o necessário. Sem a finalidade de atração social, sua dimensão pública e seu valor comunicativo residem dentro da arquitetura, na experiência que o amplo espaço comum sugere.

## Agorafobia e mensagens espaciais

“Aliás, a ágora serviu como uma espécie de clube informal onde, caso se esperasse o tempo suficiente, encontrar-se-iam os amigos e companheiros. Mas, mesmo no século V, como Aristófanes notou em *As nuvens*, os fidalgos territoriais preferiam deixar-se ficar no ginásio, onde apenas encontrariam os de sua espécie.”

**Lewis Mumford.** *A cidade na história.*<sup>99</sup>

“A praia de Copacabana é um clube. Um milhão, dois milhões de pessoas vão e, mesmo sem infraestrutura, convivem num nível de cortesia. Ou qualquer pequena praça pública, onde você chega e senta num banco, e não sente constrangimento”.

**Fábio Penteadó.**<sup>100</sup>

Convém, inicialmente, aprofundar algumas reflexões acerca do significado conceitual do termo “clube” e sua percepção social relacionado ao universo do restrito e do exclusivo. Ainda que a substituição do espaço público por outro de características semipúblicas, compartilhado de forma controlada por um grupo determinado, seja um processo iniciado há muitos séculos na história humana, tal mecanismo de diferenciação social assumiu, em tempos mais recentes, um viés defensivo de uma minoria em relação a uma maioria supostamente ameaçadora.

A multidão é o ente avassalador, desorganizador e coercitivo que sufoca e amedronta os pequenos grupos selecionados, que buscam o isolamento como forma de conservar sua

integridade física – a multidão é violenta – e sua identidade social – a multidão/massa homogênea.

“Uma multidão seria um exemplo primoroso; multidões são um mal, porque as pessoas são desconhecidas umas das outras. [...] A fim de apagar essa estranheza, tenta-se tornar a escala da experiência humana íntima e local: ou seja, torna-se o território local moralmente sagrado. É a celebração do gueto.”<sup>101</sup>

Essa é a dinâmica que transformou os clubes de recreação brasileiros em fortalezas sociais, destinadas ao convívio mútuo e autodefesa de membros pertencentes a um mesmo estrato da sociedade. Nestes territórios assépticos reina uma monótona homogeneidade e, pela falta de trocas de experiências vitais através da diferença, convertem-se facilmente em lugares onde a exibição e o personalismo instituem a lógica relacional “fratricida” descrita por Sennet.

Etimologicamente, a palavra clube significa a associação de pessoas com determinados interesses comuns, com a finalidade de poder compartilhá-las entre seus membros. A exclusão surge, paradoxalmente, quando o compartilhamento se restringe a poucos eleitos. O próprio conceito de compartilhamento, neste tipo de ambiente exclusivista, pode ser questionado, dado que não há nada de novo a oferecer nas relações interpessoais, circunscritas à homogeneidade, previsibilidade e repetição de eventos e pessoas.

<sup>99</sup> Op. cit., p. 180.

<sup>100</sup> Entrevista concedida ao autor, op. cit.

<sup>101</sup> SENETT, op. cit., p. 359.



O Jardim América, bairro nascido da conjunção de empreendimento imobiliário privado e inspiração na cidade jardim<sup>102</sup>, alberga a sede do clube e indica sua destinação. A implantação desta zona da cidade de São Paulo representou em si mesma a criação de um “clube” dentro do tecido urbano, uma parte da cidade relativamente restrita e destinada a uma vizinhança selecionada de alto padrão de renda. É normal, portanto, que este tipo de empreendimento escolha este tipo de região para se instalar.



Figura 24. Localização do terreno no traçado do “bairro jardim”.

Fonte: Arquivo do autor.

<sup>102</sup> O Jardim América foi projetado em 1913, pelos célebres arquitetos ingleses Raymond Unwin e Barry Parker, sendo o primeiro empreendimento nos moldes da cidade-jardim de Ebenezer Howard na América Latina. Foi levado a cabo pela companhia *City of São Paulo*, de capital majoritariamente estrangeiro e detentora de extensas áreas nos arredores da cidade.

O arquiteto reconhece no isolamento de um determinado grupo um dos objetivos centrais requeridos pelo programa de um clube privado, e é a partir deste dado que constrói a linha argumentativa do projeto.<sup>103</sup> A resposta arquitetônica é um espaço que nega com sutil veemência conotações de isolamento ou separação, ao passo em que se apresenta funcionalmente adequado aos propósitos do programa. A delicadeza com que a mensagem da arquitetura é transmitida aos usuários a converte em um convite espacial, - não reprimenda - à convivência de forma espontânea.

A arquitetura do clube Harmonia emerge como uma bem amarrada “carta de intenções”, uma classe de síntese do pensar arquitetônico de Penteado, fortemente baseado na função social da arquitetura. Sua realidade, ainda que não ultrapasse a factualidade da arquitetura, é uma potente demonstração de como o ambiente construído pode trabalhar de forma simultaneamente poética e eficaz, atuando nas consciências e indicando formas de utilização do espaço comum.

A definição do partido emerge, como de costume, da idealização de espaços públicos intensamente utilizados pelo povo, de maneira diversa e harmoniosa. O tipo de ambiente social que procura o projeto é análogo àquele que propicia

<sup>103</sup> “O Brasil era o país com o maior número de clubes do mundo - não sei se mudou agora -, o sujeito um pouco mais rico já se separa, para a filha não casar com um sujeito mais pobre”. PENTEADO, Fábio. Entrevista concedida ao autor, op. cit.

uma inter-relação espontânea e cordial entre pessoas diferentes, que se sentem igualmente autorizadas a apropriar-se do espaço: uma praia, uma praça.

A idealização de clube como um grande espaço público, aberto e inclusivo revela um arrazoamento calcado na realidade multitudinária do mundo metropolitano, onde a característica comum, nada distintiva ou exclusivista, é pertencer à multidão, sozinho ou em grupo.

#### **Exercício de liberdade: escala, espaço e interação.**

“Confortável para duas ou duas mil pessoas.”

**Fábio Penteadado.**<sup>104</sup>

“Este exercício de liberdade não surge dissociado de uma visão política mais ampla – encerrado ludicamente em si mesmo-, mas se baseia na aguda consciência da necessidade de elaborar uma arquitetura para a multidão, problema que a explosão demográfica coloca como premência cada vez maior.”

**Jorge Czajkowski.**<sup>105</sup>

A arquitetura do clube Harmonia esforça-se em parecer o que de fato não é: espaço de uso público, de entrada franca. A metafórica negação do fechamento e da segregação social inscrita no edifício é uma poética bem construída, mas não apenas isso: representa uma arquitetura que se propõe como exercício no pensamento de espaços aptos a receber grandes quantidades de gente.

<sup>104</sup> Ibid.

<sup>105</sup> Apud PENTEADO, 1998, op. cit., p. 175.

Essa intenção desenvolve-se em consonância com os propósitos e meios arquitetônicos desenvolvidos pela Escola Paulista, replicando sua vocação modelar: a grande laje nervurada que sugere expansibilidade infinita e infraestrutural, a iluminação zenital e episódica, a franqueza das entradas.

O trunfo do projeto do clube Harmonia é combinar os elementos semânticos paulistas para criar uma ambiência singular, que atende de forma simples e satisfatória aos ideais do arquiteto e às exigências do programa. Sua virtude mais destacada se revela através de um espaço idealizado de forma a abrigar pessoas, de um único usuário a uma aglomeração relativamente grande, com a mesma qualidade ambiental.

É relevante observar que, novamente, a abertura dos locais de uso público inspira e norteia a concepção da proposta, porém é conveniente atentar para o caráter dos ambientes públicos que atrai a atenção do arquiteto. Ao referir-se a um local cuja espontaneidade não é esmagada pela imensidão e monumentalidade da própria natureza, no exemplo da praia de Copacabana, Penteadado indica um caminho que pode revelar o caráter ambiental procurado em sua arquitetura para a multidão: um espaço escalarmente adequado a duas, duas mil, dois milhões de pessoas, porém que não perde sua sugestão de naturalidade e de acolhimento independentemente da intensidade ou variedade de uso.

A arquitetura do Harmonia se estrutura de forma a ultrapassar a dimensão pública do espaço, para investigar os predicados que tornam um espaço convidativo à convivência, ainda que haja a necessidade de grande amplitude e abertura.<sup>106</sup>

O acolhimento que o espaço sugere é fruto uma delicada interação entre os elementos arquitetônicos que definem a composição do espaço interno, onde efetivamente o edifício “acontece”. A dinâmica espacial ultrapassa a mera capacidade física do local por meio de um refinado equilíbrio arquitetônico definido pela unidade de contrários: exterior/interior, plano/inclinado, aberto/fechado, unido/separado, íntimo/impessoal.

À sobriedade que caracteriza a caixa externa corresponde um espaço interior rico, sugestivo e fenomenológico, no qual a sequencialidade do piso e o tratamento da luz desempenham papel fundamental no rompimento com o grande salão, plano e insípido, típico nas sedes sociais de clubes.<sup>107</sup>

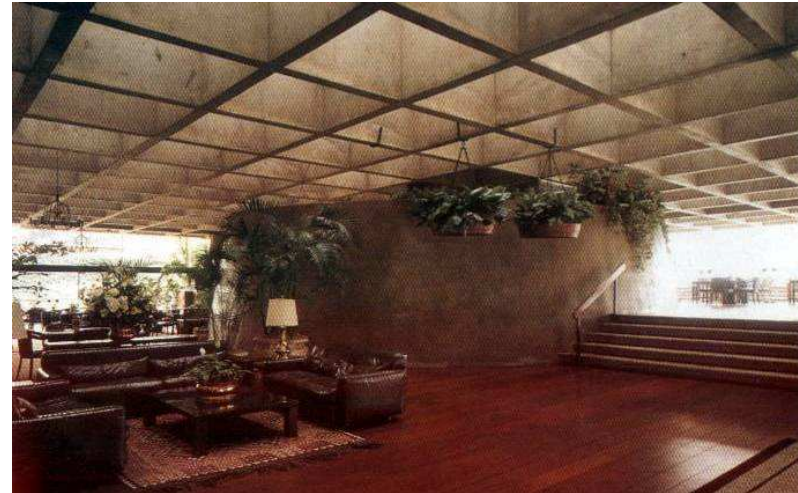
A sucessão de planos subdivide o grande espaço sem destruir sua unidade, proporcionando ambientes menores, propícios à

<sup>106</sup> Esse exercício conceitual representado pelo Harmonia encontra, posteriormente, no projeto da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo a grande oportunidade de materializar-se.

C.f. subcapítulo “Hospital de multidão: Santa Casa de Misericórdia de São Paulo”, desta tese, a partir da página 246.

<sup>107</sup> É comum que as sedes sociais de clubes no Brasil se configurem como grandes salões, destinados a acolher grandes eventos e reuniões, tendo, na maioria dos casos, seu uso restrito a tais ocasiões eventuais.

informalidade das conversas entre amigos, ao mesmo tempo em que preserva sua polivalência, facilmente adaptável para receber grandes reuniões sociais. O desnivelamento ajuda a criar lugares sensivelmente separados, estimulantes à sociabilidade, ao garantir uma esfera onde contatos interpessoais possam ocorrer de forma espontânea.<sup>108</sup>

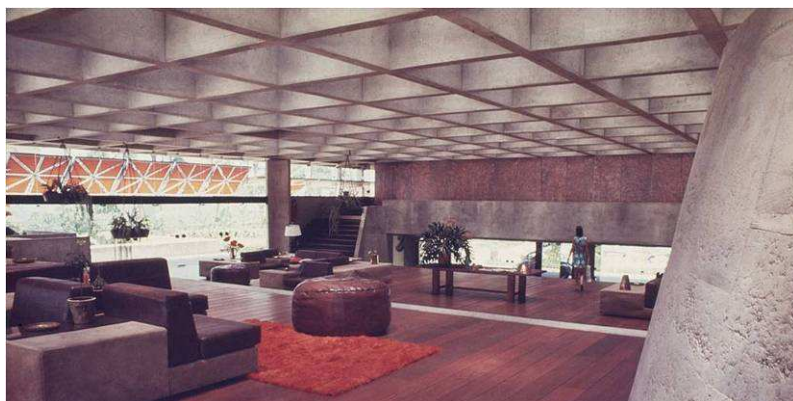


**Figura 25.** A grande sala de estar, com o volume da cozinha ao fundo.

Fonte: PENTEADO, 1998.

<sup>108</sup> “Para que o contato possa se estabelecer espontaneamente é indispensável certa informalidade, certo descompromisso. É a certeza de que podemos interromper o contato ou nos retirarmos quando quisermos que nos encoraja a prosseguir.” HERTZBERGER, op. cit., p. 178.

A dimensão didática presente no projeto materializa-se em sua espacialidade, livre de bruscas obstruções físicas e, no entanto, geradora de anteparos psicológicos, que conduz a conviver de forma aberta e franca sem, porém, apelar para os espaços fechados da intimidade.<sup>109</sup> A espacialidade respeita as hesitações e investidas características do movimento de aproximação humano, gerando lugares que estimulam o “balé do ser entreaberto”.<sup>110</sup>



**Figura 26. O salão principal sob a grande grelha de cobertura.**  
Fonte: PENTEADO, 1998.

<sup>109</sup> “As pessoas são tanto mais sociáveis quanto mais tiverem entre elas barreiras tangíveis, assim como necessitam de locais específicos, em público, cujo propósito único seja reuni-las. Em outros termos, diríamos: os seres humanos precisam manter uma certa distância da observação íntima por parte do outro para poderem sentir-se sociáveis. Aumentem o contato íntimo e diminuirão a sociabilidade.” SENNET, op. cit., p. 29.

<sup>110</sup> “Então, na superfície do ser, nessa região em que o ser *quer* se manifestar e *quer* se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser entreaberto.” BACHELARD, op. cit., p. 224. Grifo do autor.

A abertura do espaço representa o comum, o compartilhado entre todos, e evoca a exterioridade pública, da qual o edifício se comporta como extensão. A influência da mutabilidade da luz externa na luminosidade interna, e o caminho aparentemente desimpedido e natural, sugerido pela ausência de portas nos níveis da rua e da piscina, recriam o urbano no prédio e indica a conduta a ser adotada: cidadania espontânea.



**Figura 27. O encontro entre interior e exterior no nível da piscina.**  
Fonte: Arquivo do arquiteto.

“Ao selecionar os meios arquitetônicos adequados, o domínio privado pode se tornar menos parecido com uma fortaleza e ficar mais acessível, ao passo que, por sua vez, o domínio público, desde que se torne mais sensível às responsabilidades individuais e à proteção pessoal daqueles que estão diretamente envolvidos, pode se tornar mais intensamente usado e portanto mais rico.”<sup>111</sup>

<sup>111</sup> HERTZBERGER, op. cit., p. 86. O autor destaca como tendência no final dos anos 60 uma abertura maior da sociedade em geral e dos edifícios em particular, bem como uma

## Metadesenho: desmaterialização e ludicidade

“O Artigas disse uma vez que ele chegava quase a ser um metadesenho. Se puxar uma linha, cai.”

Fábio Penteadó.<sup>112</sup>

“[Do gr. *metá*, adv. E prep.] *Pref.*= ‘mudança’, ‘posterioridade’, ‘além’, ‘transcendência’, ‘reflexão crítica sobre’.”<sup>113</sup>

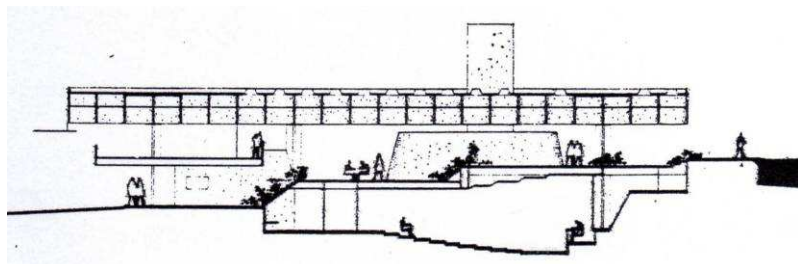


Figura 28. A sequencialidade dos planos paralelos: o metadesenho.  
Fonte: Acrópole 340. 1967.

Os princípios norteadores do projeto para a sede do clube Harmonia repousam em uma teia de intenções construída “antes” da arquitetura propriamente dita e, em função disso, revelam a singularidade de um projeto cuja significação está “além” da arquitetura como objeto funcional. Sua materialidade é fruto de uma tentativa de busca pelos espaços que melhor acolham a multidão. Por representar uma hipótese de aplicação, é uma reflexão crítica sobre o papel da

---

revalorização da rua como espaço público por excelência, e denuncia um movimento crescente no sentido oposto, de busca de refúgio e proteção em relação à agressividade das ruas.

<sup>112</sup> Entrevista concedida ao autor.

<sup>113</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, op.cit., p. 1319.

arquitetura; por ser um ensaio antecipatório, transcende a realidade factual; por ser real, institui a mudança.

A conquista de uma espacialidade capaz de atender ao “uno” e aos “muitos” eleva a obra, como descreveu Artigas, ao nível de metadesenho: seu potencial está na e além da obra mesma. Sua geometria espacializa, traduz materialmente, o pensamento do arquiteto. Este exercício apresenta como resposta uma adequada resolução espacial que atende às necessidades de capacidade numérica sem esquecer as demandas individuais do homem multitudinário.

Os artifícios que compõem a poética deste espaço e conferem seu acolhimento polivalente descrevem um método de talhar a arquitetura de modo dialético e complementar, em que a fria amplidão interna se dissipa e a estreiteza visível de seus limites é ampliada pela invasão do exterior. Essa ambiguidade ambiental excita as noções de exterior e interior, criando um espaço sensorial único, híbrido, que passeia entre as duas instâncias livremente. Neste espaço, em palavras de Bachelard, “Confrontamos então o ser do homem com o ser do mundo, como se tocássemos facilmente as primitividades. Fazemos passar para o nível do absoluto a dialética do *aqui* e do *aí*.”<sup>114</sup>

A intensa interação entre interioridade e exterioridade que faz este edifício ser mais experiência que matéria, coloca o ser individual em contato com sua dimensão coletiva, rememora

---

<sup>114</sup> BACHELARD, op. cit., p. 216. Grifo do autor.



sua condição de ser social obrigatoriamente em contato com mundo, de forma suave, mais sugestiva que impositiva. O espaço estimula uma experiência íntima através da leitura espacial, comunicando o equilíbrio individual/coletivo por meio da sociabilidade, evitando a interpretação do clube como fortaleza de defesa contra o mundo.<sup>115</sup>

A fusão de espaço público aberto e espaço privado resguardado, a união das percepções de fora e dentro, são responsáveis pela competência psicológica deste espaço ao tratar com o homem, sozinho ou em grupo. Essa unidade contrária, ao menos poeticamente, o fechamento e o isolamento que a própria ideia de clube representa e confere uma atmosfera instigante ao usuário que experimenta o espaço.

A luminosidade proveniente dos domos de cobertura e que vaza tingida de laranja pelas laterais do prédio instaura uma ambientação espessa, onde a passagem do tempo e os humores do clima podem ser sentidos através das variações luminosas ao longo do dia. Dessa forma se evoca o exterior no interior, de forma indireta e sensorial, instigando outras descobertas.

<sup>115</sup> “O significado primordial de um edifício qualquer está mais além da arquitetura; volta nossa consciência ao mundo e a nosso próprio sentido do eu e do ser. A arquitetura significativa faz que tenhamos uma experiência de nós mesmos como seres corporais e espirituais. Na verdade, essa é a grande função de toda arte significativa.” PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel*. La arquitectura y los sentidos. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 11. Tradução nossa.



Figura 29. A luz no salão principal visto da sala de jogo do bridge.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

O edifício resiste à leitura meramente geométrica devido à dramaticidade luminosa que transforma o material inerte em ambiente vivo, lugar onde a consciência adere à dimensão subjetiva do espaço, expandindo os limites da percepção do mundo.<sup>116</sup>

Seu interior sugere instabilidade e permanência, onde a sensação de leveza imaterial confronta a pesada estrutura,

<sup>116</sup> “A penumbra silencia todo o saber positivo, espacializa a inteligência, e o espaço se livra de ser capturado como objetivação explícita. Esta perda de contornos físicos presta uma extensão indefinida à consciência. E convida o olhar a buscar contornos sobre os quais deter-se. Neste terreno falto de positividade, a percepção se interroga sobre a literalidade de um enunciado dogmático, desloca sua condição de marco e arrebatada a razão a um lugar libertário e indisciplinado; um lugar, inclusive, de desconhecimento. Inaugura, assim, um movimento em suspenso: a eventualidade de desentorpecer e manter aberto o olhar, a consciência, o corpo.”

VILLAC, op. cit., p. 101.



definindo um abrigo marcado pela relação paradoxal entre solidez e precariedade.

A marcante presença mutante da luz constrói um espaço metafísico, que neutraliza o peso da grande laje nervurada por onde escorre, transcendendo a factualidade edificada, que parece desmaterializar-se. Como descreve Czajkowski, “Seu interior é um momento de exterioridade aprisionado em um pavilhão de luz [...]”<sup>117</sup>

Entre a laje o piso ascendente surge um espaço intersticial, uma fenda horizontal que se comunica diretamente com o exterior pelas laterais. A intensidade lumínica proveniente do lado externo poderia destruir o efeito poético da iluminação zenital, porém é controlada pela engenhosa solução dos quebra-sóis coloridos e pelo posicionamento do mezanino sobre a entrada principal.

Esse fechamento ocasional não configura, no entanto, os limites definitivos de uma casca envoltória, ressaltando a planeza da superfície inferior da laje como firmamento artificial. Existe, porém, um volume interior, percebido na espessura luminosa que vagueia entre o natural e o artificial, na dimensão sensual e lúdica do ambiente principal, que constrói o Harmonia como uma interioridade construída a

---

<sup>117</sup> CZAJKOWSKI, op. cit., p. 175.

partir do exterior, como uma introspecção do espaço público.<sup>118</sup>

Da interação entre partes planas e ascendentes, ortogonais e arredondadas surgem trechos, perspectivas e cavidades por onde se entreveem ambientes e espaços, interiores e exteriores. Essa configuração lúdica instiga à experimentação através da descoberta da espacialidade, dinamizada pelo ritmo das escadarias. A abertura característica do Harmonia não se confunde com o exterior, ao contrário, cria um espaço singular, intersticial, que mistura elementos referentes às dimensões de interioridade e exterioridade. A composição arquitetônica revela o espaço gradualmente, evitando a lógica de que onde “se vê mais e se interage menos”.<sup>119</sup>

As diferentes distâncias entre piso e laje contribuem para sensação de dinamicidade do espaço interno, cuja composição indica um “sentido de fluxo” ascendente/descendente.

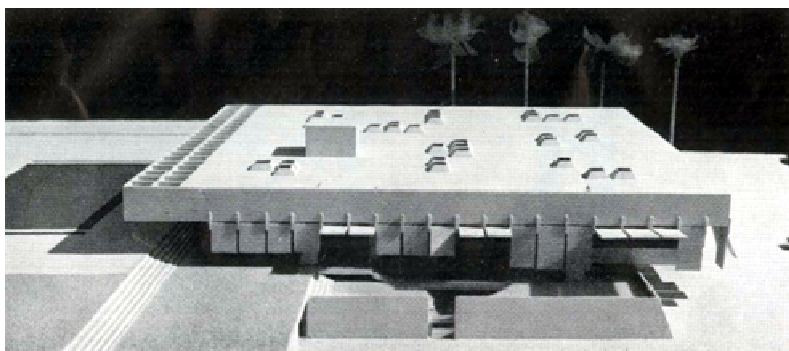
---

<sup>118</sup> “Mas, talvez, é na massa interna onde radica a originalidade profunda da arquitetura como tal. Ao dar uma forma definida ao espaço oco, cria verdadeiramente um universo próprio. [...] a maravilha mais singular consiste em haver criado e concebido um reverso do espaço. [...] O privilégio único da arquitetura sobre as demais artes, já construa habitações, igrejas ou barcos, não é o de reguardar um vazio e rodeá-lo de garantias, senão o de construir um mundo interior onde o espaço e a luz se medem seguindo as leis de uma geometria, uma mecânica e uma óptica que necessariamente estão implicadas na ordem natural, mas nas quais a natureza não intervém.” FOCILLON, Henri. *La vida de las formas y elogio de la mano*. Madrid: Xarait, 1983, p. 27.

<sup>119</sup> Sennet descreve o paradoxo do isolamento em meio à visibilidade, presente nos edifícios da arquitetura moderna internacional, dedicada a uma nova ideia de visibilidade, fazendo com que o interior e o exterior se dissolvessem até o menor ponto de diferenciação. O máximo de visibilidade destrói o encantamento e relega o espaço público ao abandono, por estar esvaziado. SENETT, op. cit., p. 26-27.

Internamente, a localização dos pilares ao longo da periferia do prédio e a configuração de um grande vão central, cria um espaço diáfano e reforça a ideia de neutralização do peso da cobertura.

Exteriormente, o recuo dos pilares por detrás dos quebra-sóis e o balanço frontal faz parecer que a caixa envoltória não toca o solo, negando sua materialidade. Seu volume horizontal “pertence” ao terreno, no qual repousa paralelamente com tranquilidade e sem contato físico aparente, estabelecendo-se um diálogo delicado que reforça a relação entre ambos.<sup>120</sup>

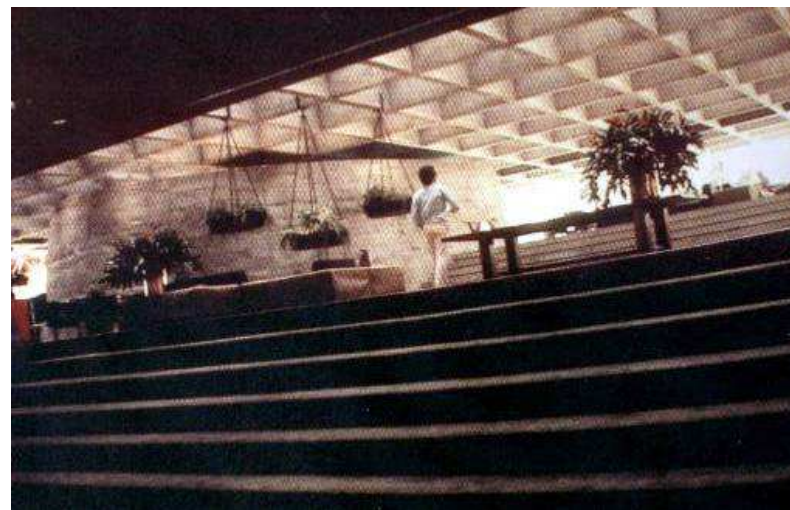


**Figura 30. O edifício “pertence ao solo”, mas não o toca.**

Fonte: Acrópole 340. 1967.

<sup>120</sup> “Aqui, ‘pertencer à terra’ não se realiza por penetração em ângulos retos, senão por paralelismo, o qual cria uma fácil harmonia. O edifício se agarra ao solo e se adapta com facilidade à paisagem. Ao mesmo tempo, carece de raízes, como um barco, e tende a flutuar sobre a superfície da terra já que as paralelas não se unem. O contato é muito tênue, pois a forma de tal edifício socava a dimensão vertical da força de gravitação. O edifício tem muito pouco peso; não pressiona para baixo.” ARNHEIM, op. cit., p. 39. Tradução nossa.

Assumindo o protagonismo e organizando a espacialidade interna, o ritmo sequencial das escadas se opõe à planície da grelha de cobertura, potencializando a relação entre ambas ao remeter ao contraste original entre a movimentação geográfica do terreno com a impassibilidade plana da abóbada celeste. As escadas se transformam assim em algo mais que uma simples sucessão de degraus, assumindo o protagonismo absoluto do espaço ao configurar um caminho expressivo e simbólico, que parece conduzir à imensidão do céu.<sup>121</sup>



**Figura 31. A sucessão de degraus que compõem o espírito da obra.**

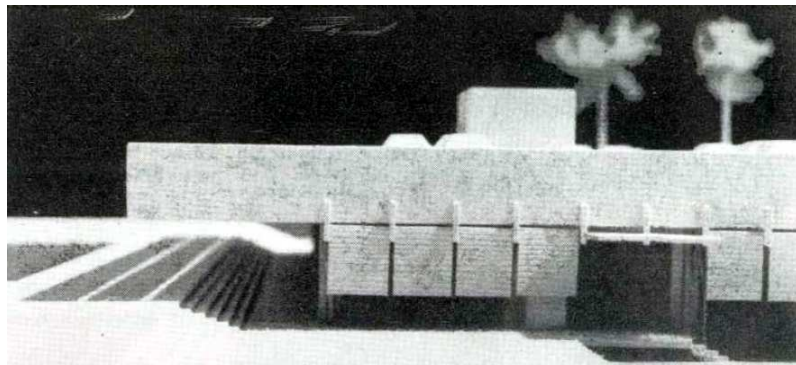
Fonte: PENTEADO, 1998.

<sup>121</sup> “Para ser vista como expressiva, a forma de um objeto deve ser vista como dinâmica. Não há nada expressivo, e portanto nada simbólico, em uma série de escadas ou em uma escalinata, sempre que se as considere como mera configuração geométrica. Só quando se percebe a elevação gradual dos degraus desde o solo como um crescendo

As séries de degraus que revelam o espaço etéreo e delicadamente luminoso definem uma interioridade monumental, espacial e sensorialmente rica. A descoberta sequencial e gradativa do espaço constrói a própria obra, que se torna uma experiência quase despida de materialidade.

Na definição de Czajkowski,

“É uma progressão que precisa ser experimentada, esta misteriosa escadaria que parte do hall e se alarga a cada degrau, revelando novas perspectivas e alterando a compreensão do espaço. Rivaliza com as mais extraordinárias escadarias barrocas – as de Haussmann, as dos palácios de Caserta e Madri, e a Praça de Espanha – mas as supera em um sentido: aqui ela se transforma na própria obra.”<sup>122</sup>



**Figura 32. A grande cobertura, pairando sobre o terreno.**  
Fonte: Acrópole 340. 1967.

dinâmico, a configuração exibe uma qualidade expressiva, que leva um simbolismo evidente.” Ibid., p. 166. Tradução nossa.

<sup>122</sup> CZAJKOWSKI, op. cit., p. 175.

Nessa composição expressivamente potente, evocações de exemplos grandiosos do passado aparecem totalmente livres de afetação e pompa. A monumentalidade da escalinata do Harmonia impressiona pela simplicidade com que se impõe, e pelas sensações que vão se apresentando gradualmente a quem a atravessa.

### Passagem: transitoriedade e experiência

“Não é casual que, em alguns idiomas como o catalão, *transe* – como ‘êxtase’ - e *trânsito* – no sentido de ‘tráfego’ ou ‘movimento’ – requeiram um mesmo termo: *trànsit*.”

**Manuel Delgado.** *El animal público.*<sup>123</sup>

“O monumento psicanalítico tem de ser atravessado-não contornado, como as vias admiráveis de uma grande cidade, visto através das quais se pode brincar, sonhar, etc.: é uma ficção.”

**Roland Barthes.** *O prazer do texto.*<sup>124</sup>

A sede social do clube Harmonia se comporta como uma “passagem” que conecta idealm

ente a rua à piscina, o público ao privado. De fato, a sugestão de expansão gradativa do espaço público, através de um percurso transicional que une duas extremidades, apresenta uma lógica espacial análoga às tradicionais galerias. Nestas passagens comerciais, a iluminação difusa vinda de cima e as fileiras de lojas passam a sensação de simultaneidade entre dentro e fora, criando um sistema de acesso que apaga as

<sup>123</sup> Op.cit., p. 119. Tradução nossa. Grifo do autor.

<sup>124</sup> Op. cit., p. 75.

fronteiras entre o público e o privado, apresentando-se como o “avesso” da cidade.<sup>125</sup>

A invasão do espaço da rua em direção ao interior minimiza as possibilidades e a percepção de fechamento do edifício em relação ao urbano, reforçada pela ausência de subdivisões no espaço interno. A arquitetura trabalha, assim, de forma poética e prática no sentido de evitar a instituição de um lugar marcado pela intimidade e personalismo absolutos.<sup>126</sup>

Ao menos do ponto de vista espacial, o domínio privado se torna acessível, sugestivamente aberto a qualquer transeunte, ao abolir portas de entrada identificáveis. A relação entre as dimensões interior/externo e público/privado se dá de forma gradual, livre de divisões rígidas, perfazendo um movimento de conexão espacial entre a obra e a cidade, da qual é continuidade.<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> “O lado de dentro e o de fora acham-se tão fortemente relativizados um em relação ao outro que não se pode dizer quando estamos dentro de um edifício ou quando estamos no espaço que liga dois edifícios separados. Na medida em que a oposição entre as massas dos edifícios e o espaço da rua serve para distinguir – grosso modo – o mundo privado do público, o domínio privado circunscrito é transcendido pela inclusão de galerias. O espaço interior se torna mais acessível, enquanto o tecido das ruas se torna mais unido. A cidade é virada pelo avesso, tanto espacialmente quanto no que concerne ao princípio do acesso.” HERTZBERGER, op. cit., p. 77.

<sup>126</sup> Penteado frequentemente se referia a uma passagem anedótica, porém bastante indicativa da força de sugestão deste espaço, protagonizada pelas senhoras associadas ao clube, que se queixavam da falta de paredes, o que impossibilitava a decoração personalizada do ambiente.

<sup>127</sup> “Quando entramos pouco a pouco num lugar, a porta da frente perde sua significação como algo singular e abrupto; ela é ampliada, por assim dizer, para formar

A poética ambiental que trabalha com a indefinição perceptiva entre o mundo da rua e o mundo externo, é vivificada pela movimentação dos usuários ao experimentar o espaço. Tal como numa galeria, o arquiteto encontra no estabelecimento de um sentido de fluxo um agente organizador que confere dinamicidade ao espaço. No Harmonia prevalece o sentido direcional, que caracteriza a forma de experimentação da arquitetura através da condução induzida pela organização ascendente.

Nesta passagem, o caráter transitório que representa o ato de atravessar o edifício, como intermediário entre a rua e a área de lazer, convive em harmonia com a permanência e o convívio na grande “sala de estar” coletiva que marca o espaço central. A riqueza simbólica e funcional deste espaço reedita a dinâmica espacial dos logradouros públicos, - uma galeria, uma rua, uma praça – onde fluxos de pedestres apressados coexistem com a convivência tranquila entre pessoas, retirando dessa diversidade característica a força espontânea que define sua expressividade.

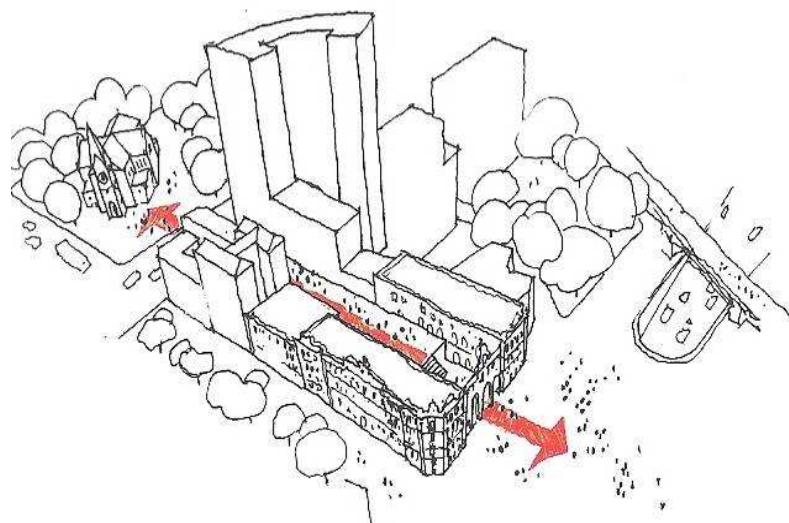
O aproveitamento do fluxo como fator que dinamiza e garante o uso da arquitetura é um estratagema projetual do qual o arquiteto invariavelmente lança mão, como visto no exemplo do Teatro de Piracicaba. Diversos projetos colocam a arquitetura na rota de movimentação cotidiana das pessoas a

---

uma sequência passo-a-passo de áreas que ainda não são explicitamente o interior, mas ao mesmo tempo já são menos explicitamente públicas.” HERTZBERGER, op. cit., p. 79.

fim de que atravessassem casualmente a arquitetura, descobrindo-a quase que por acaso.

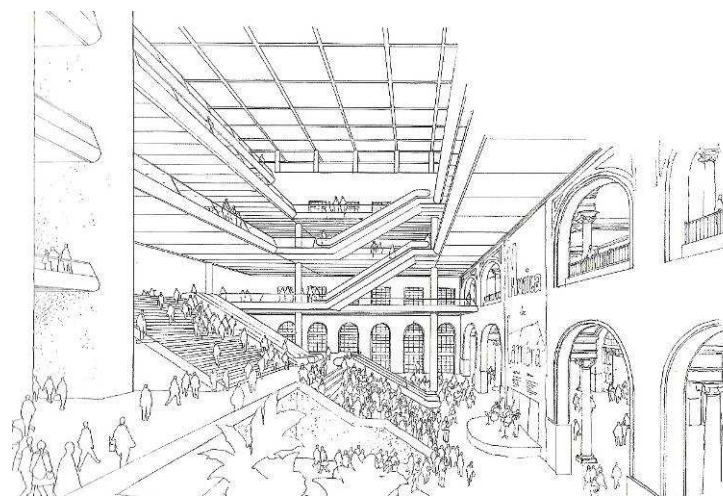
O mesmo desejo de integração e conexão entre o edifício e o urbano, rege a proposta para a reciclagem da histórica Agência Central dos Correios de São Paulo.<sup>128</sup> O fundamento da ideia é a abertura de uma “rua cultural” através do edifício neoclássico do arquiteto Ramos de Azevedo, que conectaria o Vale do Anhangabaú com o Largo do Paissandu, expandindo seus limites e sugerindo atuar também no espaço público.



**Figura 33.** A “rua cultural” que conecta dois espaços significativos da metrópole.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

<sup>128</sup> Classificada em 2º lugar em concurso nacional de arquitetura vencido por Uma arquitetos. Elaborada em 1996 com Cristina W. de Carvalho, Marcos Carrilho, Teru Tamaki e César Sampedro.

Neste caminho de 30 metros de largura, o transeunte se encontraria com diversos espaços expositivos e apresentações, em um ambiente dominado pela naturalidade e movimentação que caracteriza a vida urbana. Também animado pelo ritmo marcado por grandes escadarias que se convertem espontaneamente em arquibancadas, a grande via é iluminada pela luz natural proveniente da cobertura translúcida em grelha quadrada composta por vigas metálicas, numa ambientação que remete a uma atualização das sugestivas *passages* parisienses.



**Figura 34.** A passagem criada no edifício dos Correios.  
Fonte: PENTEADO, 1998.



É destacável a dimensão urbana da proposta, que extrapola os limites do edifício na intenção de ganhar terreno para a cidadania e a cultura. O prédio dos Correios seria, dessa forma, “urbanizado” e funcionaria como elemento de ligação entre dois logradouros públicos tradicionais, reforçando seu significado no traçado da cidade e reavivando seu uso.

Além da configuração arquitetônica em si, o projeto propõe estruturas móveis de apoio aos eventos que invadiriam o coração da metrópole, inspirando-se nas apresentações populares, comuns no entorno, e procurando seduzir os passos e atenções furtivos das multidões.

### Uma catedral de luz

“A que reino, a que região do espaço pertencem estas figuras colocadas entre a terra e o céu e atravessadas pela luz?”

**Henri Focillon.** *La vida de las formas.*<sup>129</sup>

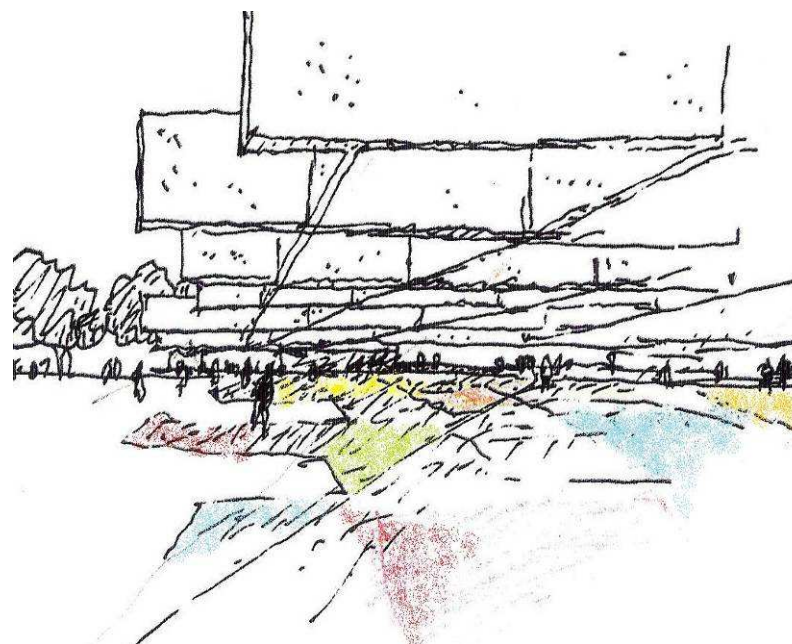
“A catedral é o chão, o teto é um vitral; com a luz do sol, o chão é o vitral.”

**Fábio Penteadado.** *Ensaio de Arquitetura.*<sup>130</sup>

O projeto para a Catedral Presbiteriana de Brasília<sup>131</sup>, de 1964, retoma a ideia do edifício proposto como modelo, que se oferece à cidade como praça pública, ao passo que se define

através de uma experiência espacial que o torna singular. Apenas um desenho no solo, quatro apoios e uma enorme estrutura nervurada de cobertura solucionam este projeto, que guarda estreitas relações com a experiência prévia do clube Harmonia.

Neste projeto, a luz assume um papel de protagonismo absoluto na definição da espacialidade: ela constrói, sozinha, a experiência sensível que desmaterializa a enorme presença estrutural.



**Figura 35.** A luz colorida projetada no solo pelos vitrais do teto.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

<sup>129</sup> Op. cit., p. 27.

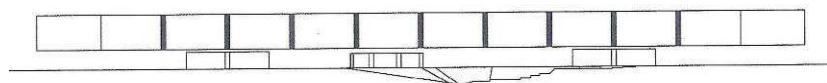
<sup>130</sup> Op. cit., p. 58.

<sup>131</sup> Proposta apresentada em concurso público nacional vencido por Ubirajara Mota Lima Ribeiro.



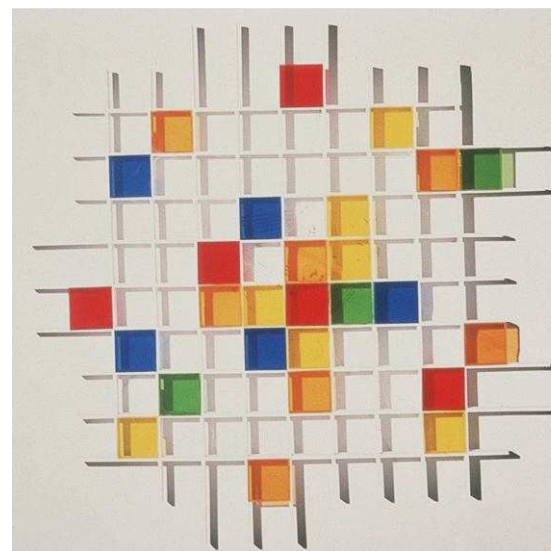
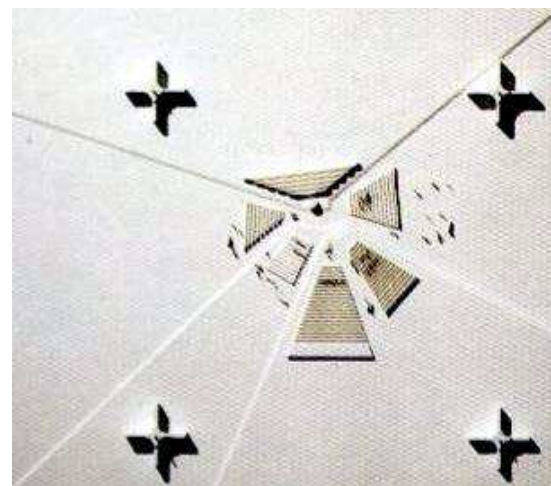
O chão levemente desnivelado, desenhado discretamente como extensão do exterior, e a explosão colorida, vinda do “vitral” que se desloca para a horizontalidade da cobertura ressaltam a arquitetura da catedral como uma experiência essencialmente luminosa. A luz formaliza a catedral, pois está viva no espaço.<sup>132</sup>

O edifício se expande além de seus limites construídos pela sugestão das linhas convergentes no interior do templo, que desenham o solo escapando para o exterior, e pela dilatação do efeito da luz interna, derivada do “vitral” colorido configurado pelos painéis de vidro do teto, que projetam a atmosfera interna ao espaço circundante.



**Figura 36. A horizontalidade e proximidade da estrutura com o chão.**  
Fonte: PENTEADO, 1998.

<sup>132</sup> “A luz está tratada nele, não como um elemento inerte, mas como um elemento vivo, suscetível de entrar no ciclo das metamorfoses e de secundá-las. Não ilumina só a massa interior, senão que colabora com a arquitetura para dar-lhe sua forma. Ela mesma é forma, posto que seus feixes brotam de pontos determinados, são comprimidos, diluídos e tensionados para golpear os membros da estrutura, mais ou menos unidos, sublinhados ou não com molduras, com o fim de desdesenhá-la ou colocá-la em evidência. É forma, porque só penetra nas naves depois de haver sido desenhada pela rede de vitrais e colorida por elas.” FOCILLON, op. cit., p. 27. Tradução nossa.



**Figuras 37 e 38. A planta que se expande ao exterior e a enorme grelha de cobertura, transformada em vitral**  
Fonte: PENTEADO, 1998.

Essa ambientação mutante, sensível à passagem do tempo, é basicamente configurada pela solução estrutural, que radicaliza a presença da imensa grelha de cobertura, assimétrica e dominadora, - composta de enormes vigas de 8 metros de altura conformando quadrados de 14 metros de lado - definindo um caráter eminentemente horizontal ao repousar paralelamente próximo a terra.

A rigidez da retícula estrutural que define a composição cromática inscrita em quadrados, assemelha-se a racionalidade de uma composição de Mondrian, que se desmancha subjetivamente em manchas coloridas ao encontrar o solo. A poética da luz inverte a interpretação da terra como lugar da dureza e do céu como o reino da suavidade, do diáfano, criando uma espacialidade interna sugestivamente “celestial”.

É notável como a redução da arquitetura à configuração estrutural mínima, porém potente, não é o elemento que constrói a espacialidade. A presença do mosaico colorido é seminal na configuração da ambiência do templo. A singularidade alcançada através do modelo arquitetônico reflete que a sistematização tipológica não é capaz de explicar a dimensão perceptiva da arquitetura.



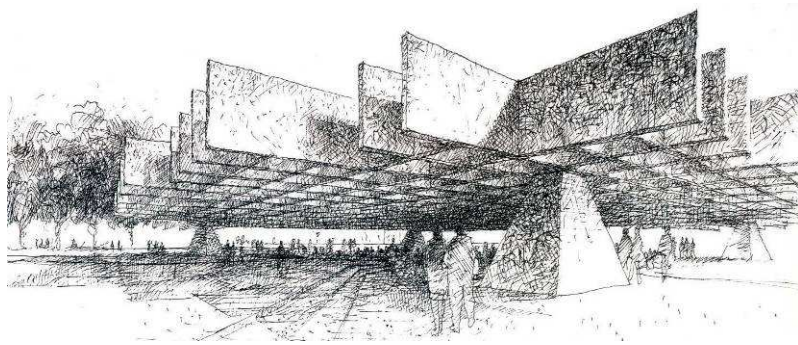
Figura 39. A ambiência interior “feita” de luz.

Fonte: Arquivo do arquiteto.

Tanto a catedral quanto o Harmonia refletem a procura pelo espaço da multidão e por uma técnica que pudesse construir esse espaço, traduzido pelo caráter público, pela abertura e espontaneidade que estimulam a convivência e o encontro.<sup>133</sup> Mas o significado da obra e sua mensagem específica não se esgotam na impassibilidade do modelo; este sim, se amolda à especificidade do contexto de cada obra.

<sup>133</sup> “A solução, sendo poética e de grande força sintética, tanto serve para uma igreja como para um *espaço de encontro de qualquer tipo*: de certa maneira são subtraídas da proposta as questões programáticas peculiares ao tema (igreja) em prol de uma solução que se deseja genérica, exemplar, modelar – e que assim foi, a seguir, entendida por outros autores e por diversos comentadores.” ZEIN, Ruth Verde. *A arquitetura da Escola Paulista Brutalista. 1953-1973*. 2005. Tese (Doutorado em Arquitetura), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, p.193. Grifo nosso.

A evidente dimensão modelar, genérica, que a proposta da catedral possui configura um espaço de convivência espiritual que contempla a necessidade específica de silêncio e recolhimento requeridos pela experiência religiosa através da criação de um espaço fenomenológico que, dialeticamente, protege a tranquilidade referenciando o infinito, evocado ao renunciar a fechamentos laterais opacos.



**Figura 40.** O rompimento da “caixa” através da assimetria das vigas da cobertura.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

A grelha estrutural, ao expandir-se aleatoriamente em direção ao exterior rompe com a volumetria definida da caixa e comunica uma expansibilidade hipoteticamente infinita. Tal atitude que, liberta a forma da geometria definida, é indicativa de uma experimentação formal aberta que configura a obra como peça artística e que, não raro, distancia o trabalho de Penteado da produção canônica da escola paulista.

O intenso diálogo entre o teto e o chão, o céu e a terra, representado pela transferência para o solo da composição cromática da cobertura é, em si mesmo, o significado do espaço. O plano horizontal do piso cobra vida com as manchas coloridas que se movimentam e mudam de intensidade e matiz ao longo do dia. O paralelismo que estabelece a relação entre terreno e laje é reforçado pela falta de opacidade dos fechamentos laterais em vidro, reforçando a ideia de infinito causada por extensão do efeito da luz do interior para o exterior do edifício.

“O espiritual assimilou completamente, portanto, os seus materiais; a forma infinita concentrou-se no corporal, a massa inerte tornou-se massa infinita. O deus interior mergulhou na exterioridade; a exterioridade transfigurou-se em deus, individualizou-se. O fora tornou-se dentro, o dentro tornou-se fora.”<sup>134</sup>

### Uma arquitetura paulista

“Nenhum arquiteto por mais genial, conseguirá criar mais do que aquilo que lhe permite o húmus da cultura a qual ele pertence.”

**Eduardo Corona.** “Concursos de Arquitetura”.<sup>135</sup>

“Este prédio acrisola os cantos ideais de então: pensei-o como a especialização da democracia em espaços dignos, sem portas de entrada, porque o queria como um templo, onde todas as atividades são dignas.”

**Vilanova Artigas.**<sup>136</sup>

<sup>134</sup> HEGEL, op.cit., p. 26. Tradução nossa.

<sup>135</sup> *Revista Arquitetura*, nº 49, jul. 1966, p. 04.

A Sociedade Harmonia de Tênis constitui um dos mais bem acabados exemplares da denominada Escola Paulista. Sua definição arquitetônica revela pertencimento ao grupo que, a partir de uma convergência de pensamentos e ideais, redefiniu os rumos da arquitetura brasileira a partir de meados dos anos 50.

Sua exemplaridade é traduzida pela utilização das mais consagradas estratégias constantes do repertório projetual dessa geração, cujas características estilísticas compõem uma extensa lista: a volumetria em caixa íntegra e horizontal, marcada por acessos francos que descortinam um interior igualmente fluido, onde se organiza livremente o programa funcional; a cobertura em grelha bidirecional, de matriz miesiana, pontuada pela predominância da iluminação zenital, também utilizada nas laterais; a relevância dada aos espaços de circulação, definidos pelo desnivelamento das superfícies que delimitam espacialmente o saguão principal; a opção construtiva pelo concreto armado aparente, que se sobressai diante da gama mínima de materiais; e a definição do edifício como possível solução prototípica, experimental, repetível e passível de pré-fabricação.<sup>137</sup>

<sup>136</sup> Depoimento sobre o prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. *Revista Módulo*, São Paulo, jun. 84, p. 66. Depoimento sobre o prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

<sup>137</sup> C.f. ZEIN, Ruth Verde, op. cit., p. 33-35, onde a autora apresenta um “abecedário das características da arquitetura paulista”, subdivididas quanto ao partido, à composição, às

Cabe destacar, como ainda mais importante para o caminho interpretativo da tese, o direcionamento de seu projeto que, sincronicamente ao de seu grupo, elegem tais estratégias como meio para alcançar uma arquitetura que atue como discurso socialmente atuante. Interessa indagar através das escolhas de projeto sua maneira de compreender o mundo, contida implicitamente em cada obra, paralelamente aos caminhos da arquitetura de seu tempo.<sup>138</sup>

É notável como, na arquitetura de Penteado, o uso de meios arquitetônicos comungados por toda uma geração de arquitetos tem a capacidade de criar espaços com mensagens específicas, ao mesmo tempo em que a unicidade de seu discurso com relação aos ideais deste mesmo grupo, promove formalizações surpreendentes, muitas vezes distantes de tais características estilísticas.<sup>139</sup>

Dentro dessas características comuns que marcaram a produção dessa geração – mas que não representam toda sua riqueza expressiva – o Harmonia encontra na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-

---

elevações, ao sistema construtivo, às texturas e ambiência luminosa e características simbólico-conceituais.

<sup>138</sup> “Uma obra de arte, ou um sistema de pensamento, nasce de uma rede complexa de influências, a maioria das quais se desenvolve ao nível específico da obra ou sistema de que faz parte; [...] e através das influências estilísticas ele assimilou, sob a espécie de modo de formar, um modo de ver o mundo.” ECO, op.cit., p.34.

<sup>139</sup> C.f. “Apolo e Dionísio: arquitetura paulista outra”, no subcapítulo “3.5. Identidade” desta tese, a partir da página 371.

USP) seu precedente notável.<sup>140</sup> O espaço como expressão da democracia que norteou o projeto da FAU aparece reeditado no Harmonia, onde o ideal democrático somente poderia emergir internamente, através da ideação de um lugar onde a arquitetura é responsável por informar que todas as atividades são permitidas, desde que não interfira na liberdade alheia; onde a dignidade do espaço transmite a noção de partilha e da condição do indivíduo como ser social.<sup>141</sup>

Praticamente todos os atributos espaciais e formais que Penteadado lança mão no projeto do Harmonia são provenientes das lições de arquitetura aprendidas de Artigas, especialmente as presentes no edifício da FAU. Penteadado reconhece a primazia do mestre no desenvolvimento desses recursos arquitetônicos, espaciais e simbólicos, ademais do papel de formador e condutor do grupo paulista que sua figura encerra. Define-o como “... o irmão mais velho que larga de si e dá tudo o que tem para formar os irmãos menores”, interpretando seus projetos como:

“... ‘modelos’, sempre abertos para a luz, em busca dos espaços livres, para a convivência e o amor entre os homens, e abertos

<sup>140</sup> Segundo Penteadado, o Harmonia “... só pôde ser feito porque eu convivía com o Artigas e vi ele fazer a FAU, [...] você convive e você é o que você vê, o que você ouve, o que você gosta de ver.” PENTEADO, entrevista concedida ao autor, op. cit.

<sup>141</sup> “Pensei que este espaço fosse a expressão da democracia. Pensei que o homem na Faculdade de Arquitetura teria o viço e que nenhuma atividade seria ilícita, que não teria de ser controlada por ninguém, e que os espaços teriam uma dignidade de tal ordem que eu não podia pôr uma porta de entrada, porque era para mim um crime.” ARTIGAS. *Caminhos da arquitetura*. 4.ed. São Paulo: Cosac Naify, 20014, p. 194.

também para as principais teses do avanço brasileiro, na arte de projetar e na tecnologia de construir, que, de repente, nós todos aprendemos e passamos a usar.”<sup>142</sup>

A sensação de continuidade exterior-interior provocada pelas rampas que interligam os pavimentos, a unidade espacial que a grande cobertura vazada confere ao interior e a grande “praça pública” constituída pelo vazio central são os ecos mais evidentes da vinculação entre as duas obras. Sua ausência de portas representa o desejo de abrir o edifício ao uso da cidade através de uma espacialidade aberta, porém introvertida.

Penteadado reconhecia na arquitetura da FAU, exemplar da interpretação paulista da arquitetura como infraestrutura, voltada para a realidade social das massas, um ponto de partida adequado para a ideação de espaços para as multidões, dada sua capacidade de atuar como agente de interação interpessoal e de sua dimensão adaptativa e flexível.<sup>143</sup>

Para Penteadado, assim como para Artigas, o papel da arquitetura como promotora de mobilização social se constitui como força motriz de seu processo de projeção no qual, e

<sup>142</sup> PENTEADO. Acrópole, São Paulo, p.8, nº 377, fevereiro de 1967.

<sup>143</sup> “En São Paulo, aunque se reafirme la experiencia espacial ‘generosa’ y ‘abierta a la sociabilidad’, propia de una manera de vivir en Brasil, el espacio gana el discurso de la proporción de masas, del énfasis en el compromiso social. Esta nueva manera de pensar el Brasil moderno se configuran en edificios que organizan el contexto a su alrededor, a través de la proposición de accesos que buscan extender el espacio urbano, para conducir hacia la expansión del espacio interior.” VILLAC, op. cit., p. 43.



aqui uma diferença em relação ao mestre, a função de denúncia político-ideológica é secundarizada. Suas obras querem criar espaços de convivência que agreguem e reúnam as pessoas dispersas na multidão, e seu foco, portanto, concentra-se no âmbito da espacialidade e na força expressiva da composição.

Em suas obras, a exploração da materialidade, especialmente na questão do concreto aparente, incorpora questões de ordem técnica e expressiva, mas não se propõem como discurso relacionado ao combate à ordem capitalista traduzido pela poética do “materialismo construtivo”.<sup>144</sup> Sua arquitetura revela um raciocínio essencialmente espacial na consideração do encontro entre ser humano e obra, em detrimento da elaboração de mensagens latentes no material ou nos detalhes.

A matéria e a técnica representam, em seu trabalho, antes um alinhamento expressivo e estético geracional, do qual retira força poética e potencializa sua mensagem, que um desejo de conter um discurso politicamente estruturado. Sua oposição ao momento político – ditadura militar de extrema direita – e às distorções sociais brasileiras transparecem ambiental e

---

<sup>144</sup> “As obras produzidas [por Artigas] desde finais da década de 50 [...] assinalam isso que poderíamos chamar de poética do ‘materialismo construtivo’, que intenciona expor as entranhas da construção, revelando sem idealizações ou mistificações de qualquer ordem a sua condição de fato material, concreto, sujeito ao mesmo destino de todos os artefatos produzidos – a redução à condição de mercadoria.” KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 34.

formalmente nas obras e projetos, mas evitam a dimensão doutrinária e a rigidez ideológica presente no trabalho de Artigas.

O Harmonia, por sua escala e destinação funcional, oferece apenas uma possibilidade de exercício conceitual e, por isso mesmo, sua definição arquitetônica final surpreende pela clareza com que transmite a mensagem social. A negação do isolamento que a espacialidade comunica também se trata de uma estratégia largamente utilizada por Artigas, especialmente em obras de grande alcance social, como escolas e clubes.<sup>145</sup>

Em duas escolas idealizadas em parceria com Vilanova Artigas, a pedido do Senai, revelam-se claramente a intencionalidade do projeto paulista através do uso dos recursos arquitetônicos citados. A grande e característica grelha de concreto que cobre a Escola Técnica de Vila Alpina, em São Bernardo do Campo, 1969, define a ambientação do edifício ao abrigar um amplo espaço aberto à convivência dos alunos.

No projeto da Escola Técnica Federal de Santos, de 1970, que conta ainda com a contribuição de Paulo Mendes da Rocha, reaparecem os arcos suaves abrindo grandes vãos no envoltório do prédio, e assim como previamente na Santa

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 27. Vilanova Artigas teve larga experiência no projeto de escolas, sendo o Ginásio de Itanhaém (1959) a primeira delas, e onde se desenvolveram grande parte das estratégias projetuais de sua obra, muito baseadas no questionamento da organização programática estabelecida.

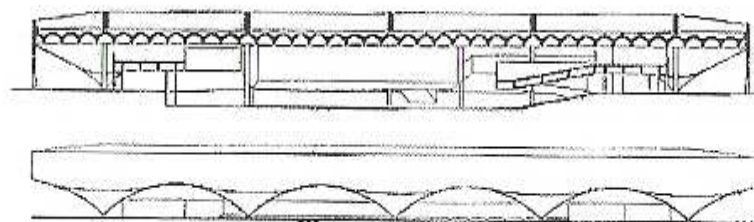
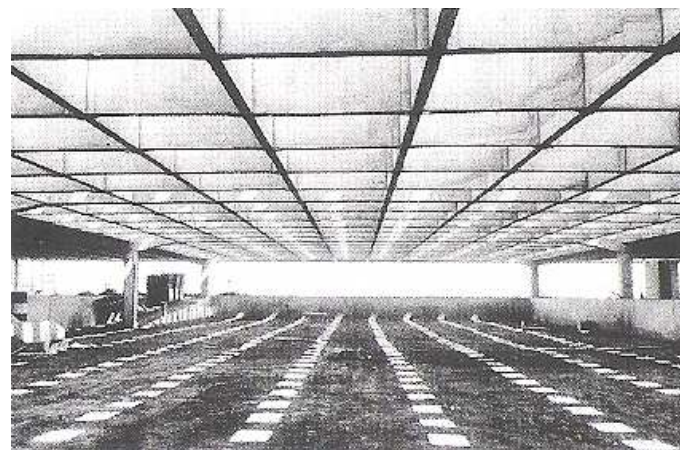
Casa, internamente é marcada pela iluminação zenital e a presença de desníveis vencidos por rampas.

As escolas, ao lado das residências unifamiliares, representaram um papel central na definição da arquitetura paulista. Seu potencial de espaço didático, modelar e ideal na construção de um projeto de nação foi amplamente explorado pelos arquitetos do grupo, especialmente por Artigas:

“Sua experiência, que inclui também o conhecimento das vicissitudes e insuficiências do processo para o qual constrói novos espaços, se reflete nas formas que aos poucos vai selecionando para o seu repertório. Repertório poético do desejo humano do mundo subdesenvolvido de banir de seu universo o atraso cultural.”<sup>146</sup>

Tanto a FAU como o Harmonia constituem exemplares privilegiados que denotam a dimensão modelar latente na proposta paulista, comprometida com o desenvolvimento de uma arquitetura adequada à realidade brasileira, seja pelo aspecto técnico como pelos condicionantes histórico-sociais. Essas similitudes confirmam a preeminência de Artigas e seu

papel formador no ideário da Escola Paulista, amplamente difundido através desses recursos espaciais e formais.<sup>147</sup>



**Figuras 41 e 42. Escola Técnica de Vila Alpina: foto da cobertura nervurada e Escola Técnica Federal de Santos: corte longitudinal e fachada.**

Fonte: PENTEADO, 1998.

<sup>146</sup> ARTIGAS. “Sobre escolas”, 1970. Op. cit, p. 130. É relevante voltar a ressaltar a importância do referido Plano de Ação, que atribuiu um enorme volume de projetos a arquitetos de fora da estrutura do funcionalismo público, inúmeras escolas dentre eles.

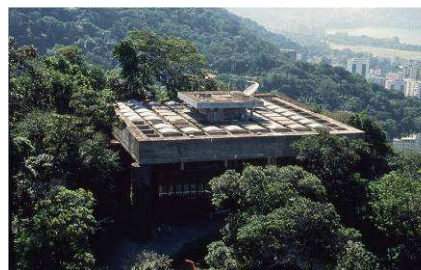
<sup>147</sup> “Artigas privilegiava grandes estruturas espaciais com configurações variadas e capazes de abrigar diferentes programas: casas, clubes, escolas, estações e laboratórios. Mais tarde, Paulo Mendes da Rocha e Fábio Penteado estenderam esse sistema, incluindo, dentre outros programas, capela, rodoviária, loja, maternidade e até mesmo uma catedral, todas utilizando a mesma estrutura plástica, que provou então ser altamente prolífica em termos estéticos. Semântica difusa que se revelou plasticamente rica.” CONDURU, “Tectônica tropical”, op. cit., p. 82.

A dimensão modelar e infraestrutural de tais recursos se comprovam na diversidade de programas arquitetônicos capazes de abrigar e, segundo Czajowski:

“O Harmonia, junto com alguns poucos outros projetos exemplares, é o desmistificador da pecha de inviabilidade funcional e gratuidade técnica que atinge essa tendência como um todo, e lhe empresta uma maturidade que a salva de ser justificada antes de mais nada como um exercício ideológico.”<sup>148</sup>

O hospital escola da Santa Casa de Misericórdia, de 1968, é provavelmente a maior obra representativa desta linguagem efetivamente executada, escalarmente concebida para receber uma multidão de usuários.

A monumental residência Ronald Levinsohn, feita em 1975 com Teru Tamaki e Tito Lívio Frascino e encravada nas montanhas do Rio, constitui-se numa síntese entre a visão singular do arquiteto e a expressividade paulista. Afirmada claramente pela composição estrutural, composta de uma grande cobertura nervurada apoiada em quatro pilares periféricos, a obra se define através de um mínimo de elementos.



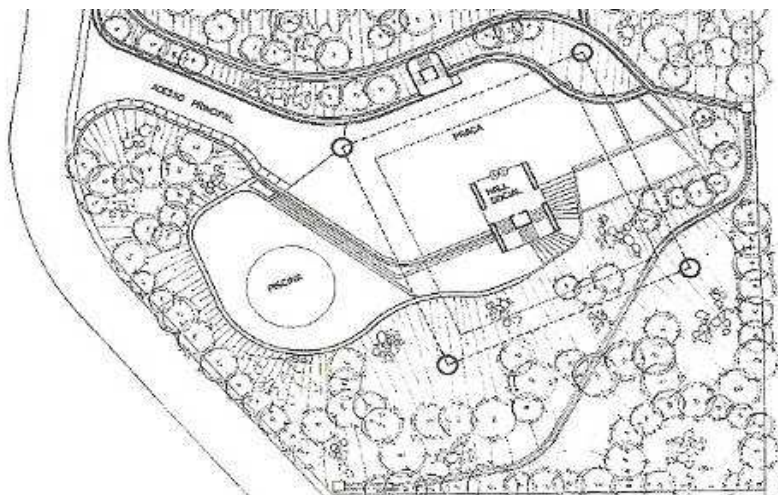
Figuras 43, 44 e 45. A monumentalidade da Residência Ronald Levinsohn.

Fonte: Arquivo do arquiteto.

A metáfora social que resguarda o térreo como praça, lugar de sociabilidade inspirado pelo espaço público, traz para dentro da casa a cidade que se contempla no horizonte. Ao radicalizar a escala da casa, concebida como artefato monumental e

<sup>148</sup> CZAJKOWSKI, op. cit., p. 175.

megalomaniaco, Penteadó revela na arquitetura a ironia característica de sua personalidade.<sup>149</sup>



**Figura 46.** A evocação pública da praça aberta no térreo da residência.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

A residência em si está contida em uma grande caixa atirantada à cobertura, configurando sobre si um amplo jardim-mirante marcado novamente pela iluminação sugestiva e acolhedora proveniente dos domos transparentes. A

<sup>149</sup> “O Fábio costumava contar que quando o empresário que encomendou a casa visitou seu escritório para definir o programa, ele, na tentativa de entender as necessidades do cliente, perguntava, Você quer isso? Quer aquilo? E a resposta era sempre: \_ Mais! Mais! então o Fábio encerrou a conversa, dizendo: \_ Ok, entendi, você quer a Casa Mais! E complementava a historinha: \_ Tem até uma boite e um bondinho que circunda a casa para lavar os vidros por fora”. Depoimento de Aline Sultani, amiga do arquiteto.

rigorosidade compositiva e expressiva que conforma esta casa abre-se ao espaço exterior através da fachada envidraçada, do mirante e da praça térrea, confundindo-se com a natureza exuberante que a rodeia e afirmando sua interpretação da morada como local de fruição e lazer.



**Figura 47.** A implantação em meio às montanhas do Rio de Janeiro.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

### Arquitetura do lazer

No conjunto da obra de Fábio Penteadó, destaca-se a considerável quantidade de propostas feitas para clubes de lazer privados, geralmente por meio da participação em concursos. Dentro da margem de manobra possível para este tipo de projeto, de finalidade claramente exclusivista, a lógica projetual coincide com a sugestão pública e agregadora que a ambiência do clube Harmonia transmite.



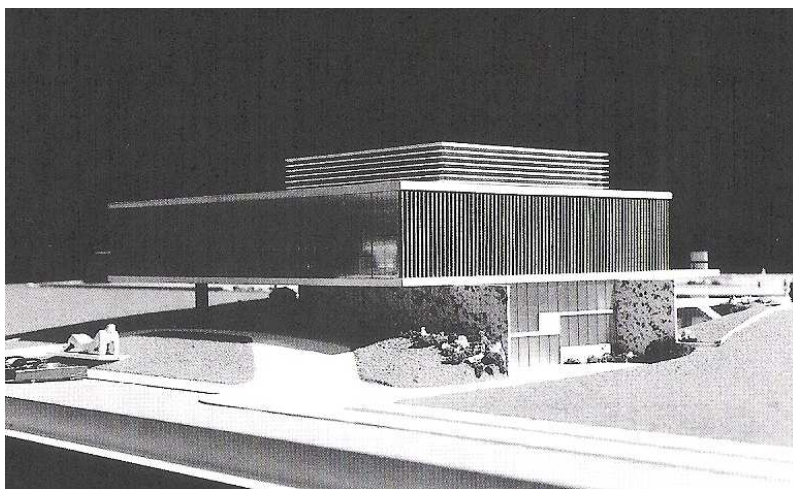


Figura 48. A volumetria e implantação da 1ª proposta para o clube Harmonia, refinadas na proposta final.

Fonte: PENTEADO, 1998.

À sede do Clube Harmonia anteriormente tratado, precede um projeto de 1958, vencedor do pleito organizado pelo IAB, porém não executado. Desenhado conjuntamente com Luís Forte Neto e José Maria Gandolfi, antecipa as soluções que permaneceriam no projeto de 1964, como a implantação geral do conjunto no terreno, praticamente idêntica, e a opção de localização da sede social defronte à rua, funcionando como uma passagem aberta que conecta o espaço externo ao nível mais alto em que se encontram os equipamentos esportivos, permitida pela elevação do bloco principal. Esta primeira proposta opta, no entanto, por uma espacialização interna mais aberta ao exterior, através de grandes panos de vidro

como fechamento lateral, protegidos por brises segundo a necessidade.

O bloco principal organiza-se internamente de maneira vertical, apresentando maior número de pavimentos que a solução definitiva. Uma especificidade digna de nota aparece no vizinho volume destinado às quadras de tênis cobertas, sustentado por pilares em V e rasgado por aberturas losangulares na cobertura, remetendo a uma expressividade que evoca a arquitetura moderna carioca.

No projeto classificado em 2º lugar para Sede do Clube de Campo do Jockey Club de São Paulo<sup>150</sup>, de 1961, com colaboração de Ubirajara Giglioli, Tito Lívio Frascino, José Carlos Ribeiro de Almeida e Noêmio X. da Silveira, a imensidão do terreno, localizado nas proximidades de Campinas, e a pequena dimensão do programa resultaram numa proposta que se define através do abarcamento da paisagem em sua totalidade.

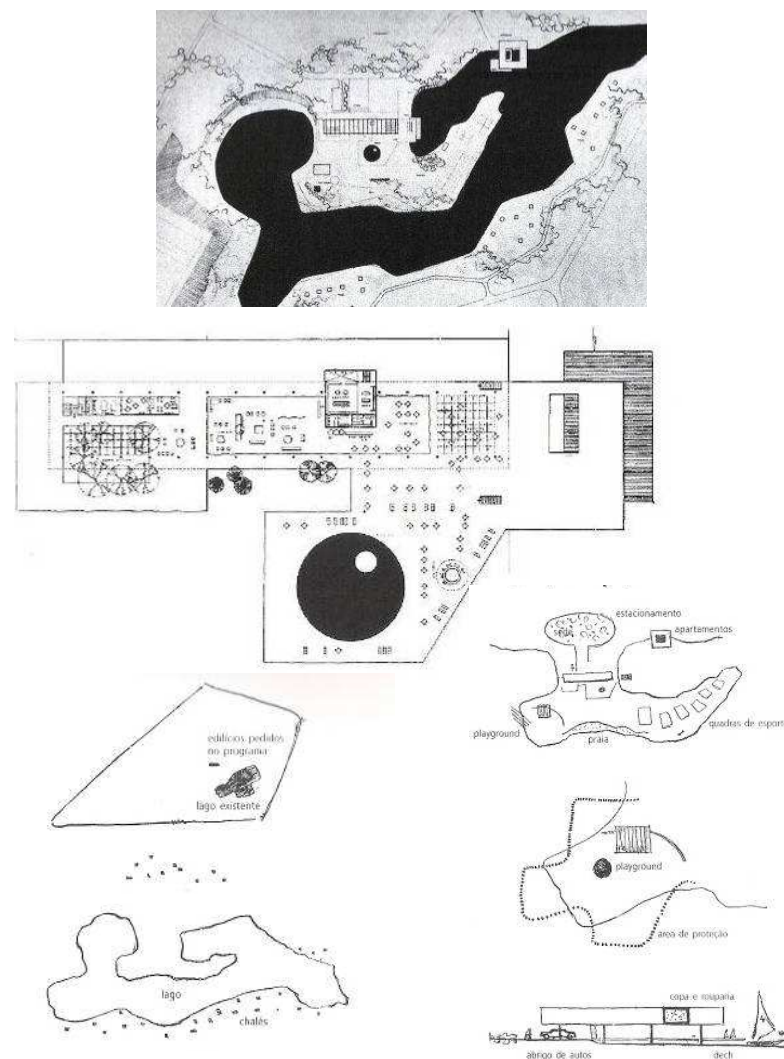
Através da ampliação de um pequeno lago existente, cria-se uma espécie de “península” que organiza a distribuição dos edifícios em sua órbita. Esta nova geografia abriga as funções e redefine a proporção entre espaços livres e limites naturais, aproximando as instalações e criando certa sensação de acolhimento e proteção. Apenas dois blocos de grandes dimensões estavam previstos, um de serviços e lazer do clube,

<sup>150</sup> Concurso vencido por Sérgio Bernardes, com colaboração de Henrique Pait.



disposto de maneira retangular na entrada da península, e outro de apartamentos, localizado em parte sobre o lago, explorando o potencial da paisagem local. A parte disso previa-se uma pequena urbanização de chalés esparsos à outra margem da lagoa, a fim de garantir a plena utilização do clube por outros frequentadores ocasionais. Estabelecida em função de uma relação escalar supostamente correta entre arquitetura e natureza, que passa pela intervenção direta do arquiteto como definidor desse intercâmbio, esta proposta é ilustrativa da atitude de considerar o projeto como solução paisagística integral, freqüente na obra de Pentecost.

Para a Sede do Clube XV<sup>151</sup>, de Santos, a proposta, também classificada em 2º lugar, reafirma a corrente opção de estabelecer um contato direto e ininterrupto entre a cidade e as áreas internas de lazer. Apresentada em 1964 em parceria com Ubirajara Giglioli, adota o desenvolvimento vertical como maneira de resguardar espaço livre no térreo.



**Figura 49. Clube de campo do Jockey Club de São Paulo: Implantação, planta do setor principal e esquema compositivo.**

Fonte: Acrópole 288. 1962.

<sup>151</sup> O projeto vencedor é de Pedro Paulo de Mello Saraiva e Francisco Petracco.

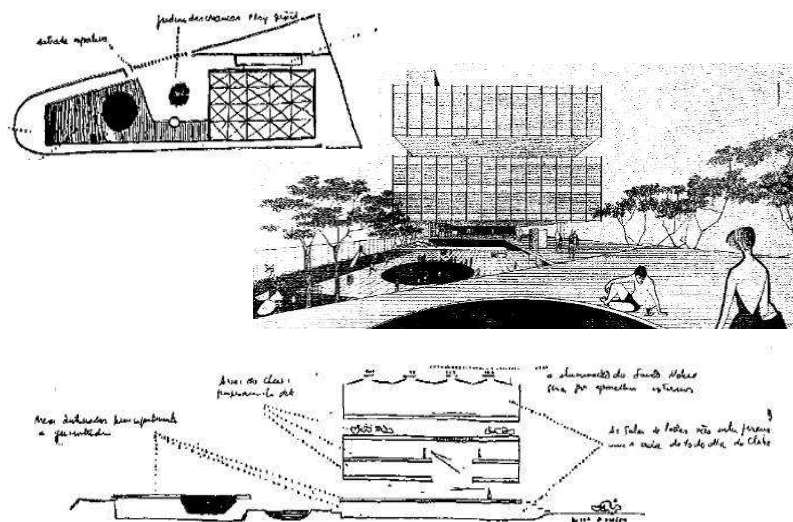


Figura 50. Clube XV: Perspectiva e esquemas de implantação e corte.

Fonte: Acrópole 294, 1963.

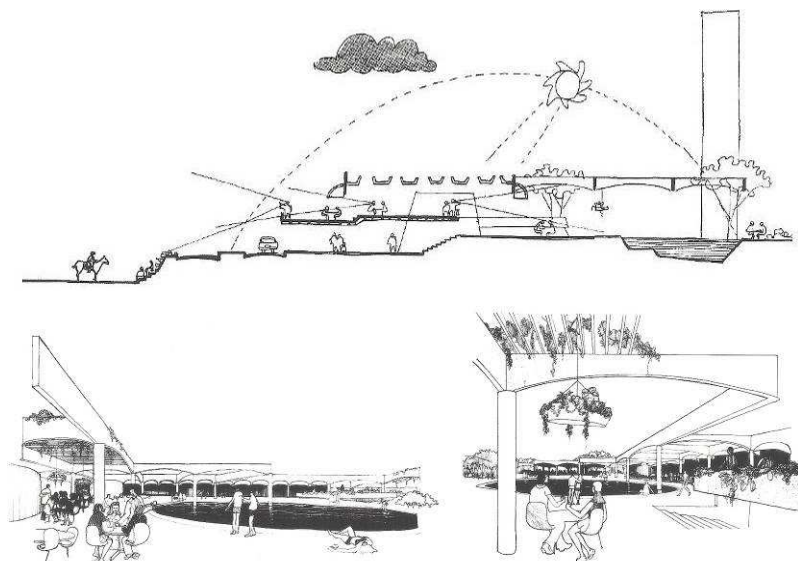
O acesso fácil conduz à entrada e conecta a rua, as piscinas e o mar de maneira natural através de uma “estrada esportiva”, segundo o memorial, resgatando a ideia de passagem. Os equipamentos pedidos pelo programa foram dispostos segundo a intensidade de uso, sendo os amplos salões de festa exigidos localizados um no subsolo e outro no último andar, de maneira a não interferirem na dinâmica social diária e informal do clube. O bloco vertical que caracteriza o volume visto da rua abre suas vistas ao mar e às piscinas através de um corte horizontal, definido por um pavimento-terraço intermediário, uma praça coberta que funcionaria como mirante e foyer para o grande salão superior, dotado de iluminação zenital por domos piramidais.

Em 1973, conjuntamente com Teru Tamaki e Tito Lívio Frascino, Penteadó vence o concurso para a nova Sede Social e Esportiva do Jockey Clube de São Paulo, instituição para a qual um ano antes havia feito uma proposta de reforma de suas tribunas sociais. O projeto reafirma a preferência pela fluidez e continuidade espacial, criando um imenso ambiente aberto e informal, percorrível física e visualmente sem obstruções indesejadas. O aproveitamento dos desníveis do terreno, dinamizando a composição em planos de solo distintos, a presença de um volume tronco-cônico escultural central e o posicionamento de um plano que se expande ao exterior acima das escadarias principais reedita a solução espacial dada ao Clube Harmonia, reforçada pela presença de aberturas para iluminação zenital na cobertura.

O edifício desenvolve-se seguindo um módulo estruturador rígido, conformado por quadrados de 5x5 metros, definindo uma cobertura que se apresenta ora fechada, ora aberta, ora pergolada, que sugerem a interpretação da arquitetura como infraestrutura expansível indefinidamente.

Os projetos para clubes apresentados possuem em comum o entendimento do espaço de lazer como território de informalidade e convivência, sugerida pela amplitude e abertura espacial que os norteiam. O amplo espaço comum, abrigado geralmente por um plano de teto unificador e tratado como passagem conectora entre interior e exterior, comparte das intenções gerais da arquitetura da Escola

Paulista de gerar ambientes que representem a igualdade e estimulem as trocas interpessoais, ainda que nestes projetos se apresentem mais expansivos e menos introspectivos.



**Figura 51. Sede Social e Esportiva do Jockey Club de São Paulo: maquete, corte longitudinal e perspectivas do espaço comum.**  
Fonte: PENTEADO, 1998.

## 3.2. ACESSO

**ESPONTANEIDADE** COMO ROMPIMENTO DE BARREIRAS PERCEPTIVAS.

## O cotidiano como fonte de liberdade: o Fórum de Araras

Araras, 1960. Com José Ribeiro.

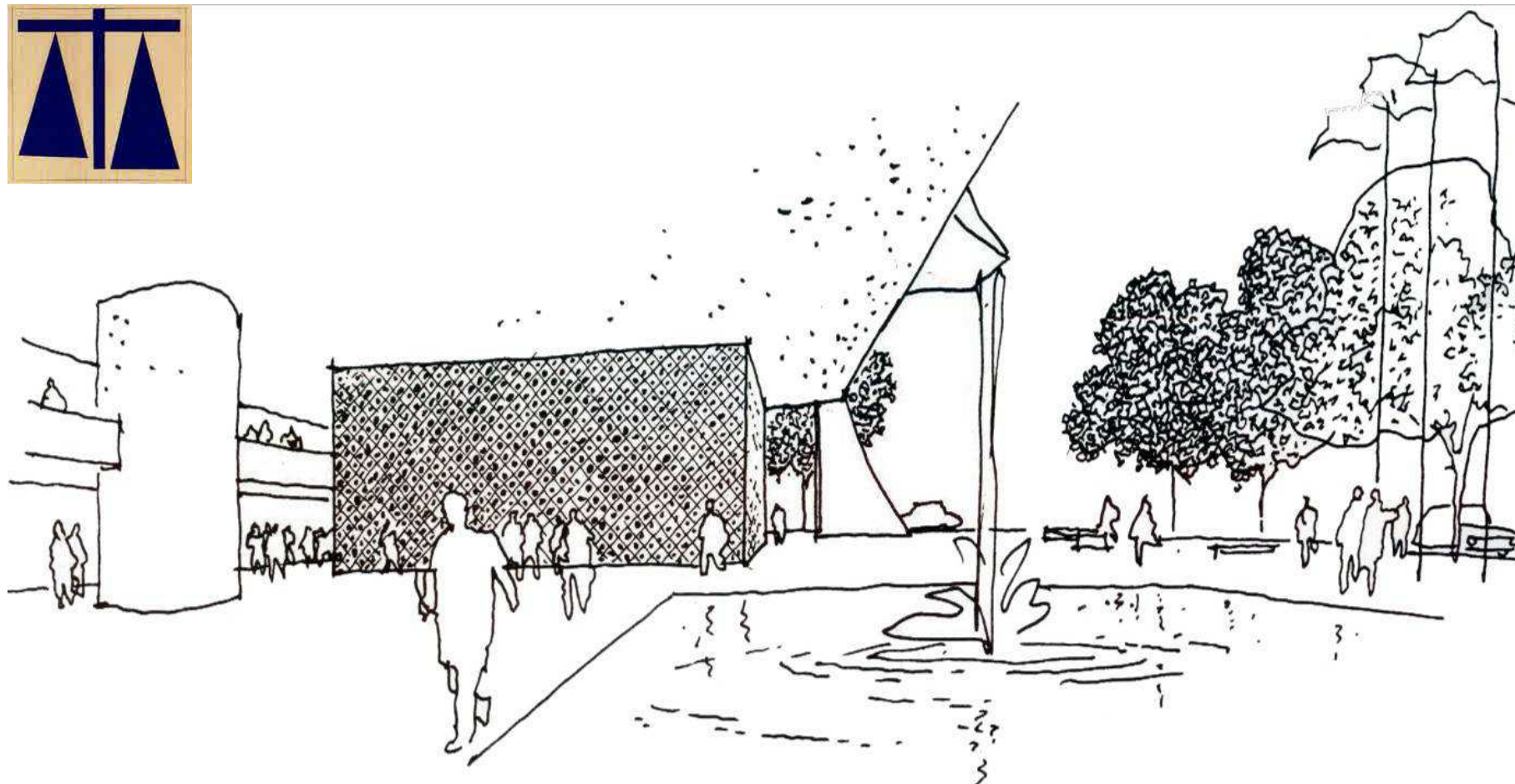


Figura 1. Perspectiva da praça coberta do Fórum de Araras, com o volume revestido de azulejos de Mário Gruber (detalhe).  
Fonte: PENTEADO, 1998.



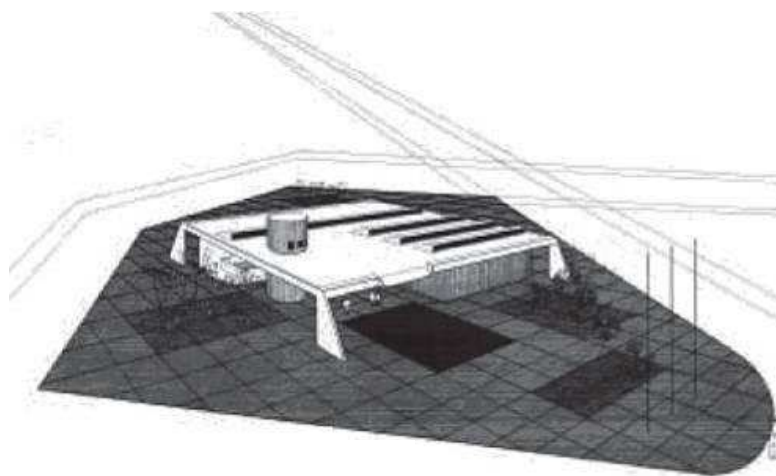
### Ausência de medo: arquitetura da apropriação.

“Do ponto de vista popular, ainda que isso pareça uma definição meramente negativa e subjetivista, liberdade é ausência de medo.”

**Fernando Henrique Cardoso.**<sup>152</sup>

“Mas quando a obra estava em andamento, os trabalhadores não estavam entendendo nada, e quando eu expliquei as intenções daquele desenho, disseram uma coisa muito interessante: a gente acha que num fórum desse tipo um dia a gente pode ganhar alguma questão.”

**Fábio Penteadado.**<sup>153</sup>



**Figura 2. Perspectiva do Fórum de Araras.**

Fonte: Arquivo da Companhia Paulista de Obras e Serviços. 2011.

<sup>152</sup> In: CAMARGO et. al., op. cit., p. 151.

<sup>153</sup> PENTEADADO. Entrevista concedida ao autor, op. cit.

A conjunção entre abertura e multifuncionalidade, característica das obras anteriormente analisadas, responsável pela criação de espaços polivalentes e democráticos assume, em muitas ocasiões, um significado adicional e de seminal relevância para a interpretação da intencionalidade da arquitetura de Penteadado.

Tal organização ambiental e volumétrica revela uma preocupação adicional, porém nada acessória, relacionada à realidade social brasileira e que gera outra necessidade: além de criar espaços estimulantes à sociabilidade e à convivência, a espontaneidade arquitetônica procura criar condições de acesso à cidadania, de forma que esta possa se afirmar através das personalidades individuais solidamente construídas.

A necessidade física de se criar espaços capazes de atender o fluxo diário de grandes quantidades de pessoas se fazia premente no Brasil do final dos anos 50. Participante de um programa governamental que visava sanar a insuficiência de instituições de atendimento à população em diversas áreas do serviço público, o Fórum para a pequena cidade de Araras participa de uma renovação no modo de interpretar a relação entre cidadão e instituição pública, refletida nas obras idealizadas pelos arquitetos do grupo paulista.<sup>154</sup>

<sup>154</sup> Segundo Penteadado, a profusão de obras - entre hospitais, escolas e fóruns de justiça - impulsionadas pelo denominado Plano de Ação, do governo Carvalho Pinto (1959-1963) foi fundamental para o desenvolvimento e consolidação da arquitetura moderna paulista. De fato, o caráter público de tais empreendimentos é propício ao

O Fórum de Araras, como anteriormente indicado, faz parte de um grupo de projetos dos inícios da carreira do arquiteto, responsáveis pela formação e consolidação dos ideais norteadores de sua obra. Sua definição também parte de uma referência antitética, calcada na arquitetura forense desenvolvida na época, baseada em uma linguagem eclética pseudo-monumental e intimidante.<sup>155</sup> O conjunto de obras surgido a partir do referido plano de governo, deixa claro que a revisão programática e a disposição arquitetônica, tal como vinha sendo definida nos edifícios públicos de então, era característica do pensar projetivo referente ao grupo paulista.

No caso de Penteado, seus projetos buscam atingir a dimensão pública do espaço através do universo relacional e cognitivo estabelecido entre obra e indivíduo. Em sua constatação da necessidade de se abrir espaço às massas, aproveita para

---

desenvolvimento de um ideal arquitetônico que se destaca por seu enfoque coletivo e social.

<sup>155</sup>“Nestes edifícios forenses podem-se identificar elementos como, simulacros de colunas e colunatas” neoclássicas”, inscrições românicas e por vezes frontões nas fachadas. A hierarquia social e os valores da magistratura manifestavam-se, também, no agenciamento espacial. Ainda que pudesse estar subentendida uma questão funcional, a locação das funções na edificação não tinha como viés principal esta questão. No andar superior estão rigorosamente localizadas as funções estritas da justiça, tais como sala e gabinete do juiz e o grande salão do júri, estes com acabamentos internos de composição refinada, geralmente em madeira e tendo suas aberturas vedadas por grandes vitrais. No andar inferior localizam-se os serviços de acesso menos restrito, tais como cartórios de registros, varas e arquivos.” CORDIDO, Maria Tereza R. L. B. “Edifícios públicos. Arquitetura forense: arquitetura moderna questionando a simbologia e mitos do poder judiciário no Estado de São Paulo”. *Risco*. Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo EESC-USP, São Carlos, nº 07, v.1, 2008, p. 6-7.

idealizá-lo de forma a criar condições de que se apropriem da cidade.

A arquitetura se propõe, assim, como base de apoio à instituição de relações renovadas, baseadas na crença de que tal renovação se daria através das possibilidades existentes na riqueza da vida cotidiana.<sup>156</sup> A questão básica reside no fato de se reconhecer na condição apática das massas um momento transitório, não condenando-as ao eterno conformismo, no qual a arquitetura pode atuar, ainda que de forma lateral.

Neste sentido, o programa de necessidades do Fórum, organizado ao redor de uma grande praça coberta, transcende as funções imediatas e propõe um espaço público que procura simbolizar a verdadeira aplicação da justiça.

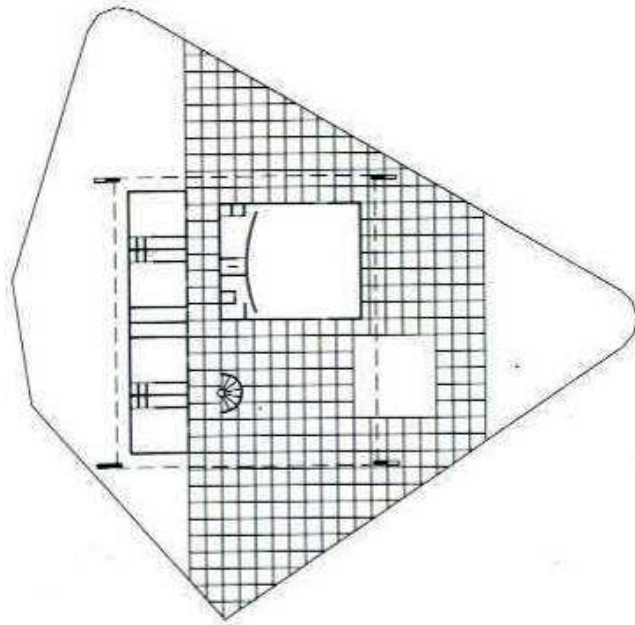
Os serviços, distribuídos em um volume de planta retangular em dois níveis, se abrem inteiramente para uma praça coberta, transmitindo cercania e estimulando a apropriação popular de maneira direta. Lateralmente, situa-se a sala de julgamentos, em um volume cúbico revestido por painel de

---

<sup>156</sup> “Nem o arquiteto, nem o urbanista, nem o sociólogo, nem o economista, nem o filósofo ou o político podem tirar do nada por decreto formas e relações novas. Para precisar, diríamos que o arquiteto, como o sociólogo, não têm os poderes de um taumaturgo. As relações sociais não as cria nem um nem outro. Em determinadas condições favoráveis, ajudam às tendências a formular-se (a tomar forma). Unicamente ávida social (a práxis) em sua capacidade global possui estes poderes.” LEFEBVRE, 1969, op. cit., p. 128.

ladrilhos hidráulicos desenhados pelo artista plástico Mário Gruber, representando a justiça.

Tal conformação evidencia a polivalência do edifício, marcado pela relativa independência de suas partes e, principalmente pela praça, que se oferece aberta à cidade ininterruptamente. A própria sala do júri foi proposta, de forma ocasional, como pequeno teatro, dada a subutilização de tal espaço em uma cidade de pequeno porte.



**Figura 3.** Planta baixa que configura a praça coberta do Fórum de Araras.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

A intenção, no entanto, vai além de dotar a cidade de um equipamento multifuncional: sua abertura pretende facilitar a entrada e a apropriação do espaço pela população, através de seu reconhecimento como lugar pertencente à coletividade. A justiça, assim, passa a ser subliminarmente interpretada como poder instituído a serviço do povo, não mais como órgão destinado apenas a puni-lo.

Novamente o partido se estrutura ao redor do conceito de praça, cuja cobertura parece apoiar-se suavemente em quatro pilares periféricos, cujos fustes esbeltos na altura do capitel vão se alargando em direção ao solo, conformando uma linha abaulada que remete a um fragmento dos pilares de Oscar Niemeyer para o Palácio do Planalto. Apenas esse delicado desenho, juntamente com o painel de azulejos e um pequeno estanque, regado por uma fonte que parte poeticamente do teto, se impõem como elementos de discreto destaque, na composição arquitetônica.

É justamente através da singeleza da arquitetura do Fórum de Araras que se expõe um ideal diametralmente oposto a conotações - simbólicas ou psicológicas - de austeridade, fechamento e imposição. Sua espacialidade é claramente indicativa da hierarquia de valores que rege o funcionamento do edifício: os serviços públicos orbitam ao redor do público, representado na praça central.

As condições de existência da contemporaneidade converteram a vida cotidiana em uma rotina organizada e

controlada, conformada por uma sociabilidade apenas superficial e acrítica, empobrecida à medida que as relações entre as pessoas passam a ser substituídas por relações profissionais ou institucionais.

A intencionalidade de Penteado divisa no âmbito do cotidiano, ainda que massificado e alienado, o lugar que concentra as possibilidades de mudança mais privilegiadas, pois se nele atualmente jaz a *vita activa*, somente nele se encontram a dimensão pública e coletiva que podem instaurar novos tipos de sociabilidade, calcadas na liberdade e autonomia. Daí sua insistência em classificar o papel da arquitetura como promotora de encontros e de trocas, a partir dos quais a atuação conjunta e plural da multidão possa florescer.

A construção e gestão do Fórum, atualmente convertido na Câmara de Vereadores do município, deturpou parte da beleza estética do edifício, além de impedir que o edifício funcionasse segundo o projetado: o teatro não funciona, os serviços são todos internos e a praça se transformou em estacionamento. A arquitetura, porém, segue cumprindo sua parte na proposta, através de sua espacialidade ainda íntegra, como que à espera de que um dia se lhe dê a chance de participar do processo de renovação social para o qual foi idealizada.



Figura 4. Foto da situação atual do fórum.  
Fonte: PENTEADO, 1998.



Figura 5. Foto da situação atual do fórum.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

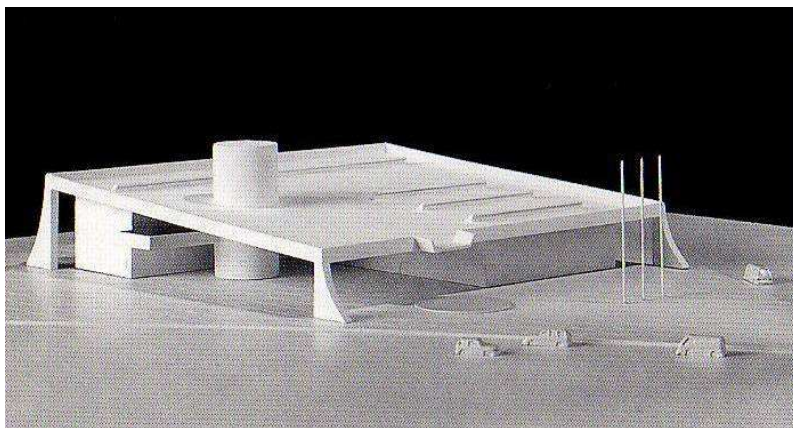
## Arquitetura do homem comum

“Herói comum. Personagem disseminado. Caminhante inumerável. [...] Este herói anônimo vem de muito longe. É o murmúrio das sociedades. [...] Lentamente os representantes, ontem representando famílias, grupos, ordens, se apagam da cena onde imperavam quando era o tempo do nome.”

**Michel de Certeau.** *La invención de lo cotidiano.*<sup>157</sup>

“Então, eu sempre entendi aquilo que se chamava ‘homem comum’. [...] Ele sabe, ele pressente onde não deve ir.”

**Fábio Penteado.**<sup>158</sup>



**Figura 6. Maquete do fórum.**

Fonte: PENTEADO, 1998.

Em Penteado, o foco na análise relacional entre ser humano e arquitetura se afunila até atingir a experiência individual do

espaço: o sentimento do “homem comum”, típico componente da massa.

O comportamento social do habitante ordinário das grandes cidades periféricas, geralmente pobre e mal instruído, é utilizado como guia na idealização de espaços que dissipam o retraimento e estimulam a aproximação entre o indivíduo e a cultura, a justiça, a religião, a cidade enfim.

A explicação de Penteado sobre a definição do projeto expõe a intenção e evidencia o alvo de sua preocupação:

“Já para o projeto de Araras, fui visitar um fórum construído numa cidade vizinha – um edifício denominado Palácio da Justiça – que me causou uma impressão muito forte. Procurei entrar nele como um homem comum, o trabalhador que ali chegava obrigatoriamente para tirar um documento ou registrar um filho, e me senti muito triste. A impressão era de quem entrava num daqueles prédios já entrava 'condenado', à mercê da má vontade de um guarda e do garoto do cartório que se sente uma autoridade. Esse projeto teve, portanto, a intenção de abrir espaço e dissipar aquela sensação de medo e humilhação.”<sup>159</sup>

A dinâmica da submissão reverbera no interior do ser humano as distorções provenientes do campo econômico e social. A construção da personalidade é resultado do acúmulo de experiências vividas, definindo um mundo “irracional” extremamente influente nos padrões comportamentais, por

<sup>157</sup> Op. cit., p. 3. Tradução nossa.

<sup>158</sup> PENTEADO. Entrevista concedida ao autor, op. cit.

<sup>159</sup> PENTEADO. 1998, op. cit., p. 37.



isso, de acordo com Certeau, “O que interessa da história do cotidiano é o invisível.”<sup>160</sup>

A definição arquitetônica que procura idealizar uma espacialidade nova, inaudita em edifícios forenses, acredita firmemente no poder de sugestão do entorno vital no comportamento humano. Através do espaço:

“O ato de perceber ultrapassa os sentidos e ganha a razão. É assim que se opera a metamorfose do sensorial, mudado em conhecimento. Este se alimenta da relação entre o sujeito e o objeto., relação em que este, permanecendo o que é e interagindo com o sujeito, contribui para que, nessa interação, o sujeito evolua. [...] É a vitória da individualidade, da individualidade forte que ultrapassa a barreira das práxis repetitivas e se instala em uma práxis liberadora.”<sup>161</sup>

Ao criar, portanto, uma zona franca de convivência social em um edifício público, a arquitetura do Fórum de Araras legitima o papel do Estado como provedor, não só dos serviços essenciais aos cidadãos, mas de experiências coletivas que podem resultar em atuação popular crítica.

A preocupação em oferecer canais de acesso, à cidadania e à cidade, presente no trabalho de Penteadó, responde a um contexto histórico-social específico vinculado à condição brasileira, extensível aos demais países da periferia capitalista. Na realidade do subdesenvolvimento, afirma Santos, o escopo

<sup>160</sup> CERTEAU, op. cit., p. 1.

<sup>161</sup> SANTOS, 2007, op. cit., p. 70-71.

da cidadania não é o mesmo que nos países metrópoles; nas regiões mais desfavorecidas, o acesso aos direitos essenciais e o estado de bem estar são desiguais ou, na maioria dos casos, incipientes promessas.<sup>162</sup>

A inversão do imaginário, tradicionalmente associado à arquitetura forense, por uma nova simbologia capaz de expressar a modernização da sociedade e do judiciário, pretendia transmitir uma interpretação social progressista. Este fórum reflete a existência de um pensamento reformulador com claras intenções pedagógicas, compartilhado pelo grupo da Escola Paulista, impresso na arquitetura com o intuito de preparar o indivíduo em sua busca de autonomia.

Abre-se, neste ponto, um parêntesis que pretende oferecer, a partir do ponto de vista cultural brasileiro, mais subsídios ao esforço analítico de compreensão da relação entre ser humano e obra. Pode-se relacionar, paralelamente, a figura do “homem comum”, descrito por Penteadó, com a personalidade do “homem cordial”, típico ser brasileiro apresentado por Sérgio Buarque de Holanda.

Por um lado, Holanda aponta que tal cordialidade, traço definido do caráter nacional, não significa indício de civilidade,

<sup>162</sup> “Mas há cidadania e cidadania. Nos países subdesenvolvidos, de um modo geral, há cidadãos de classes diversas; há os que são mais cidadãos, os que são menos cidadãos e os que nem mesmo ainda o são.” Ibid., p. 24.

senão o contrário: a ilusão de polidez e a intimidade excessiva revelam que o “homem cordial”, transfere para a vida em sociedade seu pavor de viver consigo mesmo, estabelecendo relações sociais defensivas, análogas às teorizadas por Sennet.<sup>163</sup> O fato é que tal comportamento social, baseado na intimidade e na familiaridade, enfraquece a dimensão coletiva, uma vez que “A vida íntima do brasileiro nem é bastante coesa, nem bastante indisciplinada, para envolver e dominar toda a sua personalidade, integrando-a, como peça consciente, no conjunto social.”<sup>164</sup>

Este caráter formativo expõe uma contradição social tipicamente brasileira, que explica a relação marcada pelo temor entre o indivíduo comum e as altas instituições, como o judiciário. Em grande medida, a conduta social refratária a hierarquias se estabelece com base em relações de amizade e proximidade, mesmo nos altos cargos, o que cria uma sensação de desconfiança perene em relação à imparcialidade da justiça, neste caso específico.

Daí a impressão de condenação prévia descrita por Penteadó, que o cidadão relegado à marginalidade social sente ao adentrar um edifício forense - dominado pela ameaçadora

<sup>163</sup> “Sua maneira de expansão para com os outros reduz o indivíduo, cada vez mais, à parcela social, periférica, que no brasileiro – como bom americano – tende a ser a que mais importa.” HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O homem cordial*. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012, p. 53.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 59. E acrescenta: “O desconhecimento de qualquer forma de convívio que não seja ditada por uma ética de fundo emotivo representa um aspecto da vida brasileira que raros estrangeiros chegam a penetrar com facilidade.”, p. 55.

autoridade “imperial” do juiz de direito -<sup>165</sup>, experiência negativa que a imponência e fechamento da arquitetura só fazem agravar.

Tal como no Teatro de Piracicaba, a ideia do projeto é estabelecer um contato natural que autorize a aproximação e apropriação gradativa do espaço pelo indivíduo, sem o temor de coerção social vinculada à sua condição socioeconômica ou cultural. A proposta arquitetônica, através da hierarquia entre suas partes, pretende romper o imaginário de autoridade e superioridade indiscutível da justiça sobre o cidadão comum.

Pode-se interpretar, em face do exposto, que o “homem comum”, ao qual Penteadó volta a atenção, corresponde ao “homem massa” definido por Ortega y Gasset, e que sua

<sup>165</sup> À posição claramente “superior” com que se autotransformam as classes mais abastadas do país, definida pelo desejo de afirmação pessoal, contrasta com o rechaço ao ritualismo reverencial presente no caráter nacional. Esse tipo de tratamento deixa de representar respeito institucional para configurar atos de submissão.

Em artigo sobre a questão, o promotor de justiça Fausto Rodrigues de Lima descreve passagens ilustrativas desse embate social, como a ocasião em que um juiz impediu a entrada de um trabalhador no fórum por estar de chinélos, e outro que quis obrigar judicialmente o porteiro de seu condomínio a chamá-lo “Doutor”. Segue dizendo que “[...] os palácios de mármore e vidro da Justiça, os altares erguidos nas salas de audiência para juizes e promotores e o tratamento ‘Excelentíssimo’ dispensado às altas autoridades são resquícios diretos da mal resolvida proclamação da República brasileira, que manteve privilégios monárquicos aos detentores do poder. [...] Os demais, que deveriam só ser cidadãos, mantiveram a única qualidade que sempre lhes coube: a de súditos. [...] Enquanto isso, barões sangram os cofres públicos impunemente. Caso flagrados, por acaso ou por alguma investigação corajosa, trata a Justiça de soltá-los imediatamente, pois pertencem ao mesmo clã nobre (não raro, magistrados da alta cúpula judiciária são nomeados pelo baronato).” LIMA, Fausto Rodrigues de. “Chega de Excelências, senhores!” *Folha de São Paulo*. 1º Caderno. Coluna Tendências e Debates, São Paulo, 16/06/ 2007.

arquitetura busca auxiliar positivamente no processo de conversão da massa em multidão, que pode atuar concertadamente em prol de si mesma sem perder a noção de individualidade que conforma sua pluralidade.

A arquitetura do Fórum de Araras propõe-se como parte de um projeto de sociedade, extrapola seus limites meramente físicos para engrossar o coro da intelectualidade de esquerda da época, segundo a qual um modelo de sociedade renovada deve partir da ação comum, consciente e organizada das próprias camadas populares – agindo, portanto, como multidão. Procura instituir-se como apoio físico desse processo, no qual:

“Torna-se possível criar as outras instituições para abrigar o povo para, nelas e por seu intermédio, criar-se o clima de confiança que permita transformar o que pode estar assegurado abstratamente na Lei em condição de vida: o destemor da represália e a confiança no desenvolvimento de organizações e instituições capazes de estimular conexões interpessoais e de sustentar ações coletivas”<sup>166</sup>

### Arquitetura popular

“**popular.** [...] **1.** Do, ou próprio do povo. [...] **2.** Feito para o povo. [...] **3.** Agradável ao povo; que tem as simpatias dele. [...] **4.** Democrático. [...] **5.** Vulgar, trivial, ordinário; plebeu”<sup>167</sup>

<sup>166</sup> CAMARGO et. al., loc. cit.

<sup>167</sup> FERREIRA, op. cit., p. 1600.

“Em nosso país não há nada mais fácil do que descobrir a presença ativa do novo. [...] novo é o próprio povo, e que há o novo onde está o povo e só onde está o povo.”

Carlos Estevam Martins. “Anteprojeto do Manifesto do CPC”.<sup>168</sup>

Analisando a partir do ponto de vista cultural brasileiro, a praça parece despir o judiciário de sua dimensão ritualística, identificando-o com a conduta popular. Sua conformação espacial confia que tal abertura pavimentaria o acesso da população à justiça, encorajada a utilizar seus códigos culturais e comportamentais próprios. Resolvida a questão do acesso aos serviços públicos básicos à dignidade humana, o próximo passo seria o desenvolvimento do espírito coletivo crítico, processo no qual a arquitetura somente poderia atuar como campo de apoio.

É buscando reeditar o padrão popular espontâneo de uso dos espaços, como meio de facilitar sua apropriação por parte da população ordinária – a massa – que se define a lógica estruturadora de grande parte dos projetos de Penteados. A dinâmica “sócio-compositiva” que faz o fórum desabrochar para a cidade, é a mesma que converte o mercado público fechado, de matriz europeia, em praça aberta; que afasta o teatro de associações elitistas, associadas ao rebuscamento formal e imposição volumétrica; que define a rua como espinha dorsal de um complexo administrativo; que caracteriza sua arquitetura como campo de domínio popular, como reafirmam as obras que se seguirão a esta análise.

<sup>168</sup> Apud: AMARAL, Aracy A., op. cit., p. 320.

Neste sentido, revela-se a importância do universo “popular”, que domina o imaginário de suas obras, definidas como algo situado além do espaço público. A definição terminológica vincula, inevitavelmente, a palavra popular ao conceito de povo, porém o transcende como entidade caracterizada pela unidade forjada em torno do poder estatal. Nas metamorfoses semânticas determinadas pelo uso social ao longo do tempo, a palavra povo passou a assumir significados muito mais amplos que seu sentido estrito, confundindo-se, em grande medida, com os conceitos de massa e multidão – gerando uma dificuldade de definição previamente externada no capítulo 2 desta tese.

A arquitetura do Fórum de Araras, característica extensível ao conjunto geral da obra de Penteadó, assume um viés popular no intuito de que procura deliberadamente agradar ao povo, apresentar-se a ele de maneira amigável e espontânea. A ambientação que contém evoca lugares previamente conhecidos e experimentados pelo indivíduo ordinário, comum - o tipo genérico que a cultura engajada dos anos 60 elege como herói da vida cotidiana, componente das massas desfavorecidas, também interpretadas como povo.<sup>169</sup>

---

<sup>169</sup> Ainda que a obra de Penteadó estabeleça relações imediatas, e de forma mais intensa, com a realidade nacional do Brasil, a identificação do povo com as classes mais desfavorecidas da sociedade não é, como se sabe, algo restrito à condição brasileira, nem tampouco ao cenário cultural da década de 1960. Prova disso, dentre muitas possíveis, é o personagem português Zé Povinho, criação de Rafael Bordalo Pinheiro, surgido no periódico *A lanterna mágica*, em 1875, como caricatura da condição social de pobreza da população daquele país.

Alinhada com o contexto cultural da época, notório pela revalorização do universo popular, o desejo de estimular o estabelecimento de novas modalidades de relacionamento social, tanto entre as pessoas como entre estas e as instituições públicas, transparece na ideação de espaços definidos a partir, quase que obrigatoriamente, da dinâmica relacional popular.

Tal atitude parece ser a declaração de uma crença, segundo a qual a efetivação da função pedagógica e social da arquitetura depende, primeiro, da criação de condições de acesso das massas ao exercício pleno da cidadania. Neste sentido, interpreta que tal acesso depende da dissolução do receio que as arreadas classes populares apresentam ao encontrarem-se na necessidade de exercer seus direitos, e que, por isso, o meio arquitetônico deveria produzir-se com base em sua realidade sócio-espacial.

A arquitetura assume, pela via um tanto alegórica do “homem comum” e do “popular”, a posição de “desígnio”<sup>170</sup>: o desenho submete-se à intenção social e sobrepassa a mera beleza arquitetônica para assumir-se como projeção de um futuro possível, sintonizado com as necessidades e a idiosincrasia típicas do contexto cultural brasileiro.

---

<sup>170</sup> “No Renascimento o desenho ganha cidadania. E se de um lado é risco, traçado, mediação para expressão de um plano a realizar, linguagem de uma técnica construtiva, de outro lado é desígnio, intenção, propósito, projeto humano no sentido de proposta do espírito. Um espírito que cria objetos novos e os introduz na vida real.” ARTIGAS, op.cit., p. 112.

## Espacialidade e emancipação

“Não sabendo que era impossível, foi lá e fez.”

Jean Cocteau.<sup>171</sup>

“Sou o espaço onde estou.”

Nôel Arnaud. *L'état d'ébauche*.<sup>172</sup>

O Fórum de Araras explicita a forma como Penteado concebe a problemática massa-multidão: sua interpretação não se restringe à questão quantitativa, ainda que a contemple. As próprias conceituações filosófico-sociológicas dessas entidades indicam sua transcendência em relação ao número e as define também através de seu comportamento social, ou modo de vida individual.

Com obras que se determinam em função de um tipo social genérico, comum, a arquitetura pretende transformar sua atuação na coletividade e, em última instância, da própria coletividade. O espaço passa a ser dependente da ocupação humana, e se estrutura de forma a criar possibilidades de que a mesma ocorra tal como previsto. Espaço e ser humano são umbilicalmente interdependentes nos projetos de Penteado.

173

<sup>171</sup> Frase atribuída ao poeta francês.

<sup>172</sup> Apud BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 146.

<sup>173</sup> “O construtor e sua obra dependem entre si como o caracol de sua concha. O homem aumenta seu âmbito de ação e de influência por meio e através de sua obras, e as obras recebem seu significado a partir do uso que o homem faz delas. Desta visão

Por meio desse vínculo de interdependência o ser humano se apropria do espaço como parte de si mesmo, e sente autorizado a atuar de forma autônoma, livre. Para que tal relação se estabeleça e crie as condições de liberdade desejadas, Penteado aposta na estruturação arquitetônica por meio de analogias, como resposta automática e ultrageneralista da mente humana no manejo das situações cotidianas.<sup>174</sup>

As subversões programáticas e espaciais previamente discutidas fazem parte desse sistema analógico que o arquiteto lança mão para iniciar seus projetos, em muitos casos a partir de ícones negativos. O ponto de chegada, no entanto, é a relação comparativa inconsciente que as experiências vitais de cada indivíduo estabelecem ao entrar em contato com os espaços o que norteia a ideia geral de cada projeto.

---

romântica deduz que o homem e sua criação devem ser concebidos como um organismo integrado.” ARNHEIM, op. cit., p. 107. Tradução nossa.

<sup>174</sup> “Pois é característico da vida cotidiana em geral o *manejo grosseiro do 'singular'*. [...] Para podermos reagir, temos de subsumir o singular, do modo mais rápido possível, sob alguma universalidade; temos de *organizá-lo* em nossa atividade cotidiana, no conjunto de nossa atividade vital; [...] É assim, por exemplo, que se recorre à *analogia*. É através dela que, principalmente, funciona o nosso conhecimento cotidiano do homem, sem o qual não poderíamos sequer nos orientar; classificamos em algum tipo já conhecido por experiência o homem que agora queremos conhecer sob algum aspecto importante para nós e essa classificação por tipos permite nossa orientação. Tão somente a *posteriori* torna-se ‘evidente’ na prática que podemos dissolver aquela analogia e conhecer o fenômeno singular. [...] em sua concreta totalidade e, assim, avaliá-lo e compreendê-lo.” HELLER, op. cit., p. 35. Grifo do autor.



Assim, o Fórum de Araras pretende dissipar a analogia negativa que coloca a instância judiciária como ameaçadora, invertendo a chave interpretativa de forma a apresentá-la como instituição que funciona sob o comando da população. Importante ressaltar que tal conotação busca atingir, de igual maneira, tanto o “homem comum” quanto as altas autoridades atuantes no fórum.

A forma como a cidade se apresenta a seus habitantes, - tomando por base o caso brasileiro, que infelizmente espelha a realidade da maioria dos países - costuma restringir os acessos a seus espaços, erguendo muros virtuais e criando uma segregação interpretada como algo natural, socialmente consentida.

A lógica do acesso restrito também se aplica aos edifícios representativos de instituições públicas, sugerindo que se tratam de locais privados, alheios e não pertencentes ao domínio popular. A criação de tal psicosfera impositiva, até mesmo ameaçadora, se trata de recurso tão eficiente quanto antigo para manter subjugada a índole “selvagem” das massas-multidões.

A experiência sensorial, como forma de conexão entre o homem e o mundo, encerra um importante papel nas possibilidades de liberdade - ou aprisionamento - das

consciências.<sup>175</sup> A maneira como o mundo se apresenta fisicamente aos sentidos humanos emite mensagens subliminares que incentivam ou coíbem as atuações criativas no âmbito do cotidiano.

A praça aberta do Fórum de Araras, pronta a receber a convivência comunitária, mas também a aglomeração, o protesto e a manifestação popular expõe de forma explícita, escancarada, a intenção de transferência do poder público à população; a ausência de portas ou saguões detona a sensação de cerimônia austera e define o fórum como espaço público urbano; a proposta de utilização eventual da sala de julgamentos, espaço símbolo do medo e da repressão, onde se faz sentir o peso da mão forte do Estado, como um descompromissado teatro, é uma potente mensagem que desmonta o imaginário opressivo vinculado à justiça.

A expressão arquitetônica deste fórum se estrutura no âmbito além da matéria: seus espaços vazios concentram a força da mensagem e compõem a poética do edifício, no qual o

---

<sup>175</sup> “[...] a liberdade está enraizada na *sensibilidade* humana; os sentidos não só ‘recebem’ o que lhes é dado [...] como não ‘delegam’ a transformação do dado numa outra faculdade (o entendimento); pelo contrário, eles descobrem ou *podem* descobrir por si mesmos, em sua ‘prática’, novas possibilidades e capacidades (mais gratificantes), novas formas e qualidades das coisas e podem instigar e guiar a sua compreensão. A emancipação dos sentidos faria da liberdade o que ela ainda não é: uma necessidade sensória, um objeto dos instintos da Vida (Eros). [...] a sociedade existente é *reproduzida* não só na mente, na consciência do homem, mas *também nos seus sentidos* [...] até que a familiaridade opressiva com o mundo objetual dada seja quebrada – numa *segunda alienação* que nos afaste da sociedade alienada.” MARCUSE, Herbert, 1973, apud SANTOS, op. cit., p. 72. Grifo do autor.

construído discretamente se retrai para não constranger a afirmação do espaço público.

A leitura espacial é rapidamente apreendida em sua totalidade, configurando uma arquitetura marcadamente espontânea, livre de barreiras, aberta e convidativa à ocupação; propõe, através da novidade que a transforma em fórum, uma reflexão crítica a respeito do papel da justiça que incita ao rompimento de ciclos automáticos de dominação e submissão.

A possibilidade de emancipação que o edifício comunica trabalha diretamente na dialética da consciência individual-coletivo, reafirmando que a força do grupo reside na qualidade do indivíduo, e vice-versa. Segundo Arnheim:

“Os edifícios têm uma grande participação em determinar até que grau cada um de nós é um *indivíduo* ou um membro de um *grupo*, e até que extremo tomamos livremente as decisões obedecendo a limites espaciais. Todas estas condições se somam a configurações de forças. Só porque o edifício é experimentado como uma configuração de forças, ou seja, como uma pauta concreta de repressões, *dimensões de liberdade*, atrações e repulsões, o marco arquitetônico pode servir como parte do conjunto dinâmico que constitui nossas vidas.”<sup>176</sup>

A espontaneidade espacial desempenha um papel seminal nesse contexto, ao estimular a entrada e a ocupação de forma natural, quase inconsciente, considerando-se a

instantaneidade com que os julgamentos de valor são feitos na vida diária. A arquitetura do fórum recorre, portanto, ao estabelecimento de analogias positivas, refletidas na permissividade do espaço, no sentido de facilitar sua apropriação e garantir a melhor utilização pela população servida.

O jogo analógico através do qual se define a arquitetura tem como ponto de partida a prática socioespacial verificada no plano do cotidiano. De uma realidade social que o arquiteto considera distorcida e segregacionista, refletida na própria materialização da cidade, surge a proposta que vincula ao espaço um conteúdo social. Desta forma se estrutura a inversão: ao invés de lugares determinados por relações humanas empobrecidas, espaços renovados que sugiram o fortalecimento da sociedade.

O mundo objetivo construído pela humanidade reflete o processo social em curso, e suas muitas contradições. Através dos espaços é possível realizar um diagnóstico do estado em que se encontra a sociedade, bem como traçar conjecturas sobre sua gama de possibilidades futuras.

Milton Santos aponta a existência de uma relação íntima e indissociável entre a alienação moderna e o espaço, e afirma que este pode contribuir ativamente para processos de socialização invertida. Em sua geografização da cidadania, constata que o valor do indivíduo nas sociedades capitalistas

---

<sup>176</sup> ARNHEIM, op. cit., p. 211. Tradução nossa. Grifo nosso.

está atrelado ao espaço que ocupa e à sua localização no território.

A configuração espacial, sendo uma instância social inseparável da materialidade e das ações do homem é, segundo observa Santos, fundamental na evolução da sociedade, já que facilita ou restringe, autoriza ou proíbe a ação humana:

“Mas, de um modo geral, os números dos demógrafos, como os dos cientistas políticos, não levam em conta o espaço – que é amálgama indiscutível da ação humana e do meio preexistente – ambos interagindo permanentemente. É uma pena e um equívoco cientificamente lamentável, porque somente o espaço permite apreender o futuro, através do presente e também do passado, pela incorporação de todas as dimensões do real concreto. Os processos espaciais são condicionantes duráveis das ações inovadoras.”<sup>177</sup>

---

<sup>177</sup> SANTOS, Milton. 1996, op. cit., p.118.

## Hospital de multidão: Santa Casa de Misericórdia de São Paulo

São Paulo, 1968. Com Teru Tamaki, Eduardo de Almeida, Maria Giselda Visconti, Luiz A. Vallandro Keating, José Borelli Neto, Tito Lívio Frascino e Hércules Merigo.

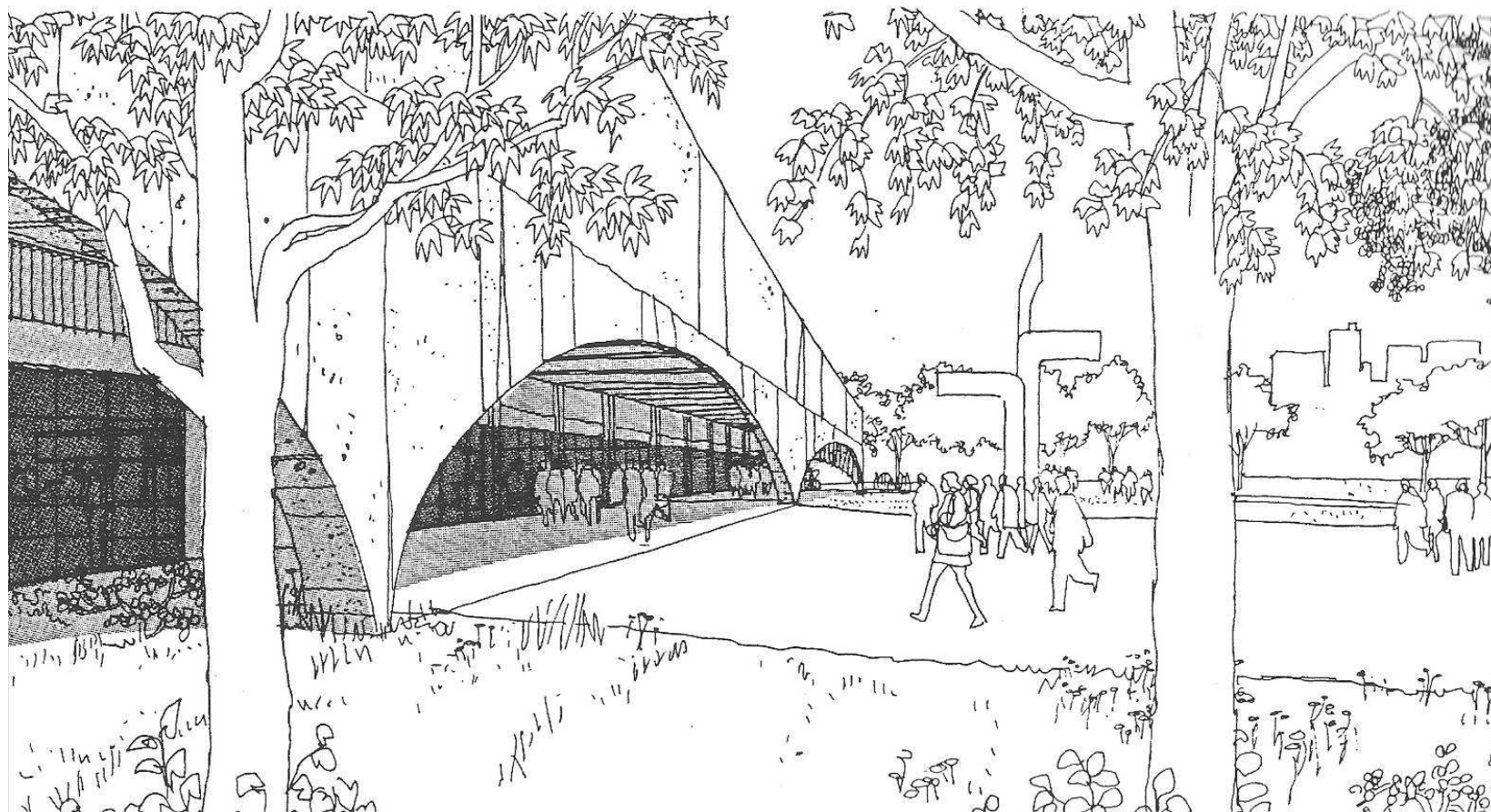


Figura 7. Perspectiva da entrada do hospital da Santa Casa de Misericórdia, a partir do Parque da Saúde.  
Fonte: Memorial do projeto.

## Escala humana. Escala da multidão

“Nas tarefas do engenheiro, os interesses do homem como indivíduo nem sempre coincidem com os interesses desse mesmo homem como ser coletivo, como ‘número’, prevalecendo o critério de quantidade; ao passo que nas tarefas do arquiteto o homem é encarado, antes de mais nada, como ser individual, como ‘pessoa’, predominando então o critério de qualidade.”

**Lúcio Costa.** *Arquitetura.* <sup>178</sup>

“Que diferença se faz aqui entre o homem de Da Vinci, que num círculo era a razão do universo, e o homem da civilização maquinista, que se caracteriza teoricamente como um ente de 1,70m de altura com o umbigo no meio!”

**Vilanova Artigas.** “Arquitetura e comunicação”. <sup>179</sup>



**Figura 8. Vista da implantação do mega-hospital na caótica paisagem urbana.**  
Fonte: PENTEADO, 1998.

<sup>178</sup> COSTA, Lúcio. *Arquitetura.* Rio de Janeiro: Bloch/FENAME, 1980, p. 50.

<sup>179</sup> In: *Caminhos da arquitetura*, op. cit., p. 136.

A negação de obstáculos que configura a espacialidade aberta do Fórum de Araras funde arquitetura e cidade, refletindo a busca de Penteado por criar condições físicas e psicológicas para uma apropriação pública dos espaços institucionais, despida de retraimento ou medo. A pequena escala da cidade de Araras sugere uma ambientação comunitária, que oferece o edifício à cidade como espaço de convivência natural a seus habitantes.

A criação de formas de acesso espontâneas aos serviços públicos urbanos assume, no edifício construído para o Hospital-Escola Júlio de Mesquita Filho, de propriedade da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo<sup>180</sup>, a dimensão das massas. Obra que trabalha diretamente com a imensidão da escala metropolitana, este “hospital de multidão”, calculado para atender um público potencial de 1.000.000 de pessoas, expõe o tamanho da necessidade de serviços e equipamentos públicos na metrópole e revela como Penteado busca trabalhar a grande escala sem oprimir psicologicamente o usuário que utiliza a arquitetura.

<sup>180</sup> A Santa Casa de Misericórdia de São Paulo é uma entidade hospitalar de cunho assistencial, e sua tradição remonta aos tempos do Brasil colônia, tendo seu primeiro registro conhecido datado do ano de 1599.

Segundo Penteado, seu projeto para o novo hospital escola Júlio de Mesquita Filho, foi elaborado inicialmente apenas com a intenção de garantir a posse de um terreno doado à entidade pela prefeitura, que deveria ser devolvido ao município caso não fosse aproveitado. A proposta, no entanto, foi posteriormente desenvolvida e parcialmente construída.



A dimensão física, exigida pela necessidade de se atender a um público de tal magnitude, define-se através de uma configuração escalar obrigatoriamente grandiosa. A relação entre a condição humana e a escala arquitetônica assume um papel preponderante na definição espacial e volumétrica do edifício. A proposta parte do entendimento prévio de que, na metrópole, a dimensão individual e a escala da multidão obrigatoriamente se entrecruzam, se confundem e se transformam mutuamente: na realidade, praticamente inexistem de forma independente.

O hospital assume, então, a escala da metrópole e dos requerimentos de sua população, de maneira análoga ao projeto do CAE, desenvolvido anos mais tarde. Sua função como entidade eminentemente assistencial induz, no entanto, a sugestões ambientais específicas. Assim como no complexo administrativo, a arquitetura referencia o urbano, recriando em si mesma o funcionamento da cidade: enquanto o CAE reproduz a diversidade da rua, o hospital se apoia novamente na referência à praça como elemento estruturador do tecido urbano ao compor sua espacialidade interna.

Implantada no centro do volume, uma pequena praça definida por quatro rampas e um espaço circular central unifica e ordena a dinâmica de funcionamento do hospital de forma simples e direta. O edifício acrisola a cidade em seu interior, referenciando sua estrutura básica e sugerindo o espaço interno como área pública. Tal conformação autoriza o acesso

e induz as formas de uso de maneira espontânea, quase que intuitiva. No exercício definido pelo Fórum de Araras a arquitetura incorpora a cidade; no projeto da Santa Casa, a cidade está incorporada na arquitetura.

A extensão do programa, e seu conseqüente requerimento espacial, revelam a complexidade e amplitude do projeto: um hospital geral adequado às necessidades de uma faculdade de medicina e a uma escola de formação de técnicos de grau médio ligados à saúde, além de um conjunto de equipamentos comunitários. A proposta surge na forma de um complexo médico-hospitalar-educacional, previsto para receber uma população flutuante diária da ordem de 15 mil pessoas, entre pacientes, médicos, estudantes, acompanhantes e visitantes.

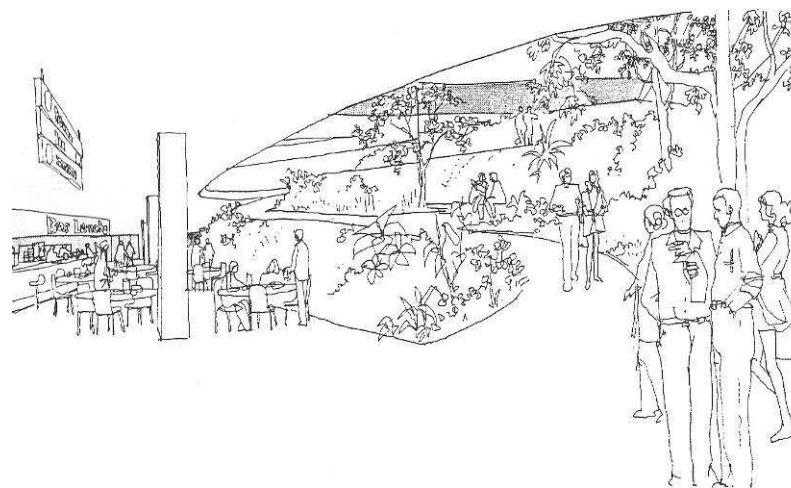


Figura 9. Perspectiva da praça central ajardinada, no nível do subsolo.  
Fonte: Memorial do projeto.

Dividido em três níveis, com a praça central ajardinada como elemento aglutinador, o programa de quase 100.000 m<sup>2</sup> se distribui contido em um grande invólucro de planta retangular em concreto aparente, cuja maior face possui mais de 550 metros de longitude.

A organização interna pode ser lida externamente através das aberturas rasgadas na cobertura, que indicam a localização de pátios e circulações, além de revelar a setorização e a centralidade da praça. A faixa central, definida pela largura da praça interna, recebe os elementos de utilização comum ao hospital e à escola. A cobertura é vazada em faixas alternadas, distribuídas de ambos os lados da faixa central, configurando pátios ajardinados que definem alas do projeto e proveem o interior de iluminação e ventilação naturais.



Figura 10. Vista aérea do conjunto com a cobertura evidenciando a setorização interna.  
Fonte: Arquivo do autor.

A diversidade e complexidade que marca a especificidade do programa de um hospital-escola feito para a multidão, estabeleceram entradas independentes segundo as atividades e setores ao longo de cada uma das quatro fachadas. O acesso principal, destinado ao recebimento dos usuários e situado no térreo, se daria através de um grande hall onde estariam a recepção e serviços diversos, como lojas, agências bancárias, correios e cartório. O nível térreo ainda concentraria, em seu lado esquerdo, os setores administrativos do hospital e da escola, os departamentos da faculdade e as salas de aula, bem como a biblioteca e outros equipamentos de apoio. Na parte à direita estariam localizados os ambulatórios e serviços médicos auxiliares.

O piso superior abriga a zona crítica, destinado a internações e cirurgias, além da Unidade de Terapia Intensiva. Amplos corredores funcionariam como “ruas públicas”, segundo o arquiteto, separadas pela presença de grandes pátios ajardinados e onde uma variedade de serviços e procedimentos dividiriam os espaços naturalmente, reforçando a sensação de espontaneidade do ambiente. Os acessos a este pavimento seguem a lógica de simplicidade que rege a horizontalidade da proposta, dividindo-se entre as amplas rampas que partem da praça ajardinada central, conjuntos de elevadores e escadarias de apoio, de maneira a minimizar a longitude dos percursos.

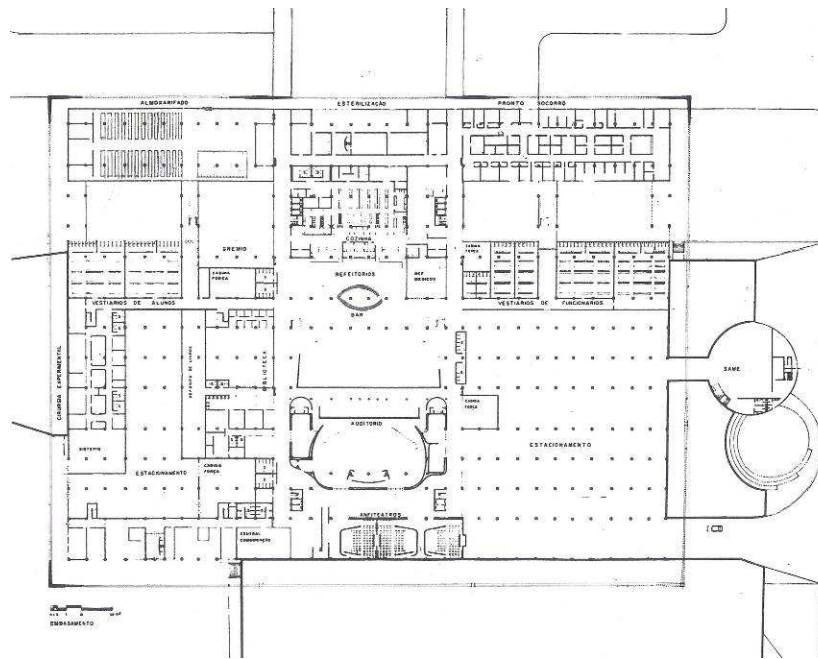


Figura 11. Planta do setor de embasamento.  
Fonte: Memorial do projeto.

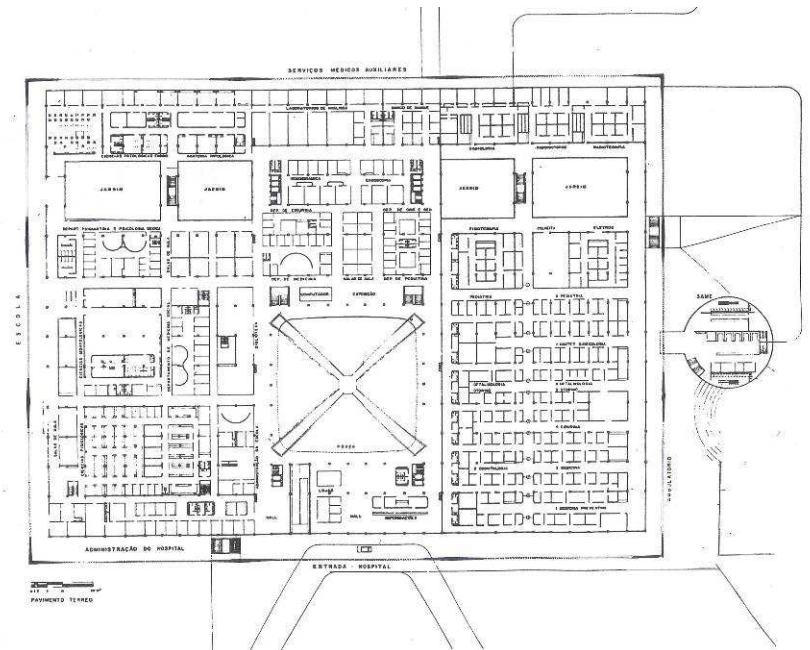


Figura 12. Planta do setor térreo.  
Fonte: Memorial do projeto.

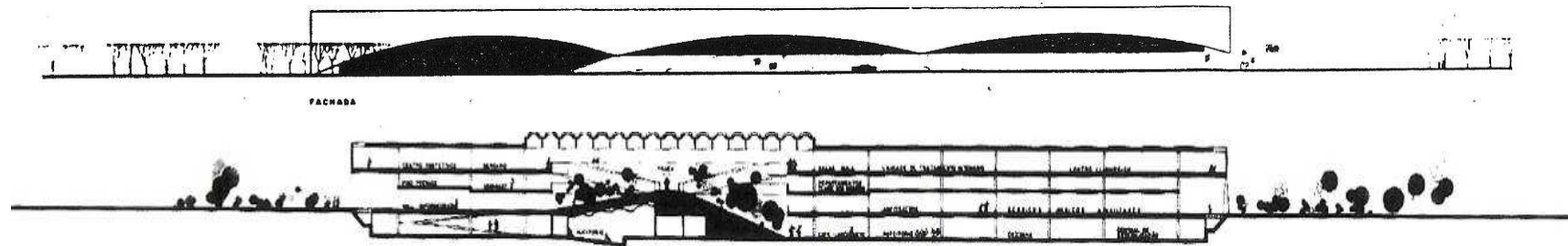
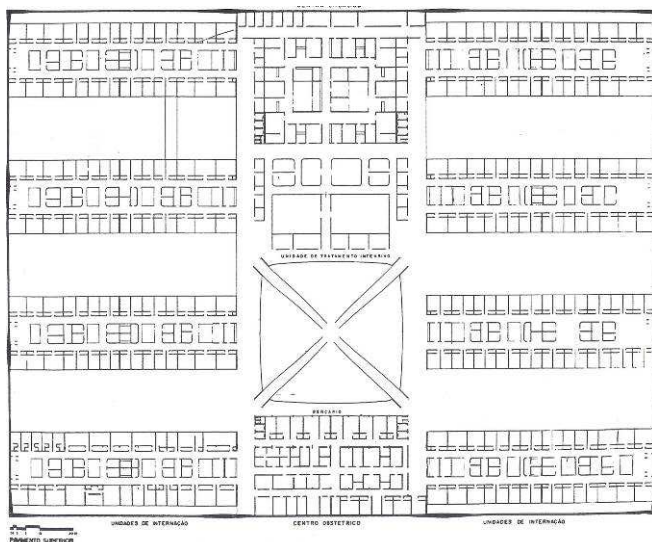
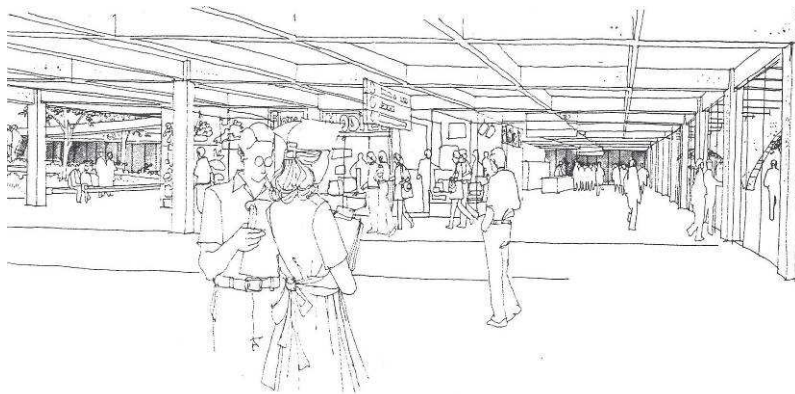


Figura 13. Fachada frontal e corte longitudinal do hospital.  
Fonte: Memorial do projeto.



**Figura 14. Planta do setor superior – ala de internações.**

Fonte: Memorial do projeto.



**Figura 15. Perspectiva artística do pavimento térreo.**

Fonte: Memorial do projeto.

Os serviços complementares – vestiários, depósitos, almoxarifado e outros espaços de apoio técnico - estariam situados no nível do embasamento, que também abrigaria a unidade de emergência e um auditório para 500 pessoas, localizado sob parte da praça central, com a qual estabeleceria contato através de uma rampa, além de três grandes anfiteatros e cantina. Neste mesmo nível estaria implantado o setor de atendimento emergencial e um amplo estacionamento.

Um volume circular anexo, conectado aos níveis de embasamento e térreo, denominado SAME – Serviço de arquivo médico e estatística – daria apoio à organização do encaminhamento de pacientes e agendamento de consultas no hospital. O projeto previa ainda a construção de um edifício específico, representado esquematicamente no projeto por um volume prismático linear, para a escola de grau técnico, de maneira independente do bloco principal.

A solução horizontal, caracterizada pela situação luminosa da praça sob domos de iluminação zenital, surge em função da procura por uma espacialidade interna resolvida através da integração. O memorial do projeto repisa a intenção de Pentead, segundo a qual os ambientes de tratamento médico deveriam se comunicar diretamente com os ambientes de ensino, conjugando as necessidades funcionais de forma natural e com máxima economia de movimentos.

A elaboração do projeto, de caráter marcadamente aberto, aposta na comunicação espacial e visual entre os pavimentos, proporcionada pela praça central, como meio de criar um ambiente hospitalar espontâneo e facilmente legível.

Os dados superlativos que compõem o hospital da Santa Casa, distribuídos segundo a previsão original em 73.790,40 m<sup>2</sup>, 690 leitos e apto a receber 600 alunos da escola de medicina, impressionam e falam por si mesmos, porém não revelam a intencionalidade que a arquitetura de Penteadó coloca como objetivo primordial: a adequação do serviço ao público a que se destina.

“Então, eu insisti muito em ser uma solução que atendesse não a multidão como um todo, o que é impossível, mas definir condições de acesso das pessoas da multidão, que não tivessem que usar num hospital grande, as mesmas condições que eram usadas no mundo todo.”<sup>181</sup>

Fica evidente que a multidão a que se refere o arquiteto é, respeitando as definições estudadas, na realidade, a massa brasileira, incapaz de agir autonomamente, amedrontada e pouco instruída. O usuário padrão, habitante dos então carentes bairros próximos ao complexo hospitalar, pode ser descrito através da figura previamente analisada do “homem comum”: um tipo componente da massa, caracterizado como pertencente à condição de pobreza extrema.

---

<sup>181</sup> PENTEADO. Entrevista concedida ao autor, op. cit.

A explosão humana experimentada nas grandes cidades, especialmente nas brasileiras, molda e justifica a preocupação externada por Penteadó, que acaba por definir o papel principal da arquitetura como meio de abrir espaço às multidões, comprimidas e relegadas a espaços arquitetônicos e urbanos que já não as comportam.

“[...] no passado histórico os arquitetos [...] trabalhavam quase que só para pequenos reis e pequenos deuses, palácios e catedrais. Agora, tudo bem, mas não tinha povo, não tinha nada a ver com gente, só usavam aqueles espaços o rei e seus amigos, e o povo era muito pequeno para a população de uma cidade europeia. Começou a ter participação de gente, avanços da participação do coletivo nas coisas, mas esse espírito antigo continuou. Eu ainda acho que a arquitetura que se faz hoje, ainda usa de certa forma como modelo o Parthenon, que é uma obra muito bonita, mas que bem ou mal era uma intenção simbólica de representar um pequeno Deus.”<sup>182</sup>

É importante notar que a constatação de Penteadó da inadequação geral da arquitetura aos requerimentos de uma sociedade multitudinária passa, tanto pela capacidade de abrigo numérico quanto pela representatividade da obra como espelho da sociedade. Ao requerer formas de uso adequadas a essa população, revela uma interpretação que associa a

---

<sup>182</sup> Ibid.



explosão urbano-demográfica ao contexto social dos países subdesenvolvidos.<sup>183</sup>

No contexto metropolitano congestionado da época, a proposição de gigantescos equipamentos para a provisão de serviços não era, portanto, motivo de espanto: a atmosfera de pânico causada pelo galopante incremento populacional da cidade parecia conduzir naturalmente a tais soluções totalizadoras. A questão da infraestrutura urbana e da disponibilidade de serviços públicos a um contingente populacional em constante crescimento ocupava um destacado lugar na pauta de preocupações dos arquitetos da época.<sup>184</sup>

---

<sup>183</sup> “Veja, admitindo um problema semelhante numa cidade da Europa: se uma cidade bem organizada tivesse um crescimento rápido, ela se desorganizaria inteiramente. Faltaria escola, faltaria água, faltaria luz, faltaria tudo.

Eu me lembro que uma vez eu estava em Praga, e naquele ano não se havia feito nenhuma escola na Tchecoslováquia, pois não havia crescimento da população, enquanto no Brasil se fazia de uma pancada 400 escolas em São Paulo e não era suficiente. Então tem essa disparidade.

Quando você tem uma multidão em busca de caminho, - ou sem caminho, como é caso brasileiro - é muito difícil. É muito difícil trabalhar, é muito difícil ir e voltar. Veja, em São Paulo, as condições de trânsito, de tráfego são quase caóticas. E todo mundo passa por ela, bem ou mal, não é?” Ibid.

<sup>184</sup> “E nos entregaram um país cujos problemas sociais que o arquiteto talvez tivesse de assimilar, em face, digamos, da cidade de São Paulo, são de tal ordem que apavoram qualquer cidadão. Porque dá para apanhar esses fatos na imprensa diária. Sabe-se, por exemplo, que daqui a quinze anos, no ano 2000, essa nossa metrópole terá dobrado o número de habitantes. Que termos de arranjar uma maneira de ter o dobro de infraestrutura, o dobro das casas que já existem, enquanto se desmancham casas na avenida Paulista, e arranjar o dobro de empregos. Então há uma problemática que faz do arquiteto um homem exasperado em relação à própria manipulação do meio ambiente

Ampliar a espacialidade e ambientação pomposa dos palácios aristocráticos feitos para “pequenos reis” não garantem nada além de suporte físico, negligenciando a dimensão existencial humana, necessariamente vinculada à condição sócio-temporal. A arquitetura que se amolda à sociedade à que serve – estigmatizada pela carência e pela desigualdade social – não significa um rebaixamento de suas qualidades espaciais, simbólicas e plásticas. A democratização da cidade e da arquitetura, que propõe Penteado como contribuição à dignidade humana, incorpora como necessidade também a justa distribuição da beleza:

“É preciso pesquisar muito discutir muito para saber como serão os espaços adequados ao viver melhor das multidões brasileiras, porque os modelos que temos utilizado são copiados dos países mais ricos, particularmente daqueles que mais nos têm espoliado. Nós temos feito projetos ricos para pessoas pobres – essa é a nossa marca registrada.”<sup>185</sup>

---

como profissional.” ARTIGAS. *A função social do arquiteto*, prova didática feita em 1984 para a vaga de professor titular da disciplina de projeto da FAU-USP. In: *Caminhos da arquitetura*, op. cit., p. 180.

<sup>185</sup> PENTEADO. “Nossa arquitetura antiga, um passado que já perdemos: Campinas poderia ter sido monumento nacional, como Ouro Preto”. *Diário do Povo*, Campinas, 22 jul. 1984.

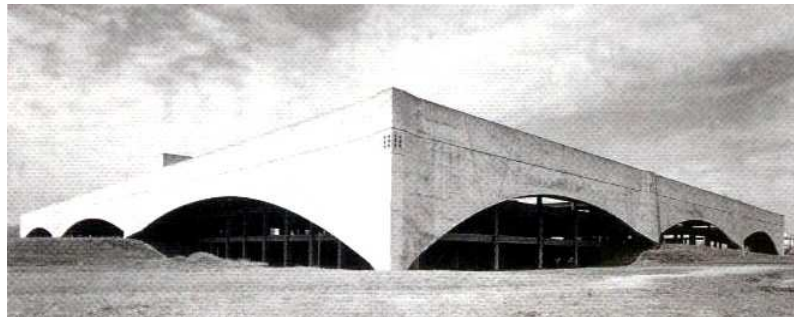
## Horizontalidade e brasilidade

“A síntese entre a técnica e a expressão se realiza na consideração dos problemas humanos. E para nós, na América Latina, o humano tem presença constante, inevitável. Na medida em que o arquiteto se forma, presenciando e avaliando as duras condições de atraso que ainda entravam o nosso progresso, maneja o estalão de referência para condicionar as formulações técnicas e estéticas à solução de um problema humano. Para nós, no Brasil e na América Latina, o humano é o nacional, a independência econômica, a luta contra o subdesenvolvimento, muito atraso e muita miséria.”

**Vilanova Artigas.** “Arquitetura e cultura nacionais”.<sup>186</sup>

“Brasilidade é talvez um sentir-pensar. Sim, creio que se pode dizer isto.”

João Guimarães Rosa. *Guimarães Rosa. Ficção completa*.<sup>187</sup>



**Figura 16.** A marcada horizontalidade que define a arquitetura da Santa Casa.

Fonte: PENTEADO, 1998.

<sup>186</sup> In: *Caminhos da arquitetura*, op. cit., p. 81.

<sup>187</sup> Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.56.

A definição arquitetônica que caracteriza o imenso hospital da Santa Casa se define pela marcada horizontalidade, que estabelece um inusitado contraponto à convulsa paisagem urbana circundante. Sua organização horizontal procura encontrar um esquema de funcionamento que responda à realidade social em que se insere, com base no comportamento individual dos componentes das massas.<sup>188</sup>

A proposta rejeita o modelo vertical, amplamente difundido em grandes hospitais, por considerá-lo espacialmente ilegível e hermético, dificultando o acesso como atitude espontânea por parte dos usuários.

“Então eu usava sempre o argumento de que não podia ter elevador, porque eu visitei um hospital vertical, você não tem em um país um pouco mais desenvolvido aquela necessidade de o cara ir para o hospital e a família visitar, isso não existe. Até mesmo porque é um ambiente que passa doença, e quantas vezes, entra alguém com filho pequeno, que não entra no elevador sem gritaria. E por causa daquilo que seria um local de busca de saúde, de o sujeito ter paz, tranquilidade, então eu propus um hospital horizontal, criando um sistema de facilidade

<sup>188</sup> “Esse esforço está coerente com o pensamento do professor Marcelino Candau, que como diretor geral da Organização Mundial de Saúde, OMS, enfatizou em documento público a necessidade de os países em desenvolvimento criarem seus próprios modelos de edifícios de saúde. Os modelos desses edifícios nos países ricos, dizia o prof. Candau, não têm encontrado as condições adequadas de adaptação nos países menos desenvolvidos, representando este fato, além de vultosos investimentos desperdiçados, uma irreparável perda de tempo na política de desenvolvimento das teses de saúde.” PENTEADO. Memorial do projeto.

de acesso para quem nem sabe ler, porque a pessoa mais pobre é mais triste, e que tem medo de doença, medo de hospital.”<sup>189</sup>

Enquanto a arquitetura do Fórum de Araras busca transmitir mensagens libertadoras, comunicar possibilidades de emancipação, o hospital da Santa Casa procura, sobretudo, criar condições de atendimento digno a uma numerosa parcela da população a partir da análise de sua realidade sócio-cultural.

A opção horizontal define uma maneira de utilização e percepção espacial simples e fluida, adequada às condições funcionais e de público para um complexo de grande afluência humana, além de não impor agressivamente sua presença material, conectando-se naturalmente com o espaço exterior do parque circundante.

Segundo o arquiteto, essa solução inusitada seria funcional e tecnicamente viável, comprovada por estudos e análises que avalizam o modelo de organização horizontal do hospital.<sup>190</sup> A solução que organiza livremente o programa sob uma grande laje nervurada possibilita um projeto de caráter aberto, com

---

<sup>189</sup> PENTEADO, entrevista concedida ao autor, op. cit.

<sup>190</sup> “Apesar de aceita pela direção da Santa Casa, a ideia desse ‘hospital horizontal’ levantava dúvidas quanto à sua viabilidade. Todavia, em 1970, realizou-se em Washington um encontro organizado pela OEA, Organização dos Estados Americanos, para discutir junto à Organização Mundial de Saúde um modelo de complexo hospitalar destinado a regiões menos desenvolvidas, quando foi plenamente aceito que a solução horizontal seria a mais apropriada.” PENTEADO. 1998, op. cit., p. 70.

suficiente flexibilidade para a instalação ou remanejamento de funções e equipamentos ao longo da vida útil do hospital.

A indiscutível definição do prédio através da linguagem nua da arquitetura moderna paulista o coloca como um de seus exemplares notáveis e, certamente, um de seus maiores exercícios em grande escala. Nele, todos os principais elementos arquitetônicos e estratégias espaciais desenvolvidas pelos paulistas são utilizados de maneira exemplar.

A própria horizontalidade pela qual se apresenta à cidade é uma característica comum à maioria das obras da Escola Paulista, tal como a espacialidade contínua, propiciada pela presença de rampas de conexão entre os diversos níveis do edifício, unificados por um grande vazio central dominado pela iluminação zenital.

A poética técnica da arquitetura paulista emerge na sutileza com que a grande massa de concreto aparente, que constrói o volume perimetral da obra, se desfaz através dos cortes desenhados pelos suaves arcos até tocar o chão de maneira leve, como se nele um pousasse, evidenciando e negando ao mesmo tempo o peso que caracteriza o material.

A fusão material entre viga e pilar que conforma os arcos abatidos da fachada foi um recurso muito utilizado e responsável por diversas variações ao longo dos anos 1960-70,

<sup>191</sup> das quais outra obra de Penteadó, a Escola Técnica Federal de Santos, é ilustrativa.

Tal como nos elementos móveis de fechamento do Harmonia, os grandes arcos abaulados que abrem-se no invólucro lateral do prédio conferem uma nota de singularidade ao edifício sem romper, porém, com a percepção integral da “caixa” que contém o espaço interno.

A franqueza dos acessos e a conexão fluida com o exterior, igualmente acordes com a intencionalidade paulista, são recursos constantes em todo o trabalho de Penteadó, onde a poética técnica dada pela predominância estrutural como configuradora da arquitetura é usual.

Assim como no clube Harmonia, a presença da porta como obstáculo reconhecível à entrada é abolida, delineando-se um claro tratamento do espaço interno como extensão do externo e que, por isso, está aberto à livre apropriação de todos. A aparente supressão da porta como controle físico do acesso – efeito conseguido pelo fechamento em pele de vidro, recuada do invólucro perimetral – atua no subconsciente do indivíduo

---

<sup>191</sup> BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: Arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 113.

que se acerca ao edifício, sugestivamente sempre de portas abertas a quem chega.<sup>192</sup>

Mais do que estratégias de composição formal, o pensamento de Penteadó compartilha com o grupo paulista o ideal da arquitetura como agente participante no almejado processo de mudança social. Utiliza técnicas e recursos consagrados por seus contemporâneos porque contribuiu em sua definição e, sobretudo, porque os julgava convenientes aos seus propósitos particulares.

A organização geral sintonizada com a produção de sua geração atende a uma intencionalidade específica, calcada em condicionantes de ordem social que, por sua vez, influenciam a definição funcional. A preocupação com a experiência humana na arquitetura, através da eleição de um tipo social definido, salva o edifício da Santa Casa de ser mero representante estilístico, em um tempo de disseminação da semântica da arquitetura paulista, muitas vezes apropriada de forma superficial.<sup>193</sup>

---

<sup>192</sup> “A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneio. Às vezes ela está em fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Outras vezes está aberta, escancarada.” BACHELARD, op. cit., p. 225.

<sup>193</sup> Interpretação diametralmente oposta à apresentada a seguir: “O Hospital Escola Júlio de Mesquita Filho foi capa da revista japonesa *Process: Architecture*, em 1980, no seu número dedicado ao Brasil. É interessante que esse número, ao mesmo que apresentou um quadro em que se destaca uma corrente arquitetônica predominante, cronologicamente marcou o fim dessa hegemonia. A ora escolhida para a capa acabou tendo sua destinação inicial mudada, transformando-se em Fórum Criminal de São Paulo. Essa obra, considerada um exemplo da arquitetura moderna brasileira na época,

Não há indícios de que a utilização do modelo consagrado pela arquitetura paulista seja uma predisposição que se sobreponha às necessidades de um hospital. Argumentações de cunho técnico e social provam, ou tentam provar, a conveniência da organização em bloco horizontal para o programa requerido.

Ademais disso, a atitude formal e propositiva livre, que caracteriza obras e projetos de uma singularidade notável no bojo da arquitetura moderna paulista, e brasileira, não indica aceitação de modelos a priori por parte de Penteadó. Seu posicionamento questionador não hesita em adotar ou repetir soluções previamente experimentadas, por ele mesmo ou por companheiros, da mesma forma que permite ousadias e experimentações próprias que dificultam seu enquadramento no sistema formal homogêneo com o qual se tenta sistematizar a produção paulista.

As características citadas, dentre elas a horizontalidade, facilita o ideal de integração entre pessoas e funções no hospital idealizado por Penteadó, possibilitando a criação de uma ambiência onde, tal como na FAU de Artigas, tudo é sugestivamente lícito, sem deixar a condição específica em segundo plano. Tal como no projeto do clube Harmonia, se

---

retrata o quanto um código formal havia tomado conta da arquitetura nacional, afastando-as das próprias premissas da arquitetura moderna. Nesse aspecto, a mudança de função do edifício não deixa de ser sintomática de uma concepção formal que se antepôs ao uso." BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira: discurso, prática e pensamento*. São Paulo, Perspectiva, 2007, p. 45.

vale de soluções previamente elaboradas para, através de uma interpretação particular, criar uma realidade própria ao projeto em questão.

A interpretação da arquitetura como infraestrutura, comungada pelos arquitetos de sua geração e demonstrada em obras como o CAE, transparece de forma inequívoca neste grande hospital. Deitado sobre a paisagem, o grande volume contrasta com o entorno desordenado e caótico e estabelece um ponto de calma no horizonte da metrópole: sua escala é grande como o panorama urbano, e nele se destaca.

Retomando a reflexão acerca da escala, em arquiteturas pensadas para atender a multidão, tal questão emerge como ponto crucial em sua definição arquitetônica, expondo a complexidade do desafio que se revela através da dialética coletivo-individual, escala da metrópole/escala humana.

A declarada intenção de trabalhar na consciência individual do homem comum, a fim de dirimir seu receio em apropriar-se da arquitetura, e o gigantismo da estrutura de atendimento público que se exige, propõe uma reflexão sobre a questão da escala arquitetônica em tempos metropolitanos: como é possível operar de forma efetiva em tal contexto sem destruir a esfera individual?

A busca de uma relação escalar que estabeleça um diálogo equilibrado entre ser humano, arquitetura e metrópole parece ser a chave para que os artefatos construídos proponham

experiências enriquecedoras, indo além da mera utilização determinada pela necessidade. A falta de humanidade, como previamente comentado, foi uma das causas da esterilidade que marcou a trajetória de grande parte das megaestruturas.

A relação de escala é, como observa Hertzberger, sempre relativa, pois se apoia necessariamente em um referencial paramétrico.<sup>194</sup> Um espaço destinado a milhares de pessoas pode parecer opressor quando experimentado por um sujeito apenas, e vice-versa. A mesma concepção que configura a espacialidade “confortável para duas ou duas mil pessoas” do Harmonia é resgatada no projeto para o hospital da Santa Casa.

Internamente, seus espaços se esparramam e se conectam de forma natural e fluida, trabalhando a grande dimensão de forma pouco opressiva ou impositiva. A internalização da cidade, a luz filtrada a rápida apreensão espacial configura uma ambiência protegida, relativamente acolhedora frente a seu tamanho integral.

---

<sup>194</sup> “O conceito de escala, usado indiscriminadamente para denotar tamanho, determina a percepção de um espaço ou edifício como muito grande ou muito pequeno, isto é, se o espaço é maior ou menor do que aquilo a que estamos acostumados.

Os adjetivos ‘grande escala’ e ‘pequena escala’ nada dizem acerca das medidas efetivas: algumas coisas são muito grandes e outras muito pequenas simplesmente porque precisam ser assim, o que não as torna necessariamente demasiado grandes ou demasiado pequenas.

O aspecto essencial a ter em mente é a articulação – pois assim a confusão que cerca o conceito de escala não mais obscurece nossa visão.” HERTZBERGER, op. cit., p. 200.

Neste sentido se baseia o rechaço à tipologia da torre, cuja elevação vertical obrigaria à configuração de plantas menores, cuja organização de fluxos se daria de forma necessariamente mais complexa e ordenada, exigindo um sistema de informações mais sofisticado, que acabaria por destruir a esfera espontânea idealizada para acolher o “homem comum”.

Externamente, o edifício assume a imensidão da escala da cidade que a rodeia, através da grande volume esparramado frente à verticalidade predominante na paisagem. Seu posicionamento apresenta-se tranquilo, porém imponente, quando comparado ao contexto urbano integral: quer ser reconhecido como grande infraestrutura pública, marco de referência da região onde se localiza.

A percepção monumental se dissolve gradativamente conforme a aproximação ao edifício, que se comporta de forma discreta e calma frente à congestão urbana do entorno imediato. A posição impositiva que um grande volume construído exerce sobre o ser humano, acuado diante de sua imposição volumétrica, tenta ser desfeita através do rompimento do invólucro pelos arcos suaves que marcam a fachada.

Ao pousar delicadamente seus apoios no solo, adaptando-se às formas da topografia, o edifício nega o peso de sua materialidade aos que se aproximam, e transmite por meio da arquitetura a gentileza e a leveza que se pretende instituir



como símbolos deste hospital. O contato entre a delgada base dos arcos e o chão é tão tênue que o edifício parece apenas tocá-lo, como se dele estivesse desgarrado. Através dessa negação dialética entre peso e leveza, Pentecostado consegue fazer “cantar os pontos de apoio”.<sup>195</sup>



**Figura 17. O leve toque que define o encontro do pilar com o solo..**  
Fonte: Foto do autor.

<sup>195</sup> “É preciso fazer cantar os pontos de apoio”, frase de Auguste Perret constantemente referenciada por Artigas, responsável por desenvolver a poética do ponto de apoio na arquitetura paulista, de forma dialética e original.

A presença dos três arcos, simetricamente abertos nas quatro fachadas, rompe a integralidade monolítica da “caixa”, reduzindo-a a proporções mais facilmente apreensíveis, especialmente nas relações de maior proximidade. Entre os arcos, pilares sobressaem da planaridade do invólucro e reforçam a marcação que ritmiza o edifício.<sup>196</sup> Tal articulação externa corresponde-se ainda com a organização interna, distribuída em três faixas funcionais definidas, também perceptíveis pela cobertura, permitindo a leitura integral do edifício através de suas partes.

O abaulamento que define a suavidade dos arcos reforça a horizontalidade da volumetria, cuja disposição tranquila transmite a sensação de paz e repouso que o arquiteto procurava definir. Não há, portanto, tensão formal entre os sentidos horizontal e vertical e nem mesmo a sugestão dos pilares, mais parecidos a pregas largas no tecido contínuo do invólucro, perturbam a impassibilidade de sua acomodação na paisagem.

É perceptível na definição arquitetônica do hospital da Santa Casa a tentativa de encontrar uma relação escalar adequada aos diversos requerimentos com os quais deve trabalhar: a individualidade humana, sua condição multitudinária e o panorama metropolitano. A grandeza da espacialidade interna coloca inevitavelmente o ser humano em contato com seu

<sup>196</sup> O ressaltado destes pilares, presentes na versão construída do hospital, não aparece nos desenhos e perspectivas iniciais do projeto.

verdadeiro tamanho, através da integração que permite a leitura global da dimensão do edifício; ao mesmo tempo, a ambiência marcada pela luz zenital e pela suavidade com que as partes se comunicam, traduzem a imensidão do espaço à linguagem da escala humana.<sup>197</sup>

A questão da escala, portanto, se coloca muito mais em termos de experiência que de tamanho, adequado sempre que definido em função do número de pessoas a atender. A preocupação com o estar humano e sua relação com o construído é o fator que define a composição do prédio, cuja impressionante presença física não pode se considerar “fora de escala” quando analisada à luz de suas condicionantes e intencionalidades.

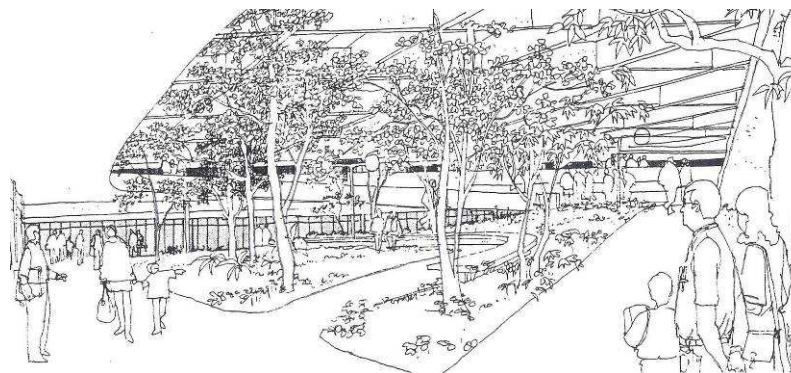
“Certamente qualquer coisa que você faça hoje, daqui a alguns anos ela não vai mais atender ao propósito inicial. [...]. Se você tiver um desenvolvimento real, o número de pessoas vai ser o mesmo, mas haverá uma condição real de atendimento mais de acordo com a dignidade das pessoas. Enquanto você não tiver, essa multidão fica perdida no espaço.”<sup>198</sup>

<sup>197</sup> “Apoiando-se no nível das bases e nas dimensões dos pórticos, Viollet-le-Duc mostra que as maiores catedrais estão feitas à escala humana. Mas a relação desta escala com dimensões imensas nos impõe, ao mesmo tempo, o sentimento de nossa própria medida, medida da própria natureza, e a evidência de uma enormidade vertiginosa que a excede por todas as partes. Nada impunha a surpreendente altura das naves, salvo a atividade da vida das formas, o apremiante teorema de uma estrutura articulada e a necessidade de criar um espaço novo.” FOCILLON, op. cit., p.27. Tradução nossa.

<sup>198</sup> PENTEADO, entrevista concedida ao autor, op. cit.

### Uma pequena cidade: a praça referencial.

“Eu quis que fosse como uma pequena cidade, onde o camarada começa a andar e é tão simples que ele anda como se fosse um lugar que ele já conhecia [...]”<sup>199</sup>



**Figura 18. Perspectiva da praça central ajardinada.**

Fonte: Memorial do projeto.

No hospital da Santa Casa, uma vez mais a praça surge como elemento estruturador da arquitetura, porém neste caso ela assume significados e funções outras que, ainda que lhe sejam próprias, aparecem de forma relativamente inédita na obra de Penteado: a praça como organizadora e distribuidora de fluxos.

Na intenção de facilitar o acesso das multidões ao edifício, a espacialidade se ampara na familiaridade que a referência espacial à praça transmite, para espontaneamente indicar sua

<sup>199</sup> Ibid.

dinâmica de funcionamento. A analogia a algo conhecido procura transformar a espacialidade em lugar seguro, pois reconhecível pela experiência pregressa do usuário.

Tal como numa pequena cidade, referência citada pelo arquiteto, a praça é o elemento que organiza e vincula os demais espaços, que orbitam ao redor de sua presença. Essa procura pela espontaneidade, deliberada por Penteadó, reconhece o poder simbólico, de dimensão inclusiva, que o espaço público contém e se vale disso para combater o retraimento e a angústia, típicos do ambiente hospitalar.

A simplicidade que marca a interpretação espacial busca comunicar-se de forma intuitiva com o comportamento retraído e receoso, típico do sujeito componente das massas. Tal característica se assemelha à estratégia apresentada de cooptação de transeuntes que, quase inadvertidamente, experimentam a arquitetura de forma espontânea: assim como o teatro e o fórum se despem de conotações proibitivas ou intimidantes, a ponto de nem sequer serem imediatamente associados a sua função específica, este hospital busca apagar as sensações de angústia e medo, típicas do ambiente hospitalar.

Para Penteadó, o ser humano massificado espelha-se no indivíduo constantemente amedrontado e marcado pelo sentimento de impotência: entende-se subconscientemente impedido e raramente se sente autorizado a tomar parte de seu papel social, ainda que saiba de seus direitos. Por estar na

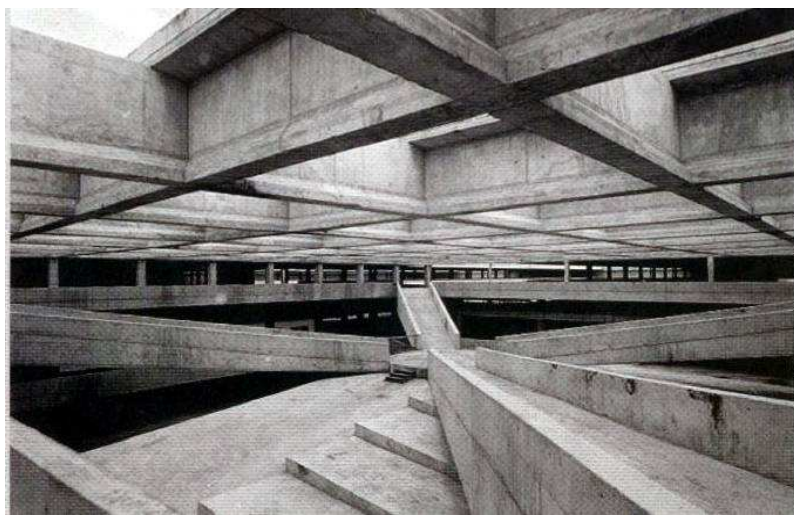
periferia do sistema social, o indivíduo excluído é um ser inseguro, não sabe como agir ou se comportar em uma ordem cuja dinâmica de funcionamento não o representa.

O ser humano despreparado, privado de sua dignidade, submerge na homogeneidade da massa e se torna incapaz de reconhecer na imensidão metropolitana qualquer referencial que o faça “sentir-se em casa”, segundo as palavras de Virno. O sentimento de deslocamento e falta de pertencimento característicos da vida “fora da segurança dos muros da aldeia originária” relaciona-se aos mecanismos modernos definidos pela corrosão das amarras sociais tradicionais, onde a vida futura aparentemente se delineava em função das relações comunitárias.

Se o arbítrio da escolha de sua trajetória vital por um lado liberou o ser humano de uma condição social quase imobilista, resultou por outro lado em um processo de individualização altamente desenraizador, seja no tocante aos vínculos sociais quanto aos laços afetivos com seu lugar de origem. A indefinição e a amplitude da gama de possibilidades que se apresenta aos indivíduos refletem, em sua relação com a cidade, na destruição da “urbanização interior” que dá sentido ao urbano como lugar de autorreconhecimento.<sup>200</sup>

---

<sup>200</sup> “A individualização leva ao solapamento dos vínculos. Desligados dos contratos do Estado social, os indivíduos sentem-se apenas usuários da cidade, sem estarem comprometidos com os problemas urbanos em geral: a ‘urbanização interior’ deixa de existir nos modernos habitantes da cidade, o padrão de comportamento urbano já não é



**Figura 19. A praça referencial em foto da construção do hospital.**  
Fonte: PENTEADO, 1998.

A praça central é uma evocação comum a todos os que se encontram na condição de habitantes da metrópole e, ainda que sua presença se faça cada vez mais rarefeita no contexto urbano caótico e mutante, sua atuação referencial transmite a segurança psicológica da apropriação mental do espaço, da experiência passada que torna o deslocamento através da arquitetura algo natural.

A praça é resgatada, dessa forma, a partir de sua característica organizadora que capta e hierarquiza as movimentações

---

assimilado por eles, e com isso falta a condição básica da urbanidade como cultura de uma sociedade civil urbana.” PRIGGE, Walter. “Metropolização”. In: PALLAMIN, Vera (org.); LUDEMANN, Marina (coord.). *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 53.

humanas ao seu redor. Neste caso, não se trata de referenciá-la como espaço de convivência, senão como centro organizador de relações espaciais: todas as relações entre as partes e as diferenças de nível que configuram o edifício se resolvem na praça central, que articula o edifício como um todo legível logo na entrada.

“Em relação à morfologia da cidade, as praças diferenciam-se de outros espaços por representarem vazios na malha urbana, os quais proporcionam uma ruptura na paisagem conformada pelas edificações. Constituem espaços referenciais, atuando como marcos visuais e ‘como pontos focais na organização da cidade’.”<sup>201</sup>

O desenho laxo que configura a espontaneidade das praças que caracterizam alguns projetos do arquiteto, como se elas surgissem em decorrência do construído ao seu redor – Mercado do Portão – ou da errância do caminhar humano – Teatro de Piracicaba – contrasta com a rígida composição ortogonal, objetiva da praça central do hospital da Santa Casa. As praças de Penteadó parecem ora evocar a espontaneidade adaptativa dos primeiros espaços públicos da colônia portuguesa, moldadas pelos edifícios que a cercavam, ora a regularidade das primeiras vilas projetadas, onde a praça

---

<sup>201</sup> CALDEIRA, Júnia Marques. *A praça brasileira. Trajetória de um espaço urbano: origem e modernidade*. 2007. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, p. 13.

assume o papel de elemento ordenador do tecido da cidade.  
202

A pequena dimensão de seu núcleo, comparada à longitude dos quatro caminhos em rampa, evidencia que seu papel integrador se refere às partes do edifício, que através dela se unificam. É como se o desenho em cruz - configuração formal básica definida pelas distâncias mais curtas - que conforma os caminhos da praça se descolasse do nível dos canteiros ajardinados, evidenciando seu papel de caminho, de indutor de fluxos.

O sentido humano embutido na ênfase ortogonal da praça como irradiadora de fluxos transparece na legibilidade instantânea proporcionada ao espaço, facilitando o acesso e a apropriação do espaço através da autossugestão.<sup>203</sup>

---

<sup>202</sup> Estamos perante uma concepção radicalmente diferente, e moderna, de espaço urbano e de estruturação urbana. Este novo conceito de estruturação urbana, em que o elemento dominante e gerador da malha urbana é a praça (e já não como anteriormente os edifícios singulares e as ruas que os articulavam entre si) irá influenciar não apenas as fundações jesuítas mas toda a teoria e a prática urbanística portuguesa, civil e militar. TEIXEIRA, Manuel (coord.). *A praça na cidade Portuguesa*. Colóquio Portugal-Brasil. Lisboa: Livros Horizontes, 2001, p. 18. Grifo nosso.

<sup>203</sup> É relevante ressaltar o fundo humano que a referência à praça como elemento receptor e irradiador de fluxos apresenta no projeto do hospital da Santa Casa. Tal evocação não representa, portanto, uma interpretação, por parte de Penteadó, da praça como mero lugar de passagem, no contexto urbano da “máquina de circulação” em que se transformou a cidade moderna.

Valendo-se da integração espacial proporcionada pela praça central, internamente o edifício se integraliza, repetindo a unidade formal que o caracteriza externamente.

A conexão entre interior e exterior procura estabelecer-se de forma fluida, a partir de uma ideal inexistência de barreiras, nos moldes já descritos que configuram a franqueza das entradas típicas da arquitetura moderna paulista. A facilidade de deslocamento, apoiada na amplitude visual interna do ambiente unificado, é potencializada pelo acesso livre de obstáculos a partir do exterior, configurando um caminho teoricamente contínuo.

O percurso natural que trata o interior como continuidade do exterior visa, portanto, à facilidade de acesso e movimentação de um grande número de pessoas pelo hospital, sem que se houvesse a formação de aglomerações em função da necessidade de informações ou deslocamentos verticais.

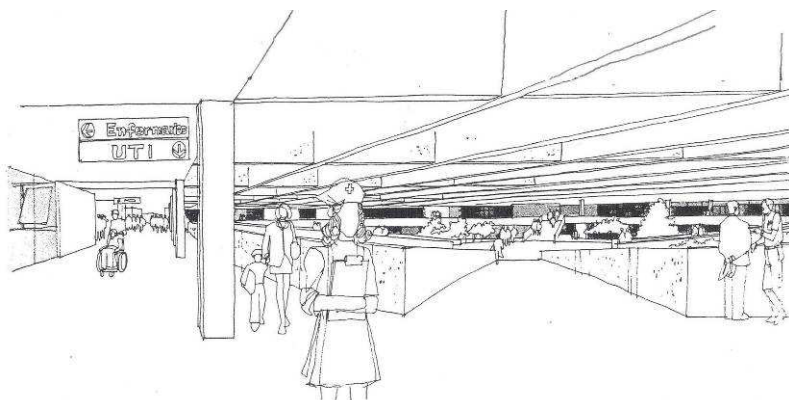
Neste sentido dimensionou-se e definiu-se a organização dos fluxos de tráfego do hospital, carregados pela presença do grande número de internos e, além disso, de visitantes e acompanhantes, fato corrente nos hospitais brasileiros e pouco observado na realidade europeia e norte-americana, segundo as justificativas do projeto.

A idealização “urbana” da arquitetura não se restringe à forte presença da praça, expandindo-se para a organização das oito alas de internação no segundo pavimento. Amplos corredores



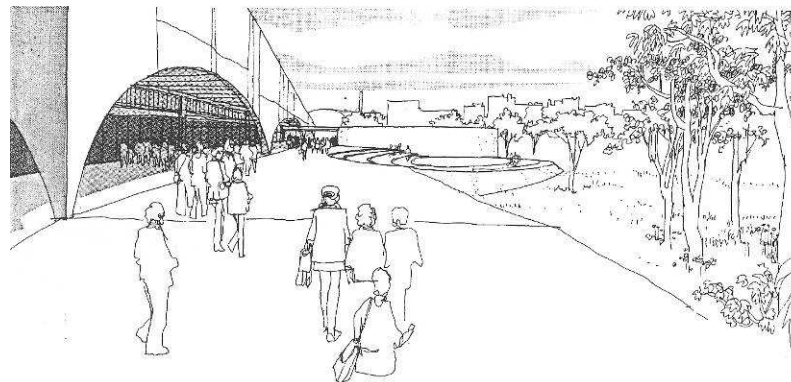
funcionariam como “ruas públicas”, segundo palavras do próprio arquiteto, onde o tráfego de pacientes, visitantes e funcionários conviveriam harmonicamente, e inclusive de forma simultânea a serviços gerais de limpeza e manutenção, bem como a própria movimentação de cadáveres ao longo do hospital.

A arquitetura pretende refazer, ainda que momentaneamente e com a finalidade de dissipar o medo e a desconfiança sob uma condição eventual específica, os vínculos referenciais originários que coloca a cidade como lugar onde a aventura existencial humana é mais segura. A metrópole ameaçadora e mutante, símbolo da volubilidade da vida moderna, encontra seu contraponto na atemporalidade estável presente na configuração urbana essencial, onde a praça atua como elemento central.



**Figura 20. Perspectiva do setor superior, a partir da rampa da praça de integração.**  
Fonte: Memorial do projeto.

### Acesso à cidade: o Parque da Saúde



**Figura 21. O edifício integrado ao espaço verde do Parque da Saúde.**  
Fonte: Memorial do projeto.

Sempre visando a maior “rentabilidade social” do equipamento projetado, Penteadó invariavelmente inclui em suas propostas áreas e equipamentos não constantes do programa de necessidades exigido, estimulando formas de utilização e possibilidades de experimentação que colocam a arquitetura como intermediadora entre a relação do ser humano com a cidade.

Esse pensamento projetual desemboca em soluções integradoras e, muitas vezes, totalizadoras. Seus projetos se esmeram em solucionar questões contempladas através da adição, por conta própria, de objetivos baseados em necessidades que extrapolam o âmbito inicial do encargo.



Não raro, tais objetivos adicionais sobrepõem o requerimento primário e se convertem no centro de atenção do projeto, como provam as análises anteriores. O arquiteto não perde, no entanto, oportunidades de criar espaços de convivência acessórios ao edifício principal, multiplicando as possibilidades da arquitetura exercer sua função social.

No caso do hospital da Santa Casa, o processo conceitual que institui o interior como expansão do exterior, reflete-se também na consideração do terreno como pertencente à metrópole. É evidente a intenção de estruturar a implantação de forma a oferecer a área pertencente ao hospital como espaço urbano de uso público. O modelo de área verde compartilhada entre os usuários do equipamento e os habitantes da cidade, proposto no Parque dos Anciãos, repete-se na idealização de um Parque da Saúde, ocupando o entorno da edificação principal.

Em primeiro plano, transparece a intenção de atrelar ao hospital uma mensagem relacionada ao bem estar e à saúde, evitando a esfera sombria que a associação à doença e à morte inevitavelmente gera, tanto nos usuários como na população em geral. Logo, e não menos importante, aparece a oportunidade de integração entre a arquitetura e seu entorno, através do tratamento do espaço circundante como parque de lazer aberto ao uso dos habitantes.

A proposta de criar uma grande área verde ao redor do edifício, o “Parque da Saúde”, é também uma tentativa de

responder à carência urbana generalizada, dotando a cidade de dois equipamentos públicos de uma só vez: o hospital e o parque. Essa opção é parte da busca por conferir naturalidade e humanidade ao conjunto, buscando romper com o isolamento causado pela repulsa às instalações hospitalares.

O memorial do projeto explica a proposta geral como uma busca pela integração entre educação, saúde e lazer, tríade que norteia a ideia do “Parque da Saúde”, do qual o hospital seria o centro polarizador. A grande área verde que circunda o edifício destina-se a um lazer orientado, de forma a aproximar a população usuária e o entorno através de um planejamento coerente com a realidade social em que se insere.

A idealização de tal parque contempla, de forma propositiva e pouco definida em projeto, instalações voltadas à prática esportiva, à contemplação, à convivência e ao lazer em geral. O projeto para o hospital-escola assume, assim, uma dimensão maior, refletida no complexo de atividades variadas e integradas que pretendia albergar.

A consideração da criação de um parque urbano atrelado ao hospital reflete o grau de abrangência que os projetos de Penteado costumam assumir. Desde a abordagem funcional, passando pela arquitetura e desembocando na dimensão pública da proposta, o complexo do hospital Santa Casa pensada por Penteado se insere na ampliação do quadro

metropolitano, constituindo-se, em última instância, como busca de valorização da própria vida urbana.

### Sina brasileira: de hospital a fórum criminal



Figura 22. O seco estacionamento que tomou o lugar do Parque da Saúde..  
Fonte: Foto do autor.

Após um intervalo de quatro anos a partir da data inicial do projeto, a obra do hospital escola Júlio de Mesquita Filho foi paralisada em 1972, por falta de recursos, sendo retomada após a transferência de posse para o governo do Estado de São Paulo com o propósito de servir a outra finalidade: abrigar o conjunto de varas criminais da cidade de São Paulo.

Somente o prédio principal foi inaugurado, apenas no ano 2000, como Fórum Criminal “Ministro Mário Guimarães”,

função que desempenha até hoje, o projeto idealizado para o hospital expõe seus limites e propõe uma reflexão sobre a adaptabilidade da arquitetura.

Já no memorial do projeto, Penteadó destaca a:

“elaboração de um projeto de caráter aberto, com suficiente flexibilidade para instalação ou remanejamento de alguns setores especializados no hospital e na escola, com vistas aos contínuos progressos que se registram no domínio das ciências médicas.”<sup>204</sup>

A configuração do edifício através da típica estratégia consagrada pelos paulistas, em um volume interno contido pela caixa única, sob cuja grande grelha genérica de cobertura se organiza livremente o programa arquitetônico, é o fator que permite a “flexibilidade” a que se refere Penteadó.

Tal característica oferece um considerável grau de adaptabilidade ao edifício, o que não quer dizer, no entanto, que seu propósito específico seja ser adaptável a toda e qualquer função. Tanto não é que o próprio arquiteto descreve a visita ao local, após a realização da adequação necessária ao projeto – feita por amigos seus – e à inauguração da obra, como uma “sensação terrível”.<sup>205</sup>

<sup>204</sup> PENTEADO. Memorial do projeto.

<sup>205</sup> Ibid. In: MELENDEZ; SERAPIÃO. “Como paisagem urbana, São Paulo é de uma tristeza absoluta: entrevista com Fábio Penteadó”, op. cit., p. 74-76. Sensação potencializada ao ver o setor de pronto-socorro transformado em cadeia para cerca de 200 presos.

Ainda que a configuração da arquitetura permita que o edifício se comporte bem em relação à suas novas atribuições funcionais, uma visita rápida às suas instalações expõe a perda de toda a dimensão humana que o arquiteto sonhava imprimir à ambiência daquele edifício.

É notável como a percepção espacial íntegra e a interconexão entre as partes permanecem legíveis e facilitam o deslocamento ao longo do edifício, porém nada remete ao reino de espontaneidade e calor humano que as intenções desenhadas nas belas perspectivas ilustrativas do projeto evocam.

Retoma-se, então, a questão colocada anteriormente em relação à mera busca pela flexibilidade: solução genérica que não alcança mais que a configuração de arquiteturas insípidas. Como Fórum Criminal, o edifício perdeu a potência simbólica relativa a seu papel social, pois esta estava umbilicalmente vinculada a uma intencionalidade específica, pertencente ao hospital da Santa Casa.

A burocracia jurídica parece adaptar-se relativamente bem ao espaço que ocupa, sem maiores transtornos práticos; o espaço burocratizado, no entanto, matou as possibilidades comunicativas da arquitetura, agora muda.

Algumas situações específicas contribuem para a leitura negativa da ambientação do prédio: a entrada passou a ser restrita e vigiada, controlada por processos de revista e

detectores logo no hall que antecede a praça central; não há sinal de atividades variadas ou integração entre pessoas ao redor da praça, no pavimento térreo; por fim, o tratamento paisagístico do ajardinado central, que se insinuava generoso nas ilustrações, não passa de uma medíocre forração rasteira, que coloca em dúvida a conveniência da própria praça no contexto atual do espaço.

Externamente, a situação não se apresenta diferente: a área destinada ao Parque da Saúde é hoje um grande, quente e seco estacionamento, que isola o edifício como uma ilha de concreto bruto no centro do terreno. Nada das intenções de naturalidade e permeabilidade presentes no projeto sobreviveu à realidade de uma metrópole que desdenha o espaço público.

Por esse motivo, quando a relação simbiótica entre cidade, arquitetura e ser humano não se estabelece, ocorre grande perda de encantamento e sensação de frustração em relação à obra construída, quando comparada às intenções de projeto – tal como ocorre no Fórum de Araras e também no Centro de Convivência de Campinas, cuja análise é apresentada em seguida.

Nem a lucidez projetiva de Penteadó em relação à condição político-econômica brasileira foi capaz de salvar seu projeto. Suas obras são frequentemente pensadas para serem executadas em etapas - atestado de antevisão e responsabilidade -, adequação importante a ponto de definir a

formalização de muitos projetos, compostos a partir de volumes fragmentados ou fisicamente separados para atender a tal preocupação.

Tais constatações permitem afirmar que existe uma distância considerável separando a intenção da realidade. O “hospital de multidão” nunca teve a chance de testar sua proposta no campo da dura realidade. O hospital da Santa Casa é um projeto que, ainda que materializado, nunca se concretizou.

## 3.4. PARTICIPAÇÃO

**REPRESENTATIVIDADE** ARQUITETÔNICA COMO EXPRESSÃO DA DEMOCRACIA

## Arena da vida pública: Centro de Convivência Cultural de Campinas

Campinas, 1967/68. Com Alfredo Paesani, Teru Tamaki e Aldo Calvo.



Figura 1. O teatro das multidões ocupado.  
Fonte: PENTEADO, 1998



## Um teatro para as massas

“Numa enchente amazônica  
 Numa explosão atlântica  
 E a multidão vendo em pânico  
 E a multidão vendo atônita  
 Ainda que tarde o seu despertar.”  
**Chico Buarque.** *Rosa dos Ventos.*<sup>1</sup>

O projeto para o Centro de Convivência Cultural de Campinas, inaugurado em 1972, faz parte de uma teia de relações que unem, especificamente, três propostas feitas por Penteadado para teatros. A primeira delas se trata do previamente analisado Teatro de Piracicaba, de 1960, no qual a intencionalidade geral do projeto do arquiteto se amolda a intuítos e estratégias específicas, relacionadas ao universo da arte e da cultura. A segunda refere-se ao projeto não executado para um Teatro de Ópera, na mesma cidade Campinas, feito em 1966, que será analisado mais adiante nesta tese.

Esta série de três teatros projetados por Penteadado compartilha e demonstra sua interpretação do papel da cultura como agente social pedagógico no contexto da sociedade de massas, e de como a arquitetura idealizada para edifícios culturais pode contribuir nesse processo.

---

<sup>1</sup> Trecho da canção lançada no álbum **Chico Buarque de Hollanda nº 4**, de 1970.

A idealização de um prédio que fosse simultaneamente praça e teatro caracterizou a proposta do Teatro de Piracicaba, cuja espontaneidade orgânica das formas voltaria a aparecer no projeto para o Teatro de Ópera, igualmente marcado pela formalização atraente e pela predominância dos espaços abertos como intermediadores do contato das pessoas com a arte.

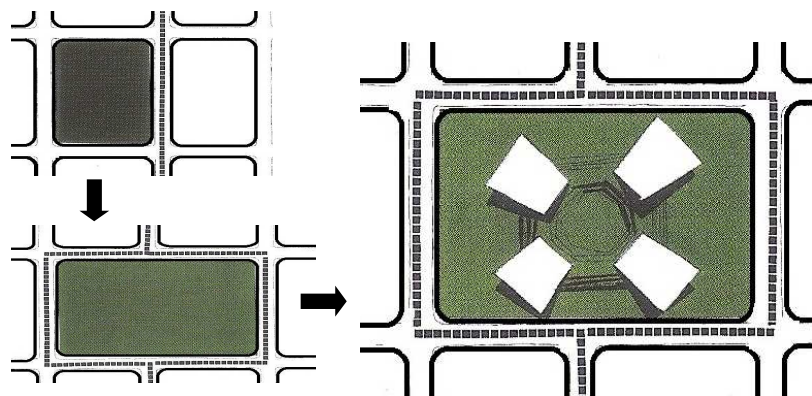
Grande parte da análise referente ao projeto para Piracicaba – e ao primeiro teatro para Campinas - pode-se aplicar, portanto, na interpretação do Centro de Convivência. Interessa, no entanto, atentar para uma característica específica que configura a singularidade deste projeto: sua dimensão cívica.

A cidade de Campinas é uma metrópole pujante e dinâmica, que repete a saga de crescimento acelerado e desordenado de tantas outras cidades no contexto brasileiro, contando na época em sua região metropolitana aproximadamente 750.000 habitantes de seus 3 milhões atuais. A história por detrás do projeto deste centro cultural é ilustrativa da dinâmica típica do capitalismo nacional e das coisas que o mesmo valoriza: o Centro de Convivência foi idealizado para substituir dois teatros municipais previamente existentes e demolidos devido à implantação de infraestrutura viária.

Encarregado pela Prefeitura da cidade a Penteadado após a repercussão do projeto para o Teatro de Ópera, o novo terreno, situado no então tranquilo e horizontal bairro do

Cambuí - porém já em vias de se converter em uma nova centralidade da cidade -, sugeria um intenso diálogo com o entorno, essencialmente urbano.

A implantação do edifício ocupa, por sugestão do arquiteto, o espaço relativo a duas quadras do tecido urbano original, formado pela anexação de uma antiga praça subjacente e pela interrupção da avenida que as separava, possibilitando a criação de uma ampla praça que abriga em seu centro um grande edifício-escultura. A fusão dos terrenos define-se pela criação de uma praça circular, cuja disposição permite aproveitar os eixos visuais da avenida interrompida.



**Figura 2.** Esquema que demonstra a incorporação do terreno vizinho ao projeto.  
Fonte: Arquivo do autor.

A proposta considera a vegetação existente da antiga praça, situada do lado oeste do novo conjunto, e cria no lado oposto pequenas montanhas artificiais que, além da interessante composição paisagística, serviriam como barreiras acústicas.

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 dos blocos. 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.

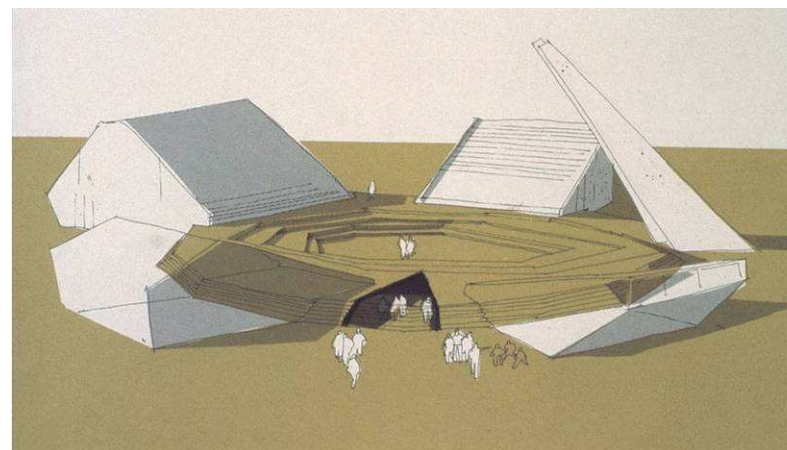


**Figura 3.** Vista geral do conjunto recém-inaugurado, com o paisagismo original.  
Fonte: PENTEADO, 1998

Os quatro volumes independentes se dispõem de tal forma a demarcar um espaço central circular, elevado meio nível em relação ao nível da praça circundante. As coberturas se inclinam em direção ao centro da praça, constituindo arquibancadas com capacidade de 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 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 à esfera da vizinhança, marcada pela convivência comunitária, amistosa e tranquila.

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.



**Figura 4. Perspectiva explicativa da relação entre os setores internos e externos.**

Fonte: Arquivo do arquiteto.

Entre os quatro blocos, escadarias de desenho assimétrico vencem o desnível entre a praça do teatro de arena e a praça periférica, reforçando a sensação de que se trata de dois espaços autônomos entre si. Ao reforçar a centralidade do esquema compositivo, elevando a parte central, o fluxo de pedestres é desviado deste espaço e induzido a atravessar o espaço interno.

Enquanto a praça aberta é monumental e eloquente, a parte interna é discreta, voltando à praça periférica suas duas entradas, situadas nos blocos de acesso-administração e do bar-restaurant. O acesso ao teatro possui, dessa forma, visibilidade favorecida ao posicionar-se de maneira clara e direta ao transeunte, de maneira independente ao grande teatro ao ar livre. O obstáculo psicológico que representa a entrada é atenuado ao localizar-se sob uma cobertura de pé-

direito baixo, como um avarandado, acolhendo e dirimindo qualquer possível retraimento.

Internamente, a conexão entre os quatro volumes pelo subsolo deveria configurar, segundo o arquiteto, uma “calçada coberta”, um grande passeio público circular pontuado ao longo de seu trajeto por espaços expositivos diversos. Novamente através da estratégia de criar “passagens”, o posicionamento e a forma dos acessos facilitam a entrada, estimulando os passantes a tomar um atalho através do edifício, onde se deparariam com exposições artísticas.



Figura 5. Foto da parte posterior de um dos volumes, voltado para a praça externa.  
Fonte: Arquivo do arquiteto.

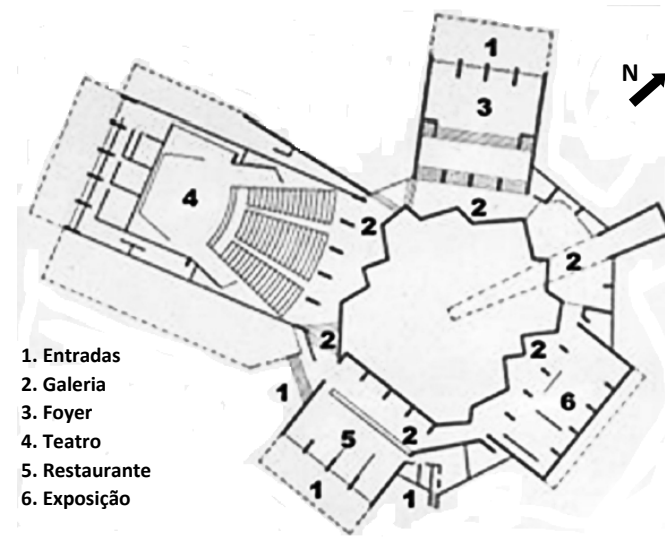


Figura 6. Planta dos ambientes internos.  
Fonte: TREVISAN, 2010.

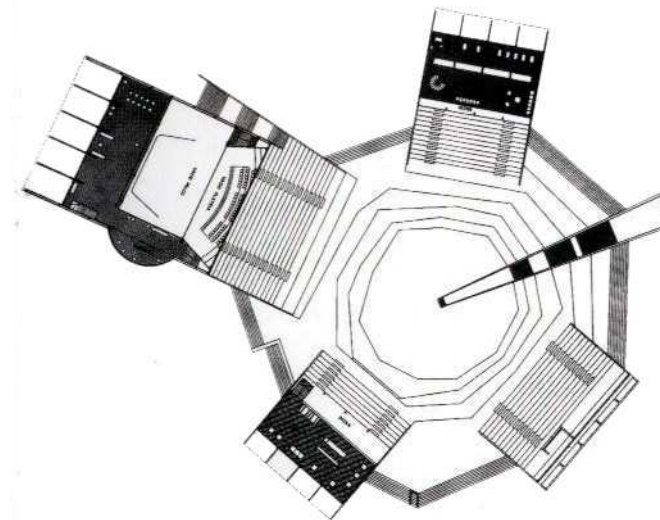


Figura 7. Planta externa, com parte do setor interno.  
Fonte: PENTEADO, 1998.



A configuração arquitetônica do Centro de Convivência revela a singular interpretação do arquiteto no que se refere ao papel didático da arquitetura no meio social. Para Penteadó, o contato com a cultura – ou com qualquer outra atividade que cause medo ou rejeição – deve ocorrer de forma natural, até mesmo desavisada. A arquitetura cumpriria seu papel pedagógico ao atuar como “armadilhas” positivas, capturando a atenção das pessoas sem que as mesmas sequer percebessem.

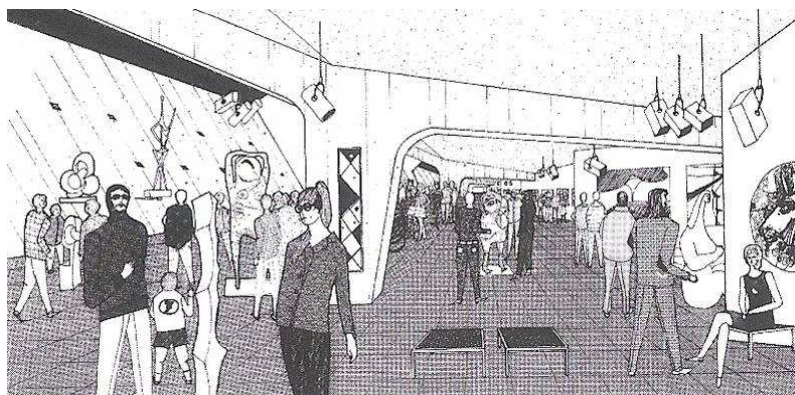


Figura 8. Perspectiva da “calçada coberta” destinada às exposições artísticas.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

Penteadó 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”<sup>2</sup> Na realidade, em seus projetos, o desenho se desenvolve no sentido de

<sup>2</sup> Ibid., loc. cit.

realizar encontros: entre pessoas, e delas com instâncias vitais que auxiliem na construção de seu conhecimento e emancipação. O desenho serve de caminho à intencionalidade que norteia a arquitetura de Penteadó, porém a eloquência de suas formas não permite que se o considere como fator secundário à espacialidade que origina.

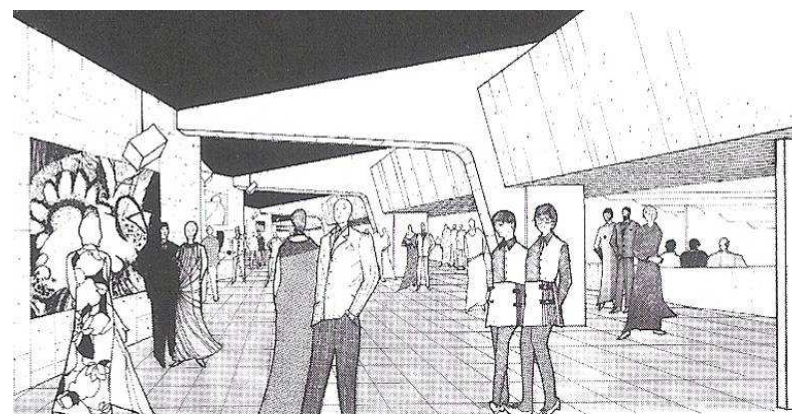


Figura 9. Perspectiva de outro ângulo do circuito expositivo interno.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

A formalização do Centro de Convivência utiliza uma expressividade monumental para se converter em símbolo urbano. 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 -, evocando a ideia de relevo, avivada pelas linhas à maneira de curvas de nível marcadas no piso.

O desenho ergue na paisagem um conjunto arquitetônico escultural coroado por uma torre de iluminação à maneira de totem que se constituiu numa potente referência imagética da cidade, carente de marcos urbanos. Como em muitas de suas obras, a definição formal explora a riqueza significativa do mundo das formas, aceitando uma infinidade de interpretações subjetivas.

Novamente a composição se organiza a partir de um ponto central, que define a distribuição de espaços e volumes de forma radial a um espaço aberto, facilmente acessível e voltado ao uso público.<sup>3</sup>

Tal como a maioria de seus trabalhos, a espacialidade do Centro de Convivência expõe sua clara vocação pública ao traduzir-se através da praça aberta, multifuncional e democrática, oferecendo à cidade uma infinidade de possibilidades espontâneas, potencializadas pela presença de um forte ponto de referência, capaz de reorganizar seu entorno urbano através de sua centralidade irradiadora.

---

<sup>3</sup> Tanto a composição radial quanto a opção por degraus assimétricos remetem aos projetos de Alvar Aalto. O paisagismo moderno de Roberto Burle Marx, com sua geometrização da natureza, parece ser outra fonte referencial possível, dada a proximidade temporal e geográfica entre ambas as produções.

## Arena: o espaço cívico assume a forma do povo

“Falando do reduzido público que escutava a um músico refinado, diz graciosamente Mallarmé que aquele público ressaltava com a presença de sua escassez a ausência multitudinária.”

**Ortega y Gasset.** *La rebelión de las masas.*<sup>4</sup>

“O arquiteto havia proporcionado por meio de sua arte uma cratera, tão simples quanto possível, de modo que as próprias pessoas pudessem servir como seu ornamento. Quando se viam reunidos desse modo se maravilhavam, já que estavam acostumados, em outras partes a ver-se correndo de aqui para lá em desordenada confusão. Mas no teatro, o animal cambaleante e rugente de muitas cabeças e muitos sentidos se contempla a si mesmo unificado dentro de um nobre corpo, conformado ao uníssono, fundido em uma massa e estabilizado como forma, e animado por um espírito.”

**Goethe.**<sup>5</sup>

A tudo o que já foi dito sobre a obra de Penteadó - e que o Centro de Convivência naturalmente incorpora -, esta análise quer acrescentar uma instância que, juntamente às demais, é crucial para a correta interpretação de sua produção: a dimensão cívica.

---

<sup>4</sup> Op. cit., p. 83. Tradução nossa.

<sup>5</sup> Comentários sobre o anfiteatro de Verona, apud ARNHEIM, op. cit., p. 210. Tradução nossa.





**Figura 10. A praça tomada pela multidão.**  
Fonte: Arquivo do arquiteto.

Ao configurar uma arena, a formalização do conjunto evoca a participação cidadã, alma do regime democrático. A forma reúne a população em assembleia, criando um espaço cuja representatividade sugere a própria materialização da democracia. A disposição em assembleia revela a dimensão coletiva presente em cada indivíduo, ao colocá-lo frente a frente com seus pares sociais.

A forma que congrega adquire potencial representativo pois tem a capacidade clara de comunicar atuação social conjunta.

O termo representativo denota *ipsis literis* algo “Que representa politicamente os interesses de um grupo, classe social, povo, etc.”<sup>6</sup>

A vida urbana assume, assim, o papel formador e construtor da emancipação humana e o espaço público é o lugar onde tal aprendizado ocorre. Neste sentido, Penteado define o projeto como “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...”<sup>7</sup>

Ao contemplar a praça como espaço de atuação cidadã, em toda a sua diversidade de manifestações, Penteado indica que concebe a vida ativa como produto da coletividade, tal como define a expressão romana destacada por Arendt, segundo a qual viver significa “estar entre os homens” homens (*inter homines esse*).

A crescente especialização espacial e funcional que marcou a trajetória da arquitetura pela história, atingindo seu ápice na modernidade, pode ser lida também como reflexo da separação das esferas da vida ao longo do tempo.

<sup>6</sup> FERREIRA, op. cit., p. 1739. Significado do vocábulo *representativo*.

<sup>7</sup> PENTEADO, 1998, op. cit., p.100.

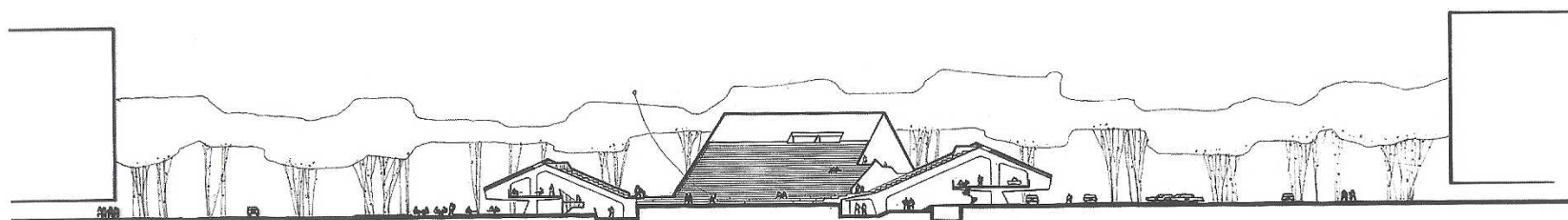


Figura 11. Corte passando pelos blocos do bar e da administração.

Fonte: PENTEADO, 1998.

Para o arquiteto, a questão política é reintegrada às demais instâncias vitais e, tal como na antiga Grécia, não podem ser entendidas de forma dissociada.<sup>8</sup> A multifuncionalidade do espaço contempla a plenitude da vida como manifestação da riqueza do convívio social.

A praça representativa que propõe Penteadado agrega funções e estimula a apropriação diversa, criando um espaço coletivo que evita a aridez típica das praças cívicas, cujo simbolismo potente se esgota na monofuncionalidade que as institui como espaço de uso eventual, majoritariamente cerimonial ou comemorativo.

Segundo observa Sennet, a praça monumental, surgida no século XVIII, não tem a capacidade de abrigar qualquer tipo de atividade, pois não foi pensada como receptáculo de

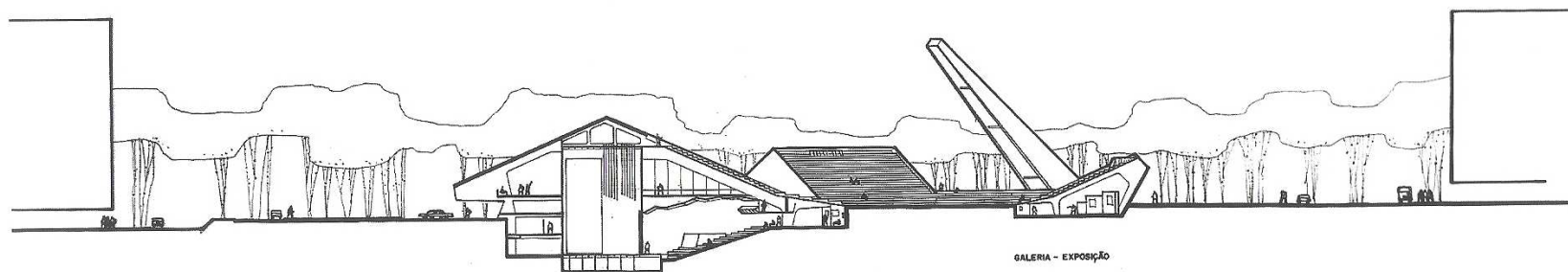
<sup>8</sup> “O trabalho e lazer, a teoria e a prática, a vida privada e a vida pública, achavam-se em intercurso rítmico, enquanto a arte, a ginástica, a música, a conversa, a especulação, a política, o amor, a aventura e mesmo a guerra abriam cada aspecto da existência e o colocavam dentro do âmbito da própria cidade. Uma parte da vida fluía em outra: nenhuma fase era segregada, monopolizada, posta de lado.” MUNFORD, op. cit., p. 204.

atividades humanas coletivas, “não foram concebidas tendo em mente uma multidão que se congrega”.<sup>9</sup> Por isso, ainda que suas dimensões fisicamente acolham uma grande quantidade de pessoas, sua espacialidade não atrai a diversidade de usos.

A praça, assim entendida como monumento ensimesmado, não raro exclui a participação humana, considerada apenas do ponto de vista da contemplação, atitude comum nos projetos modernos - especialmente na concepção de Brasília, cuja polêmica implantação acendeu o espírito crítico da geração de arquitetos de Penteadado.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> SENNET, op. cit., p. 75.

<sup>10</sup> Vide as praças cívicas projetadas em Brasília por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, onde um grande espaço vazio atua como moldura para a afirmação da expressividade arquitetônica. Penteadado questiona tal concepção: “Eu sentia absoluta ausência de uma lógica: uma cidade que tem tudo, até Universidade, longe pra burro. Eu pergunto, porque o Lúcio Costa botou tudo longe? Será que isso aí está certo? Em Paris, na Europa, você convive na rua um com o outro, aqui foi feito dessa maneira meio esquisita, longe.” Entrevista concedida ao autor, op. cit.



**Figura 12.** Corte passando pelos blocos do teatro e da sala de exposições.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

O convite à participação é feito por uma arquitetura de evidente vocação gregária, definida a partir de sua relação com o contexto urbano existente, e não como peça escultural disposta idealmente isolada na paisagem. Por estar na cidade, e a partir de suas virtudes e contradições, tentar atuar de maneira positiva, a proposta representa um inegável ideal democrático.<sup>11</sup>

A lógica do distanciamento repete na arquitetura a atuação da comunicação de massas, que transforma o indivíduo em

espectador, cujas possibilidades de participação se limitam apenas a assistir passivamente ao espetáculo que se lhe oferece.

O Centro de Convivência propõe outras e 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.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> “O projeto de Brasília talvez fizesse sentido para a capital de uma ditadura militar, comandada por generais que quisessem manter a população a certa distância, isolada e controlada. Como capital de uma democracia, porém, é um escândalo. Para que o Brasil possa continuar democrático [...] ele precisa de espaços públicos democráticos aonde pessoas vindas dos quatro cantos do país possam convergir e reunir-se livremente, conversar umas com as outras e dirigir-se a seus governantes – porque numa democracia, afinal de contas, o governo pertence às pessoas – para discutir suas necessidade e desejos, e para manifestar sua vontade.” BERMAN, op. cit., p. 13.

---

<sup>12</sup> “Chegamos, assim, a uma nova forma urbana: o circo, um recinto com bancadas, a céu aberto, onde dezenas de milhares de romanos se reuniam para assistir aos espetáculos, alguns ali passando o dia inteiro, pois o espetáculo começava pela manhã. Foi ali que o domínio romano dos problemas da engenharia alcançou, talvez, seu ponto culminante: foi ali que a satisfação romana pelos feitos quantitativos concebeu uma forma arquitetônica cujo próprio triunfo depende da massa e da escala, com os espectadores enfileirados, banco atrás de banco, numa inclinação fortemente

De maneira relativamente arriscada, 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 completa de humanidade; os degraus vazios clamam por sua presença.

Este centro cultural expõe seu desejo de ser utilizado coletivamente e, mesmo que possa ser utilizado sozinho ou em pequenos grupos, sua forma relembra a todo instante as pessoas que faltam para preencher o espaço.

Assim como estádios esportivos e arenas de todo tipo cobram vida com o movimento das massas quando cheios e parecem dormentes quando o vazio expõe sua massa inerte, o Centro de Convivência parece estar sempre à espera de que a multidão o ocupe e o transforme em palco de reuniões humanas.

Sua abertura espacial e conexão direta com o entorno, no entanto, dispensa a autorização à apropriação representada

---

acentuada. [...] A nova forma emprestava-se a muitas finalidades diferentes. O espetáculo era tão profundamente entranhado na vida romana que até mesmo o teatro se afastou de seu antigo plano semicircular, passando ao círculo completo. Com essa mudança, o antigo drama de estilo grego cedeu lugar a uma forma de ópera que dependia de efeitos espetaculares, e a ópera evoluiu para a pantomima – necessária, sem dúvida, para uma audiência demasiado grande para ouvir claramente as palavras a céu aberto.” MUNFORD, op. cit., p. 279.

pela cerimonial abertura de portões e portas. Suas arquibancadas estão constantemente expostas, indicando sua disponibilidade e revelando a concepção de uma obra que “[...] justamente graças à estrutura que assume, convida-nos a uma colaboração que a enriquece.”<sup>13</sup>

Enquanto a maioria de suas obras estimula ou sugere a apropriação popular, o Centro de Convivência a exige como parte integrante e inalienável de seu sentido arquitetônico.

A forma que caracteriza a arena como receptáculo sugere idealmente uma esfera de comunhão interpessoal, onde idealmente se pode partilhar e trocar experiências e opiniões democraticamente. Tal configuração formal é simbólica em si mesma, devido à carga referencial e histórica que carrega, mas assume seu ápice expressivo quando representa a assembleia humana reunida, como demonstração de sua força coletiva.<sup>14</sup>

A potencialidade do espaço como abrigo de manifestações, protestos ou eventos ligados ao universo político se trata, efetivamente, de uma parte importante do conteúdo simbólico da obra que, porém, não se esgota nas referências ao universo ideológico e estatal.

---

<sup>13</sup> ECO, 2010, op. cit., p. 33.

<sup>14</sup> “Dizemos, por exemplo, que o anfiteatro de Epidauro revela por sua forma sua idoneidade para reunir grandes grupos de gente com o fim de receber uma mensagem comum. Ao mesmo tempo, o edifício apresenta uma simbólica imagem de concentração, de unidade, unanimidade e igualdade democrática.” ARNHEIM, op. cit., p. 200. Tradução nossa.

A conceituação do projeto não poderia deixar de responder ao momento histórico-político do Brasil à época, marcado pela repressão representada pelo regime militar, instaurado em 1964. Sua definição formal e espacial é uma ode à liberdade e à democracia, representadas pelo estímulo arquitetônico ao debate de ideias e opiniões mas não pode ser lido apenas como confronto ao cerceamento das liberdades imposto pela ditadura. Se assim fosse, sua validade estaria determinada a um período restrito e perderia o sentido tão logo o contexto histórico fosse alterado.

O projeto trabalha, de forma prioritária, com uma realidade menos perecível, ilustrada pela necessidade de se criar espaços grandes o suficientes para abrigar as multidões urbanas, em lugares onde elas se sentissem representadas. A condição democrática aparece no caráter espacial inclusivo e aberto à associação espontânea e múltipla, baseado primordialmente em relações de proximidade entre as pessoas, e da arquitetura com a cidade.

A diversidade que a arquitetura do Centro de Convivência representa e estimula vai além da imagem unitária do povo como entidade político-social, e o salva de se apresentar como alternativa maniqueísta ao regime em vigor. O foco de Penteadó em privilegiar a diversidade pode-se considerar como uma espécie de antevisão de uma realidade posterior, marcada pelo enfraquecimento do poder estatal como porta

voz preferencial de uma população em franco processo de dispersão e multiplicação identitária.<sup>15</sup>

A aparente unidade existente sob a grande quantidade de pessoas congregadas sugere a obra como território do povo, em sua dimensão política, mas também em sua acepção cultural tradicional de “popular” – ressignificação terminológica típica da década de 1960.<sup>16</sup> Sua espacialidade revela o conteúdo político, mas concentra-se na multidão, entendida como resultado do processo de desmassificação da massa.<sup>17</sup>

Propondo-se agir sobre uma determinada situação social existente e modificá-la profundamente a obra - e, por conseguinte, o pensamento do arquiteto – não pode ser enquadrado como utópico; da mesma maneira, por atuar no

<sup>15</sup> “Se as manifestações nas ruas e nas praças diminuem, e se dispersam em múltiplos partidos, movimentos juvenis, indígenas, feministas, de direitos humanos e tantos outros, ficamos com a última parte da questão: onde está o povo?” CANCLINI, op.cit., p. 56.

<sup>16</sup> “Há, primeiro, um deslocamento do pólo tradicional para o moderno. O “popular” deixa de ser percebido como algo vinculado à cultura tradicional das classes populares (seja no sentido folclórico ou não) para se associar aos produtos produzidos e veiculados pelas indústrias culturais. Segundo, esse deslocamento possui implicações políticas. Na década de 1960 vários movimentos atribuíam ao “conceito de cultura popular” uma conotação claramente política.” ORTIZ, Renato. “Sociedade e cultura”. In: SACHS; WILHEIM; PINHEIRO, op. cit., p.202-203.

<sup>17</sup> “Esses problemas se acentuaram com a despolitização da categoria povo e a promoção indiferenciada da entidade massa. Passamos da nação vagamente virtuosa ao país teimosamente virtual – pós-moderno, dirão alguns; baixo-moderno, direi. Por isso se impõe, como tarefa educacional prioritária, e dentro dos escassos limites de que dispomos, a desmassificação da massa.” PORTELLA. “Modernidade no vermelho”,Ibid., p. 460.

contexto da práxis cotidiana, não se trata de proposta abstratizante ou alienante, perdida na própria forma arquitetônica.<sup>18</sup>

O pensamento que sustenta a prática projetual de Penteados se assume necessariamente político ao acredita que as “maiorias silenciosas” podem se levantar, não como enxurrada ou violência, mas como atuação autônoma e conjunta. A dimensão política presente na arquitetura do Centro de Convivência revela-se na intenção de oferecer acesso a fatores realmente efetivos no processo de transformação social - cultura, educação, saúde, justiça, etc. —, no qual a arquitetura deve atuar como base física de apoio, criando espaços aptos a práticas socioespaciais emancipadoras.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> “A utopia é o simulacro de uma realidade impossível. Ela se gera, como o sonho, da experiência vivida, da renúncia de continuar a vivê-la na dramática tensão da história. Não implica uma crítica da situação, mas só a frustração de essa ser imperfeita e instável, sensível aos contrastes das forças históricas. [...] o utopista é um ser cansado da vida histórica.” ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. 1. ed. São Paulo: Ática, 2001, p. 9-10.

<sup>19</sup> “Nesse sentido, o espaço contempla dupla dimensão: de um lado é localização; de outro, encerra, em sua natureza, um conteúdo social, dado pelas relações sociais que se realizam em um espaço-tempo determinado, aquele de sua reprodução na sociedade. É dessa forma que se desloca o enfoque da localização das atividades no espaço para a análise do conteúdo da prática socioespacial, movimento de produção/apropriação/reprodução.” CARLOS, op. cit, p. 12.

## Política cultural e cultura política

“No campo de batalha da política, o poeta não se encontra em melhor ou pior situação do que os outros. A poesia tem seu próprio domínio. Mas eu gosto quando as duas esferas se misturam. É como o pêndulo entre dois polos. Assegura um movimento contínuo. Fazer política poeticamente e poetar politicamente - os pensamentos e sentimentos de ambos os lados ganham com isso.”

**Gilberto Gil.** “Eu tenho um sonho”.<sup>20</sup>

O Centro de Convivência assume a questão política, portanto, a partir de um conceito amplo o suficiente para abranger todas as esferas da vida, enquanto partes determinantes do crescimento social dos indivíduos: a convivência, o lazer e a cultura incluídos. Some-se a este cenário a realidade social de explosão demográfica urbana e a política assume também a dimensão das massas e da difusão da cultura como meio de informação e/ou dominação.

Neste contexto, o projeto de Penteados propõe uma renovação da política cultural no país, no sentido de atender e incluir no sistema educativo-cultural o novo contingente humano que se dirigia incessantemente às zonas urbanas. A interpretação da necessidade de profundas mudanças sociais era comungada com seus pares da arquitetura e das artes, que a partir dos anos 1960, propunham a instituição de uma arte participativa e engajada na problemática histórico-social, especialmente do

---

<sup>20</sup> Disponível em:

<[http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_texto.php?id=94&page=2&id\\_type=3](http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=94&page=2&id_type=3)>. Acesso em 23/11/2012.



ponto de vista dos lugares situados na periferia do mundo capitalista.

A celebração da vida comunitária está na própria base do surgimento do teatro. Na Grécia e Roma antigas a atividade teatral possuía um importante papel na esfera cotidiana, assumindo um caráter de manifestação cultural popular extremamente influente no contexto social.

Não é até princípios do século XX, com a chegada das vanguardas, que se resgata a dimensão popular da arte teatral, impregnada de conteúdo político-ideológico. Os renovadores Erwin Piscator (1893-1966), Bertold Brecht (1898-1956) e Vladimir Maiakovski (1893-1930), em seu afã de doutrinar as massas proletárias, propõem os ambientes cotidianos – ruas, oficinas, fábricas, cervejarias - como cenários.

Do ponto de vista específico da arte teatral, a interpretação do espetáculo como veículo de conscientização social inclui as massas como alvo preferencial do teatro, cuja dimensão doutrinária de cunho marxista atinge especial repercussão na produção latino-americana posterior.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup>“Tras la Segunda Guerra, este tipo de teatro perdió interés en Europa Occidental. En España y Latinoamérica, sin embargo, siguió interesando. [...] En ocasiones, este teatro, con más voluntad que medios, intentó la evolución del arte escénico.” OLIVA, César; TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. 2. Ed. Madrid: Cátedra, p. 373. Os autores destacam a atuação do Teatro de Arena de São Paulo, dirigido por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal como representantes desta tradição.

O dramaturgo francês Antonin Artaud adverte para a relação entre a decadência generalizada da sociedade e a realidade de uma arte que nunca coincidiu com a vida. Em sua cruzada contra a predominância do universo da palavra no âmbito do espetáculo, sugere um teatro metafísico, que apela aos sentidos, aberto às multidões, capaz de impactá-las e fundir-se a elas em um todo orgânico. Esta concepção se apresenta como um protesto contra a limitação que impõe à ideia de uma cultura separada da vida e busca na agitação das massas a poesia da festa representada pela multidão lançada à rua.<sup>22</sup>

“Mas é exatamente desejando romper com esse isolacionismo e na busca de outra forma de se comunicar com um público maior, que nos anos 60 surge toda uma produção que tem a ‘cidade como suporte’, tentando-se espaços abertos para a apresentação de trabalhos artísticos.”<sup>23</sup>

O surgimento de uma nova arte teatral ligada à realidade social das massas se baseava na oposição à dominação oculta na estrutura aparentemente banal da vida cotidiana, cada vez mais fragmentada e condicionada à dinâmica abstrata do mundo do capital. Segundo Raymond Williams, a vanguarda teatral contesta a fragmentação da vida, e conseqüentemente do ego individual, revoltando-se contra a sociedade burguesa – mais tarde chamada sociedade de massas – devido ao seu

---

<sup>22</sup> ARTAUD, op. cit., p. 12-15, seq.

<sup>23</sup> AMARAL, op. cit., p. 329.

monopólio das consciências, traduzido em suas formas de linguagem e representação.<sup>24</sup>

Interpretação análoga pode ser feita em relação à arquitetura moderna do pós-guerra e, mais especificamente, à proposta da arquitetura moderna paulista. A obra de Penteadó é ilustrativa de uma atitude que reconhece na imposição formal e volumétrica da arquitetura, ou seja, na forma em que ela se comunica com o ser humano, um canal expressivo que aprofunda ou atenua a fragmentação social e do espírito.

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

A composição dos equipamentos culturais de Penteadó sinaliza que as atividades culturais devem participar de maneira natural do cotidiano das pessoas, integrar-se ao seu ir e vir diário, de maneira a apresentar-se acessível a todos, também como opção de lazer na cidade massificada.

“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

---

<sup>24</sup> WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 81-90 passim.

num teatro tradicional, fechado, para uma cidade que no fim do século terá 40 milhões de habitantes?”<sup>25</sup>

A abertura espacial, além de criar um canal comunicativo direto de acesso ao universo cultural, considera a personalidade do povo brasileiro, historicamente mais afeito a reuniões e congregações em espaços abertos de uso comum em detrimento ao uso de lugares fechados. Para Freyre, tal característica se explica também pela condição climática tropical do país, que ao favorecer o contato interpessoal no espaço público cria condições para um ambiente cultural de tendência naturalmente democrática.<sup>26</sup>

A proposta do Centro de Convivência é reposicionar a cultura como parte integrante da dinâmica da vida, levando-se em consideração o contexto social massificado e a realidade urbana caótica da cidade de Campinas - a exemplo da maioria das grandes cidades brasileiras. O objetivo central do projeto é

---

<sup>25</sup> Aqui, refere-se à cidade de São Paulo. “O Pacaembu pode ser mais que um estádio”. PENTEADO, 1998, op.cit., p. 121.

<sup>26</sup> “Pois o comportamento do homem nos trópicos tem que ser encarado, sob alguns aspectos, em relação a situações e condições peculiares ao ambiente tropical; ao fato, por exemplo, de que um clima tropical favorece o contato íntimo e informal entre multidões e seus líderes políticos, nas praças públicas, sem a necessidade de reuniões feitas a portas fechadas, as quais tenderiam a favorecer exclusivismos ideológicos ou fanáticos de seita ou partido. A música, o drama, as representações teatrais, os ritos religiosos podem ser analogamente afetados pelo clima tropical, de maneira a desenvolverem novas formas através de novas relações sociais e psicológicas entre os artistas, os líderes religiosos e as grandes multidões: uma relação que não será alcançada pelo rádio ou pela televisão, cuja importância permanecerá muito maior nos países boreais do que nos tropicais.” FREYRE, Gilberto. *Novo Mundo nos trópicos*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2000, p. 156.

instituir a arquitetura como meio de comunicação auxiliar no processo de reconexão das instâncias vitais, atualmente fragmentadas.

Proposto como teatro que participa diretamente na vida da cidade, o Centro de Convivência se disponibiliza a acolher também o espetáculo da vida cotidiana, sempre imprevisível e rico; aberto ao espaço urbano como lugar simbólico, pretende constituir-se como espaço de recepção e difusão de estímulos exteriores diversos, incluindo a manifestação e a festa popular, aparentemente em processo de extinção na vida urbana contemporânea.<sup>27</sup>

O teatro de massas que floresce na praça aberta revela uma subjacente proposta de mudança nos rumos da política cultural nacional - que transcende a restrita questão ideológica e doutrinária -, através da inclusão das massas no processo de construção social. A atualização da política cultural por meio da participação seria um caminho, portanto, no sentido de se instituir uma nova cultura política inclusiva e democrática.

---

<sup>27</sup>“À falta de educação pública e de educação política que acaso poderiam ter modificado a índole dos antepassados herdada e, por condições geográficas, sociológicas e mesológicas desenvolvida, há que juntar a ausência de estímulos exteriores, como fossem, por um lado, as guerras ou a concorrência estrangeira às indústrias e comércio nacionais, de outro, as manifestações coletivas com que os povos que têm o culto das tradições, da pátria ou de certos hábitos e costumes se agremiam e reúnem em festas, em jogos, em solenizações de grandes dias a grandes feitos.” VERÍSSIMO, José. *A Educação Nacional*. 3ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985, p. 103.

## Inversão e dessacralização

“Para fazer uma espécie de ‘do-in’ antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país. Enfim, para avivar o velho e atizar o novo.”

Gilberto Gil.<sup>28</sup>

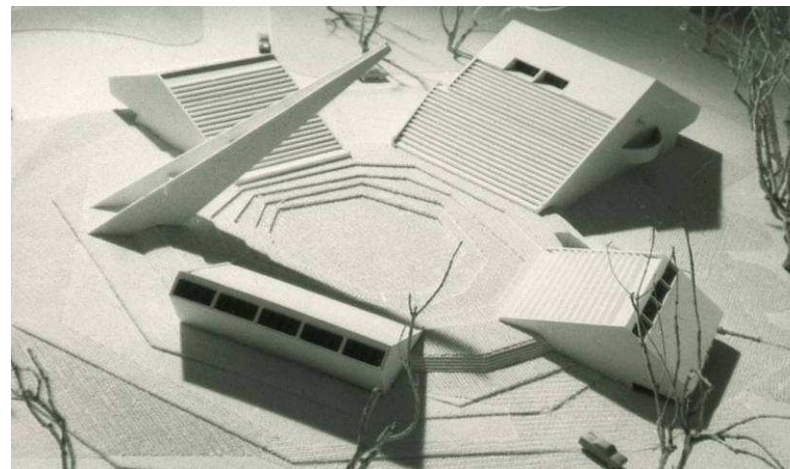


Figura 13. Foto da parte posterior de um dos volumes, voltado para a praça externa.

Fonte: Arquivo do arquiteto.

A concepção do teatro popularizado por meio da subversão da hierarquia compositiva assume, no Centro de Convivência, uma materialização visivelmente mais radical que a ensaiada nas propostas anteriores. Penteadó questiona também a prioridade programática do projeto ao colocar em segundo

---

<sup>28</sup> Discurso na solenidade de transmissão do cargo (de ministro da cultura do Brasil). Disponível em:

<[http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_texto.php?id=3&page=2&id\\_type=3](http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=3&page=2&id_type=3)>. Acesso em 23/11/2012.

plano a presença material do teatro interno- inicialmente principal-, de 500 lugares.

Ao perceber uma necessidade latente da cidadania e aproveitar a potencialidade urbanística do local, inicialmente oculta, novamente coloca o cidadão sobre a arquitetura e a cultura, dando protagonismo ao espaço público aberto como cenário preferencial do teatro da vida cotidiana. Ao radicalizar a experiência de ocupar o teto da edificação, iniciada em Piracicaba, a experiência teatral se converte em espontaneidade.

A forma invertida que se desdobra a partir do centro em direção às margens do terreno, tem como intenção principal transformar a imagem exclusivista associada ao teatro em espaço aberto de contato com a cultura. A configuração fechada de um edifício sugere que seu conteúdo não deve ser livremente acessado ou apropriado.

“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.”<sup>29</sup>

Ao exteriorizar-se, a forma populariza a arte, dessacraliza o teatro e autoriza o acesso do “homem comum” a um universo pleno de sugestões exclusivistas. Inverter a composição formal

---

<sup>29</sup> PENTEADO. Entrevista concedida ao autor, op. cit.

significa, assim, a inversão da lógica segregacionista que reserva a cultura à fruição de pequenos e seletos grupos sociais.

O contingente humano contido nas massas, seja por sua quantidade ou por sua índole, exige diálogos renovados entre indivíduo e cidade, nos quais os espaços públicos devem erigir-se como espaços de representatividade social.

“O ato de perceber ultrapassa os sentidos e ganha a razão. É assim que se opera a metamorfose do sensorial, mudado em conhecimento. Este se alimenta da relação entre sujeito e objeto, relação em que este, permanecendo o que é e interagindo com o sujeito, contribui para que, nessa interação, o sujeito evolua. É essa mesma evolução que permite revisitar o objeto, vendo-o de forma nova, despojando-o dos símbolos que escondem a sua realidade profunda. É a vitória da individualidade, da individualidade forte que ultrapassa a barreira das práxis repetitivas e se instala em uma práxis liberadora.”<sup>30</sup>

Ainda que resguarde em seu interior um teatro “tradicional”, o caráter direto transmitido pela exterioridade formal do edifício destrói a aura elegante e de reverencial distância que a arquitetura imponente de teatros costuma comunicar. A conexão aberta da arquitetura com o espaço urbano, refletida na ideia de um teatro sem portas, quebra o caráter de evento social que comumente se associa aos espetáculos artísticos.

---

<sup>30</sup> SANTOS, Milton, 2007, op. cit., p. 71

A proposta de um teatro inusual não foi facilmente assimilada por parte da população da cidade, havendo inclusive campanhas públicas que pregavam a derrubada do edifício ainda em construção, classificando Penteado como “terrorista cultural”.<sup>31</sup> Mais espanto causa a reação negativa, relatada pelo arquiteto, do então vice-ministro da cultura da então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, a quem o projeto do Centro de Convivência pareceu um ultraje à cultura.

“Por mais que eu tentasse explicar que, em nosso país, a maioria das pessoas nunca foi a um teatro, o vice-ministro soviético se recusava a deixar de ver o teatro como uma espécie de templo sempre fechado, só aberto na hora do espetáculo, com grandes pompas.”<sup>32</sup>

O pensamento de Penteado tende a produzir projetos e propostas atrevidas e, não raro, polêmicas, como confirmam tais passagens anedóticas. No entendimento do arquiteto, a presença das massas no cenário cada vez mais congestionado das grandes cidades exige um reposicionamento da arquitetura e de sua finalidade social, que deve se ater a criar

condições de abrigo físico e inclusão social a tal contingente humano.

Um projeto público não pode, segundo sua interpretação, perder a chance de criar os espaços de integração entre os milhares de indivíduos que habitam as cidades, direcionando o foco da arquitetura para as majorias, ainda silenciosas e negligenciadas. A dessacralização do teatro busca instituir uma nova via de comunicação da arquitetura com o homem comum, a quem deve representar em tempos de sociedade de massas.

“Ao desenhar a praça com os componentes do teatro distanciados entre si, o arquiteto quis manter o espírito de uma praça que possa atrair o cidadão comum, que atravessa o espaço para cortar caminho e depara, de repente, com um grupo ensaiando balé no espaço aberto das arquibancadas, músicos afinando seus instrumentos, trupes de circo se aquecendo para malabarismos – o imaginário do cidadão seria então despertado, e sua vida, a rotina do cotidiano, iluminada pelas coisas da cultura.”<sup>33</sup>

Assim como no projeto de Piracicaba, ao conjugar praça e teatro, a obra insere a cultura na rota do cotidiano, surpreende o transeunte com atividades várias e inesperadas e incita naturalmente à participação. Essa identificação popular instintiva, proporcionada pelo espaço e simbolismo da praça, é o que permite e incentiva uma infinidade de usos, garantindo

---

<sup>31</sup> Em pesquisa realizada nos jornais da cidade, Ricardo Trevisan destaca reportagens da época sobre a construção do Centro de Convivência, encontradas nos jornais: “Diário do Povo” e “Correio Popular” (principais periódicos da cidade), contendo pedidos para a derrubada do prédio enquanto ainda era construído. TREVISAN, Ricardo. “Centro de Convivência de Campinas: um olhar sobre a arquitetura de Fábio Penteado”. *Risco* - Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo EESC-USP, São Carlos, nº 12, v.2, 2010, p. 48.

<sup>32</sup> PENTEADO. 1998, op. cit., p. 39.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 100.

a desejada “rentabilidade social”, que aparece com insistência no discurso do arquiteto.

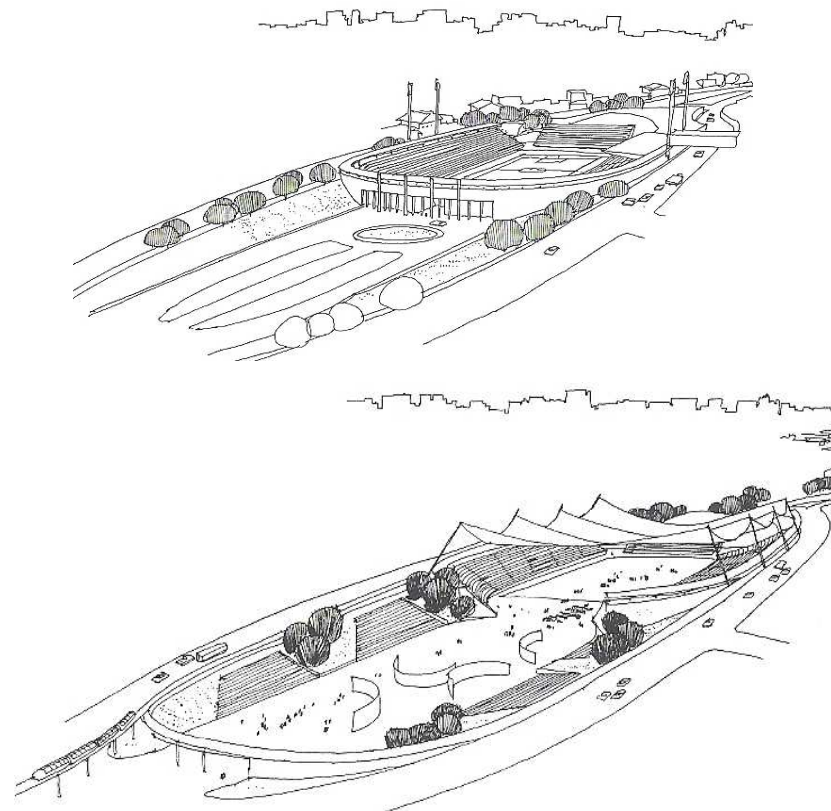
Para Penteadó, a concepção de teatros nos moldes convencionais deveria dar lugar à criação de espaços polivalentes e suficientemente grandes para acolher as multidões. A arquitetura deveria incorporar as mudanças nos hábitos dos habitantes, novos e velhos, e na estrutura urbana das cidades em processo vertiginoso de expansão.

A definição da arquitetura em função nas prioridades da cidade é o pensamento que leva o arquiteto a propor, em 1982, a conversão do Estádio do Pacaembu, tradicional palco esportivo de São Paulo, em estrutura multifuncional de esporte, artes e lazer, devido à sua dimensão e localização privilegiada no contexto urbano da cidade.

A proposta, feita a pedido de um jornal da cidade, comparava o Estádio ao Theatro Municipal, detentores de alto valor significativo para a cidade, porém somente utilizados de forma eventual. A ideia funde a área interna do campo de futebol à grande praça existente, situada defronte, oferecendo um espaço de uso múltiplo e ininterrupto para a metrópole.

“Já pensou que ao mesmo tempo em que estivesse acontecendo no estádio, devidamente coberto, um jogo de futebol (ou de tênis ou um balé, um festival de música popular), em poderia haver num auditório construído no parque um concerto de orquestra, um show, um espetáculo de dança moderna? E que um certo dia os músicos poderiam sair do seu espaço

tecnicamente perfeito e tocar no estádio para 40, 50 mil pessoas, utilizando-se dos atuais recursos da eletrônica?”<sup>34</sup>



**Figura 14. Configuração original do Estádio do Pacaembu e proposta de Penteadó.**  
Fonte: PENTEADO, 1998.

<sup>34</sup> PENTEADO, “O Pacaembu pode ser mais que um estádio”, *Jornal da Tarde*, 11-dez. de 1982. In: *Ibid.*, p. 121.



Nota-se que as propostas de Penteado se apoiam fortemente nas possibilidades e inovação técnica, que permitem estender à multidão atividades originariamente voltadas a um público restrito. Tal sintonia com a evolução técnica transparece na proposta da cobertura leve tensionada para o estádio, referenciando as estruturas desenvolvidas por Frei Otto.<sup>35</sup>

A questão técnica, inerente à concepção da arquitetura da Escola Paulista, assume no trabalho de Penteado a responsabilidade de atender e possibilitar de forma racional o abrigo das massas. A opção material e construtiva que apresenta em seus projetos reflete a procura pela melhor relação entre a técnica e a concepção de grandes estruturas.

“A criação dos grandes espaços de acomodação e a garantia de condições básicas de cidadania para as grandes massas de população, neste final de século, transformam a arquitetura em um desafio ilimitado. Mas não dá para aceitar que 1 metro quadrado construído continue pesando 1 tonelada.”<sup>36</sup>

A inversão radical que promove o edifício teatral, e o estádio de futebol, a espaço urbano reflete a própria inversão social experimentada nas cidades a partir do processo explosivo que as instituiu como territórios das multidões, e ilumina uma

---

<sup>35</sup> O arquiteto revela sua inspiração ao referenciar a cobertura leve para o Estádio Olímpico de Munique, de 1972, feito para as Olimpíadas. “Não há mistério. Temos arquitetos competentes para isso. Essa tecnologia, que está sendo desenvolvida principalmente na Alemanha, não só é possível como é a melhor solução viável para cobertura de grandes espaços capazes de abrigar uma multidão.” Ibid., loc. cit.

<sup>36</sup> Idem, 1998, op. cit., p. 43.

proposta sobre como a arquitetura pode atuar nesse novo contexto.

### **Ironia objetiva: projeto e obra construída**

“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 Penteado**<sup>37</sup>

“Não é de hoje que o estuda da arquitetura e da cidade depois dos Modernos se defronta com desencontros que os clássicos caracterizariam como processos de *ironia objetiva*, desses que convertem as melhores intenções no seu avesso, realizando, não por desvio, mas por finalidade interna, o contrário do que prometiam.”

**Otília Arantes.** “Uma estratégia fatal”.<sup>38</sup>

A subversão formal e a transgressão programática que costumam anteceder a formalização dos projetos de Penteado respondem a um inegável desejo de oferecer à arquitetura ao usufruto coletivo, como forma de garantir acesso ao espaço público e estimular a convivência entre os habitantes da cidade. Tal constatação associa-se a outra, diametralmente oposta: a vocação pública não basta para garantir o funcionamento social de suas obras.

O Centro de Convivência Cultural, assim como o hospital da Santa Casa, são exemplos eloquentes dessa relativa

---

<sup>37</sup> Ibid., p. 25.

<sup>38</sup> In ARANTES; MARICATO; VAINER, op. cit., p. 11. Grifo da autora.

impotência do arquiteto frente a condições político-econômicas que fogem a seu controle. O primeiro ainda mais ilustrativo, visto que foi construído e posto para funcionar segundo a idealização original.

O atrevimento conceitual que marca a proposta do Centro de Convivência não o salvou de nunca ter alcançado seu objetivo, ainda que quando lotado, a arquitetura pareça explodir, cheia de vida. A ocupação do equipamento demonstra um claro processo de “ironia objetiva”, caracterizado pela oposição entre ideal e realidade.

Vários motivos podem indicar explicações para tal processo: a paralisação da obra durante quatro anos, que comprometeu a qualidade da estrutura; a má gestão do complexo; a tentativa de recriar certo ar “nobre” com uma decoração de interiores que descaracteriza a ideia original, sintetizada pelo grande lustre de cristal que enfeita a entrada do teatro interno; a dinâmica imobiliária da própria cidade, que alterou profundamente o entorno construído.

Este último é, sem dúvida, o ponto mais relevante na busca pelos motivos que distanciaram projeto e obra construída. O projeto do Centro de Convivência previa uma intervenção mais ampla em relação ao entorno imediato, antecipando-se à já provável verticalização da região, através da elaboração de um zoneamento da área dos prédios lindeiros ao projeto, cuja altura estaria limitada em oito pavimentos e os térreos

deveriam destinar-se a equipamento ligados à cultura - livrarias, bares, bibliotecas, oficinas, restaurantes etc.

Aprovado pela prefeitura e descumprido pelo setor privado, o zoneamento “cultural” não impediu a verticalização desmedida dos edifícios vizinhos, nem tampouco conteve a privatização dos térreos residenciais. Ainda como mostra da dinâmica privatista, as dunas que marcavam o paisagismo do conjunto foram substituídas por um estacionamento, nunca previsto no projeto original.

A elevada altura dos prédios ao redor, além de interferir na acústica do teatro de arena, destruiu grande parte do potencial expressivo da obra no contexto significativo da cidade.

Em pesquisa realizada anos atrás<sup>39</sup>, 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.”<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> TREVISAN, op. cit., p. 48.



**Figura 15.** A torre de iluminação em disputa com a verticalidade dos edifícios vizinhos.  
Fonte: Foto do autor.



**Figura 16.** A praça central fechada ao livre acesso do público.  
Fonte: Foto do autor.

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. “Então, aquela proposta, ela errou quando não levou em conta que a cidade ia se transformar. Se tivesse feito um teatrinho estava lá, inexpressivo, mas estava lá.”<sup>40</sup>

A afirmação de Penteadó revela uma dose de autocrítica somada à outra de descontentamento e decepção com o rumo trilhado pelas cidades brasileiras em geral. O tamanho e a ousadia da proposta são proporcionais ao justo desapontamento do autor e propõe outra reflexão: a obra, evidentemente fora de lugar no contexto urbano em que se insere, errou ao impor um espaço de uso coletivo numa cidade em franco processo de individualização social, ou a sociedade é que falhou ao abdicar de seu projeto comum e renunciar aos espaços públicos?

Talvez essa incongruência explique o fato de que sucessivas reformas e requalificações do conjunto não surtam efeitos consideráveis, a indicar que o problema da obra é seu deslocamento propositivo em relação ao tipo de vida urbana atual. Em tudo cidade e obra não se entendem, não existe o diálogo harmonioso e positivo intencionado.

A verticalização do entorno imediato oculta o conjunto e enfraquece sua mensagem, porém não a ponto de neutralizá-

<sup>40</sup> PENTEADO. Entrevista concedida ao autor, op. cit.

la, pois o Centro de Convivência segue sendo uma importante referência da cidade. A realidade truncou seus objetivos, obstruiu sua visibilidade, abafou parte seu poder simbólico, porém forjou uma nova mensagem, ao emoldurar sua condição de representante da sociabilidade oprimida da metrópole.

“A cidade não completa a transição de uma lógica individual para o contexto amplo, acabando por ser o mecanismo de desfiguramento de todos os símbolos e de si própria. [...] Devemos considerar que o símbolo individualmente não pode transformar a cidade, se todos os demais objetos transformam o símbolo em ausência.”<sup>41</sup>

A obra praticada, portanto, não passa de um vulto da intenção original. Sua atual condição a institui como ruína urbana, tanto pelo deterioro físico e escassez de uso como por aparecer como símbolo de resistência histórica. Ao rememorar um tempo em que ainda se acreditava que a cidade poderia vir a ser obra da coletividade, o Centro de Convivência representa, parafraseando Banham, a construção intencional do futuro urbano de um passado recente.

Acertos e erros à parte, a obra reflete a procura de Penteadó por renovados modelos de espaços de uso coletivo, com foco no atendimento às multidões urbanas. Sua experiência é coerente com produção do arquiteto, caracterizada pela

<sup>41</sup> ALEXANDRE, Isabel M. M.; BENTE, Richard Hugh. “A poética da verticalidade”. In: *Revista da biblioteca Mário de Andrade*, op. cit., p.11.

proposição de “ensaios de arquitetura”. “Não que dessem certo, eram ensaios mesmo.”<sup>42</sup>

### **A cidade como obra da cidadania: Monumento aos trinta anos de Goiânia**

“Atinge-se o objetivo da ligação obra-povo. O monumento não será somente visto, será principalmente, vivido”

**Fábio Penteadó.**<sup>43</sup>

A conceituação arquitetônica do Centro de Convivência Cultural de Campinas remete à experiência prévia, desenvolvida em parceria com José Ribeiro em 1965, do projeto para o Monumento Comemorativo à Fundação de Goiânia<sup>44</sup> A organização radiocêntrica, que coloca a praça rodeada por volumes coroados por arquibancadas como centro do projeto, aparece pela primeira vez na definição deste monumento, precedente direto do conjunto de Campinas.

Mais do que as óbvias reminiscências formais que o Centro de Convivência carrega dessa proposta prévia, suas intenções cívicas e representativas também se transferem quase que inalteradamente para o projeto posterior.

<sup>42</sup> PENTEADO, entrevista concedida ao autor, op. cit.

<sup>43</sup> Memorial do projeto.

<sup>44</sup> Capital do Estado de Goiás, projetada na década de 1930 por Atílio Correia Lima.

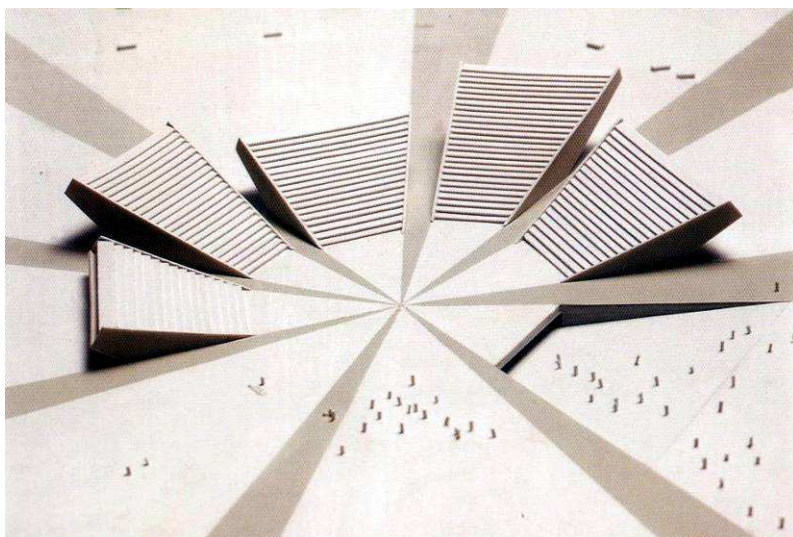


Figura 17. As arquibancadas e faixas no piso que definem o Monumento de Goiânia.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

Concebido como um artefato que contribuísse à construção da história da cidade através da resolução do próprio desenho, o monumento convida poeticamente à participação democrática representada pela praça em forma de arena, rodeada de arquibancadas. A forma novamente nasce a partir da definição do uso desejado, convertendo-se em local poeticamente propício para a construção do futuro em uma cidade onde a história havia começado há tão somente trinta anos.

Evocando a dimensão cívica da ágora grega, cinco volumes de arquibancadas se concentram de um dos lados da praça central, deixando o outro lado aberto como amplo espaço de acesso e contemplação do conjunto. A disposição das arquibancadas, definida segundo a procura de eixos visuais

que valorizassem a percepção do monumento, sugere a forma de uma grande flor que brota do solo, segundo observação do próprio arquiteto.

A configuração formal dos volumes de arquibancadas – que servem também como entradas de iluminação natural ao museu – estabelece uma diferença perceptiva fundamental em relação ao Centro de Convivência. Aqui, a associação de volumes prismáticos de base mais larga que o topo com as faixas desenhadas no piso criam a ilusão de que as formas se descolam do chão, como dobraduras a indicar a continuidade e integração da arquitetura com o solo.

Abaixo do nível da praça, de forma muito semelhante ao esquema organizativo do complexo cultural de Campinas, estaria situado um museu municipal, cuja entrada aparece em forma de um rasgo delimitado pelo desenho do piso da praça.

A partir da interpretação de que a cidade de Goiânia, por sua pouca idade, ainda se encontrava “em construção”, Penteado propõe um museu cujo acervo igualmente fora sendo “construído” gradativamente, a partir da passagem do tempo e das deliberações conjuntas da população, discutidas na praça situada logo acima. “Então, simbolicamente, [...] o povo senta naquela praça e discute a sua história, e o que acha que é bom entra para o museu.”<sup>45</sup>

<sup>45</sup> PENTEADO, entrevista concedida ao autor, op. cit.



Gerada a partir de um ponto estabelecido no centro do terreno, a partir do qual se desenham caminhos no chão, que definem a localização das arquibancadas e extrapolam os limites da própria praça de forma assertiva, a forma explosiva pretende evocar a próprio aparecimento repentino da cidade no meio da imensidão do cerrado brasileiro.

“Um sentimento que surge violento, mas festivo. Violenta e audaciosa, foi a própria implantação de Goiânia, em pleno centro do Brasil, há 30 anos atrás (sic). E o projeto proposto, sugerindo também sentimentos de alegria e de paz, procura transmitir para a obra, todo um anseio popular.”<sup>46</sup>

O partido do projeto pretendia integrar o monumento ao chão e à paisagem, colocando a obra em conceito e proporções que realizassem a conexão entre arquitetura e povo. Os feixes que se alargam a partir do centro vazam para a cidade, cortando as ruas circundantes e atingindo as calçadas, de forma a criar um encaminhamento natural em direção à praça. “As pessoas pisariam nessas linhas e seriam, por assim dizer, conduzidas até o monumento, para entrar na história.”<sup>47</sup>

A ideiação de um “monumento utilizável” permite intuir o valor e o caráter de monumento em sua obra – questão que será analisada mais detidamente no subcapítulo seguinte desta tese. Este monumento pretende atuar na dinâmica urbana e social de diversas e simultâneas maneiras, tanto como símbolo

<sup>46</sup> Idem. Memorial do projeto.

<sup>47</sup> Idem, 1998, op. cit., p. 88.

identitário reconhecível, quanto como espaço público que inclui a participação popular como parte essencial do seu sentido.

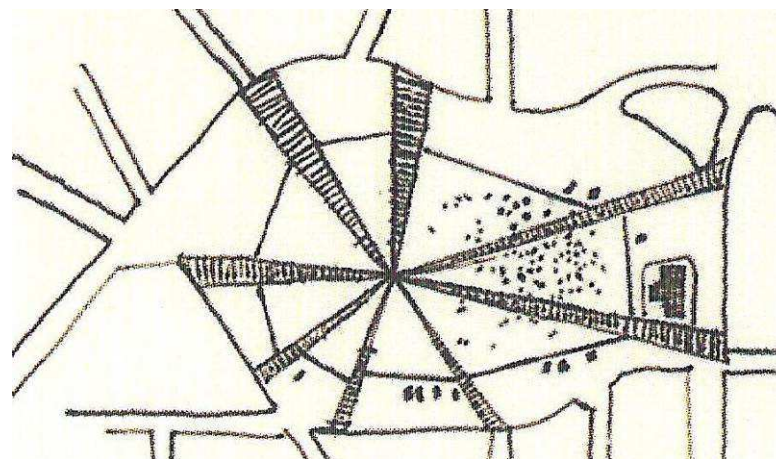


Figura 18. A “explosão” das faixas a partir do centro da praça para a cidade ao redor.  
Fonte: Memorial do projeto.

Apresentada em um concurso nacional, a proposta de uma “praça-monumento-museu” antecipa a recepção hostil dada ao Centro de Convivência anos mais tarde: segundo o arquiteto, a proposta foi desclassificada sob o argumento de que o “concurso era de monumento, e não de arquibancadas”.

<sup>48</sup>

<sup>48</sup> O certame foi vencido pela equipe dos arquitetos Luiz Forte Neto, José Maria Gandolfi e Robert I. Gandolfi e do escultor Abrahão Aniz Assad.



## 3.5. IDENTIFICAÇÃO

**FORMA** ARQUITETÔNICA COMO MEIO COMUNICATIVO

## Genius loci: a Torre do Anhangabaú

São Paulo, 1991/92. Com César Sampedro, Davison Becato e Luís Antônio Pompéia.

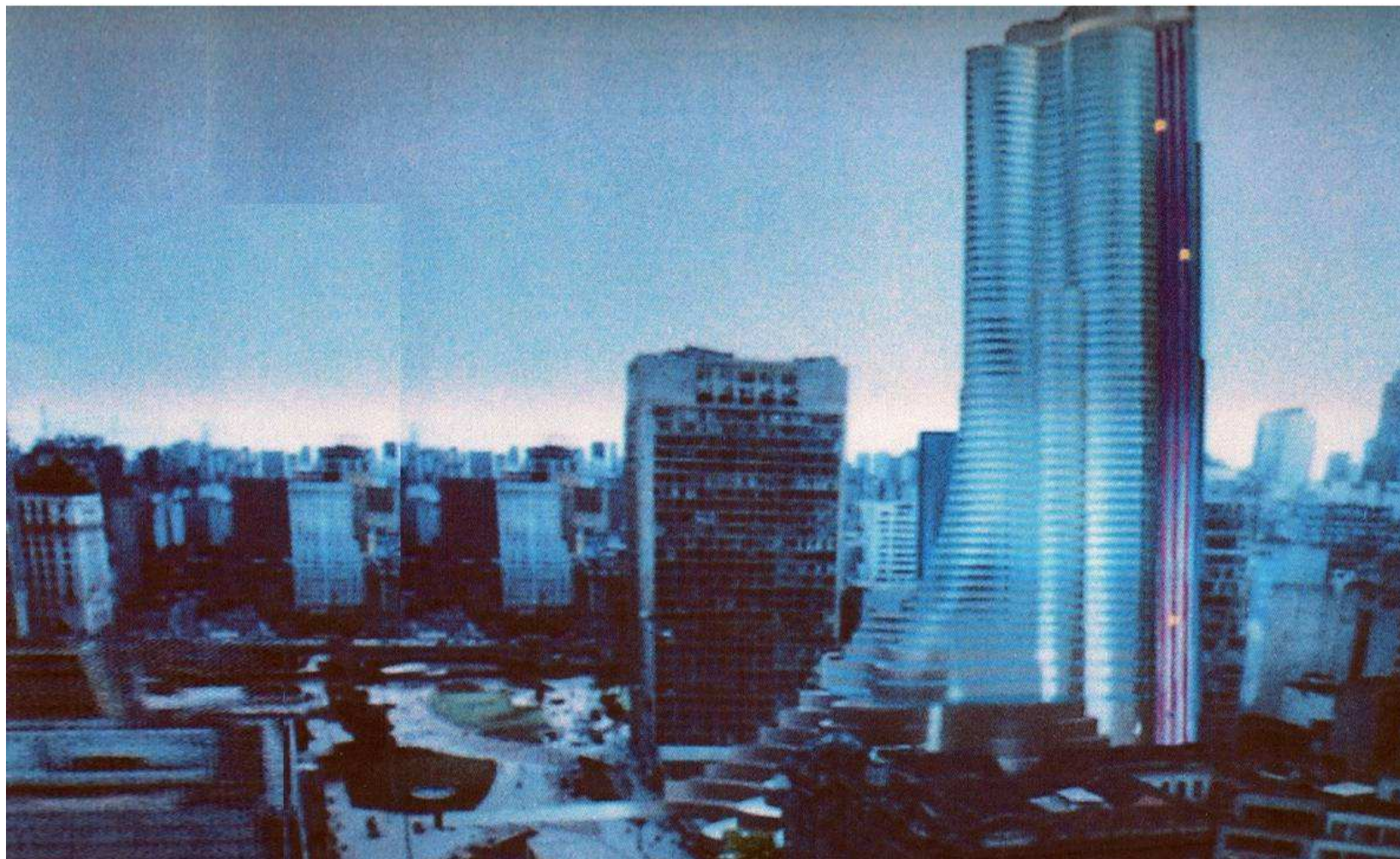


Figura 1. A inserção monumental da torre no vale do Anhangabaú.  
Fonte: PENTEADO 1998.

## Uma provocação radical

“Fino, límpido rio, que assististe,  
Em épocas passadas, nas primeiras  
Horas do dia, a despedida triste  
Das heróicas monções e das bandeiras;

meu Anhangabaú das lavadeiras  
nem o teu leito ressequido existe!  
Que é de ti, afinal? Onde te esgueiras?  
Para que vargens novas te partiste?

Sepultaram-te os filhos dos teus filhos;  
e ergueram sobre tua sepultura  
Novos padrões de glórias e de brilhos...

Mas dum exílio não te amarga a Idea:  
Levas, feliz, a tua vida obscura  
No próprio coração da Paulicéia!

**Mário de Andrade.** *Anhangabaú.*<sup>49</sup>

As cidades inscrevem no território a condição humana de seus habitantes e narram espacialmente a realidade social que contém. No caso brasileiro em geral, como em um mecanismo de ação e reação, as grandes cidades responderam ao objetivismo tecnocrático predominante na formulação da questão urbana, a serviço do nacional-desenvolvimentismo, com um crescimento descontrolado, excludente e desenraizador. A realidade social que habita esses ambientes urbanos não poderia ser senão a imagem do individualismo, da

atomização e da massificação humana, refletidas na espacialidade e na imagem das cidades.

O imediatismo e o privilégio a questões supostamente funcionais, que caracterizam os ambientes urbanos configurados a partir da lógica ditada pelo mercado, dão, as notas que compõem a desafinada sinfonia urbana onde o símbolo da cidade é público, porém não coletivo. Não que a cidade já não tenha significado, senão que significa exatamente a exclusão social e a alienação significativa a que a maior parte de seus habitantes está submetida.

São Paulo representa, no âmbito brasileiro, o melhor (ou pior) exemplo dessa realidade urbana. Habitat de Penteado, onde cresceu e desenvolveu seu ideal de arquitetura, na metrópole paulistana arranha-céus e grandes avenidas aproveitam a escassez de espaços públicos generosos e de edifícios representativos para converter-se na imagem mesma da cidade, uma grande massa amorfa e impessoal.

A “Chicago Sul-Americana” rapidamente engoliu os símbolos de seu passado histórico e arquitetônico, voltando-lhe as costas para continuamente reconstruir o meio urbano à imagem e semelhança das forças hegemônicas do presente. A metrópole perdeu a capacidade de criar centros referenciais que estimulem a vida e o imaginário coletivo.

Os símbolos urbanos que sobrevivem, todos fagocitados pela cidade, estão em desacordo com a nova escala e desaparecem

---

<sup>49</sup> In: LOPEZ, op. cit., p. 59.

em meio ao contexto urbano, em constante mutação. Ícones da urbanidade paulistana, como o Teatro Municipal e o edifício Martinelli, ou a própria Catedral da Sé, por exemplo, exigem certo esforço para serem notados em meio à densidade material erigida em seu entorno. Sobrevivem como exemplares objetuais fossilizados que, assim como o passado, perderam grande parte de seu poder comunicativo e significativo. A velocidade das mudanças na paisagem acompanha a agilidade do “progresso” e inaugura novas formas de percepção espacial, caracterizadas pela constante perda de referências perenes na trama da cidade.



**Figura 2. O Vale do Anhangabaú com indicação do local escolhido para a torre.**  
Fonte: Imagem manipulada pelo autor.

O Vale do Anhangabaú, como ponto originário do centro e da própria cidade, é um dos espaços mais ilustrativos da atuação dessa lógica perversa. Considerado a “sala de visitas da cidade”, o parque projetado por Bouvard e implantado a partir de 1910 conjugava amplos espaços ajardinados e pontuados por esculturas a edifícios emblemáticos – com o Teatro Municipal à frente –, cujas escalas preservavam a abertura do parque ao mesmo tempo em que eram valorizadas por sua situação nas cotas mais altas do terreno.<sup>50</sup>

De local privilegiado e elegante no passado a amontoado de construções decadentes na atualidade, o vale sofreu o ataque imobiliário que o desfigurou e depois o abandonou. Suas edificações mais imponentes submergiram em meio à massa edificada de péssima qualidade que se ergueu ao seu redor; o belo parque que ocupava o vale deu lugar a grandes avenidas que, posteriormente, foram enterradas para se estender o atual calçadão, que pouco agregou como estímulo ao uso coletivo de tal espaço.

Neste contexto urbano dramático, cuja história sintetiza a saga e a tragédia paulistana, se insere a proposta da Torre do Anhangabaú, “proposta-provocação” feita por Penteadó como contestação a um plano de renovação urbana da região do vale de mesmo nome, que concentra em um só edifício os

<sup>50</sup> Cf. “O Parque Anhangabaú: a sala de visitas da cidade”. In: TOLEDO, Benedito Lima de. 3. ed. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo: Cosac & Naify, Duas Cidades, 2004, p. 135-147.



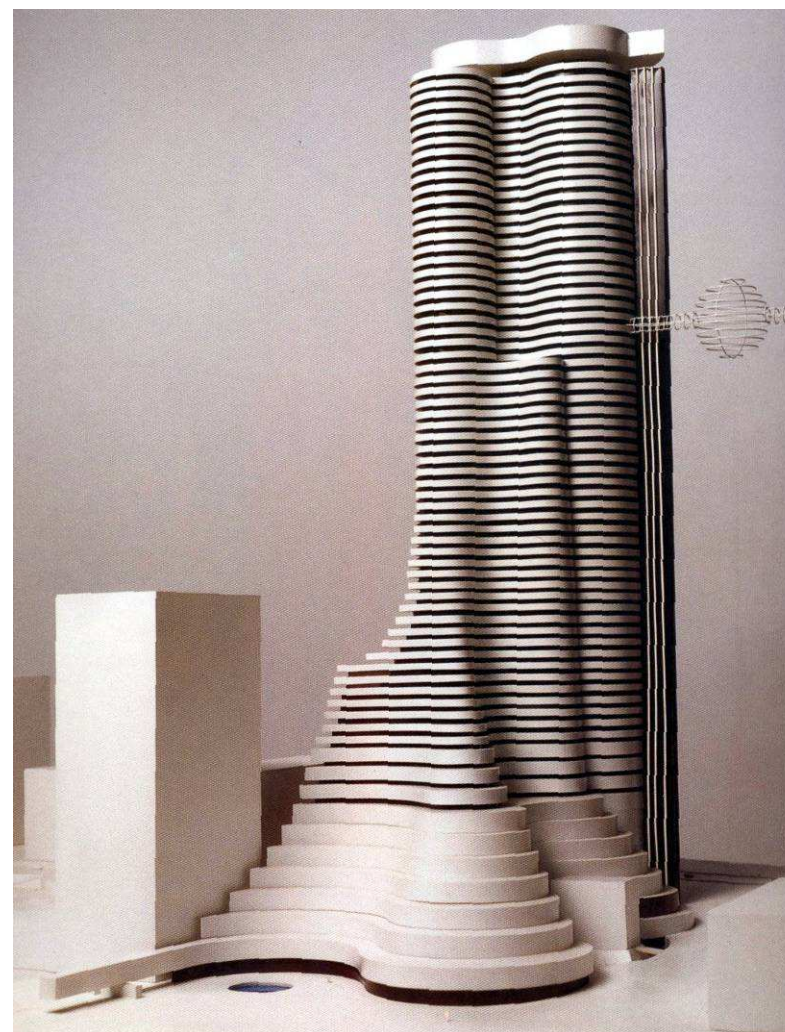
150.000 m<sup>2</sup> de construção máxima por quadra permitida pelo plano, de forma a resultar em um empreendimento de grande impacto e proporções para o centro da cidade.<sup>51</sup>

O projeto, premiado pela VII Trienal Mundial de Arquitetura de Sófia, em 1994, parte da necessidade de transformação radical da região central e se vale do elemento constitutivo de sua paisagem e de sua história para construir um novo difusor de sentido no centro e na metrópole. O programa reúne um centro comercial, hotel e zona de escritórios, todos de grande capacidade, contidos em uma torre de 68 andares plasmada em formas ondulantes e sugestivas.

A arquitetura da torre se define por uma forma escalonada a partir de uma base alargada que se adelgaça em direção ao topo, com a sobreposição de andares a maneira de linhas serpenteantes, que configuram pavimentos em sua maioria diferentes entre si.

---

<sup>51</sup> Elaborada a pedido de Luís Antônio Pompéia, da Embraesp (Empresa Brasileira de Estudos do Patrimônio) a Torre do Anhangabaú é uma resposta e uma sugestão ao plano da prefeitura na época de elevar o potencial construtivo da região através de outorga onerosa de até 150.000 m<sup>2</sup> de área construída adicional, para alavancar o processo de renovação urbana. a partir do estímulo à participação da iniciativa privada por meio de exceções à legislação de uso e ocupação e do código de edificações, regularização de reformas e construções em desacordo com a legislação, transferência do potencial construtivo de edifícios históricos e cessão onerosa de espaços públicos aéreos e subterrâneos para criação de passagens e galeria. No entanto, a lei 11.090, de 1991, batizada Operação Urbana Anhangabaú e elaborada na gestão da prefeita Luiza Erundina, não atingiu seu objetivo de alavancar o processo de renovação da região, registrando apenas 07 propostas três anos após sua publicação – 13% do total do estoque.



**Figura 3. Maquete com a face voltada para o Vale - escritórios.**  
Fonte: PENTEADO, 1998.

A parte frontal, voltada ao vale, abriga o setor de escritórios, com área aproximada de 70.000 m<sup>2</sup>, e na porção posterior situam-se os quartos do hotel, que distribui 900 apartamentos em 45.000m<sup>2</sup> detrás de uma parede curva de vidro plissada, evidenciando na forma a independência funcional entre as duas partes do edifício.

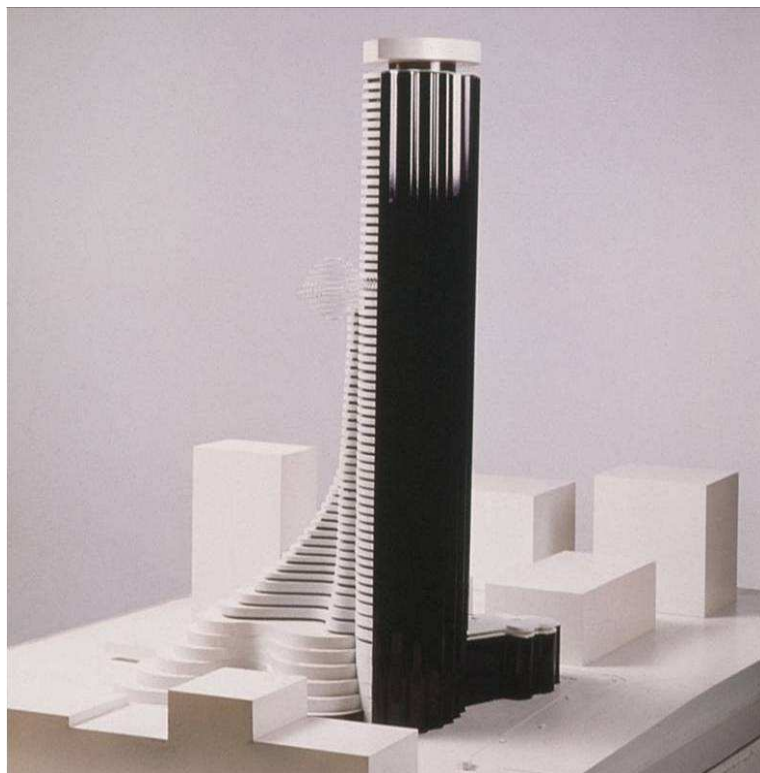


Figura 4. Maquete com a face posterior – Hotel.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

A ambientação interna também se define através da verticalidade espacial - normalmente preterida pela sobreposição sucessiva das lajes -, revelada por meio de cortes no piso que configuram mezaninos entre um nível e outro do setor de escritórios.

A sugestão vertical também aparece na definição do grande átrio central que caracteriza o centro comercial localizado nos pavimentos mais baixos. Desenhado como expansão do espaço urbano, o setor de serviços abre o pavimento térreo ao vale, e reforça a ideia de integração com a cidade através da presença de uma grande viga horizontal que invade o espaço público, como se a primeira das faixas horizontais que compõem a verticalidade do edifício escapasse para o vale, de modo a convidar o transeunte a entrar.

Elevadores panorâmicos situados na lateral do prédio fariam uma viagem vertical que completaria a percepção da cidade de maneira dinâmica, expandida no terraço mirante situado no topo.

A eloquência dimensional da torre de 300 metros de altura se afirma na paisagem urbana de forma a reorganizar a percepção do entorno, revelando a escala metropolitana da proposta, rebatida também nas conexões que o edifício estabelece com o entorno. Passagens subterrâneas e percursos em nível a partir do térreo conectariam o edifício a estacionamentos, estações de metrô e pontos importantes do



centro situados nas proximidades, revelando que o prédio não termina em si mesmo, integrando-se à cidade ao redor.

A forte impressão que causa o imenso edifício se potencializa pela adição ao corpo vertical de uma enorme esfera metálica de 30 metros de diâmetro, dotada de recursos audiovisuais como meio de difusão informativa.

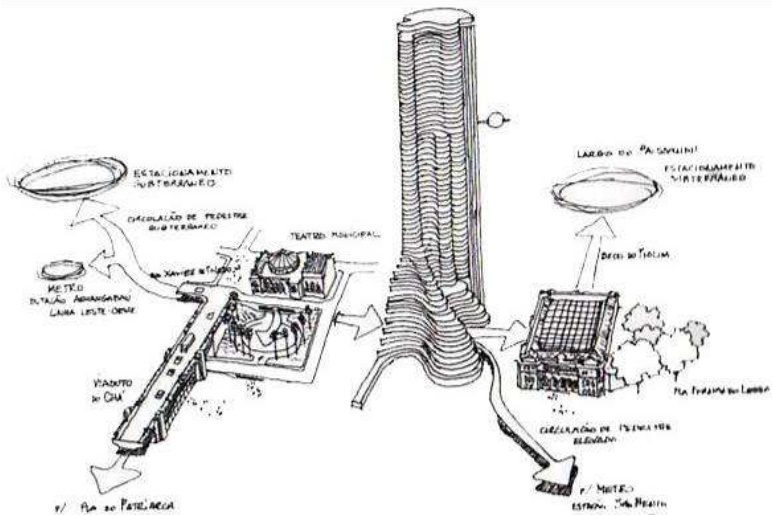


Figura 5. Plantas esquemáticas em ordem descendente, da esquerda para a direita.. Fonte: PENTEADO, 1998.

A dimensão do empreendimento que representa a proposta da gigantesca torre instiga a repensar a posição e as políticas para o centro histórico da metrópole. Reconhecendo a deterioração profunda que a região sofre, infestada de imóveis de péssima qualidade técnica e arquitetônica, a proposta parte do pressuposto de que o centro deve se reinventar, pois

qualquer tentativa de recuperação do que já era irre recuperável seria inócua.

A radicalidade da proposta reativa, corajosa e perigosamente, a lógica demolição-construção típica desse modelo de cidade.<sup>52</sup> Ainda que obviamente não se trate de reeditar tal lógica em sua dimensão imobiliária, senão ao contrário, tratar de “consertar” as consequências dessa dinâmica ao espaço em questão, a violência do projeto é fato inegável. Incorpora, neste sentido, a máxima maoísta de que “sem destruir não se constrói, com a palavra destruir em mente já se está construindo.”<sup>53</sup>

A intenção, portanto, é reconstruir a dimensão significativa desse local no contexto cultural da cidade, limpá-lo da sujeira semântica que absorve no caos toda mensagem coletiva. Ainda que possa remeter à típica operação moderna do *nettoyage*, a forte vinculação do edifício com o espaço urbano circundante evidencia um esforço de comunicação com o existente.

<sup>52</sup> “Nova York já construiu e demoliu Manhattan várias vezes. Está na Quarta geração de prédios. E a solução para o Centro de São Paulo também deve passar por esse caminho. Refazer a região central. E estamos preparados para daqui a 30 ou 40 anos mudar novamente, se houver necessidade. São Paulo é uma cidade que se parece muito mais com o modelo americano do que com o europeu, por ter uma história recente. Ora, todas as importantes cidades americanas apresentam centros urbanos extremamente valorizados, dinâmicos e modernos, pois foram inteiramente reconstruídos ao longo do tempo.” POMPÉIA, Luis Antonio. “A valorização do Centro da cidade”. In: MEYER, Regina Proserpi. *São Paulo Centro XXI. Entre história e projeto*. São Paulo: Viva o Centro, 1994, p. 29.

<sup>53</sup> Frase atribuída a Mao Tse Tung, citada por: ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. **Chai-na**. São Paulo, Edusp, 2011, p. 9.

A imposição brutal de um volume dessa ordem de magnitude parece reafirmar a constatação de que tal espaço urbano se encontra de tal maneira desfigurado e poluído que já não há possibilidade de se estabelecer um diálogo tranquilo e harmonioso com o entorno. Qualquer tentativa de resignificá-lo deve assumir, portanto, uma firme posição reorganizadora e, portanto, radical.

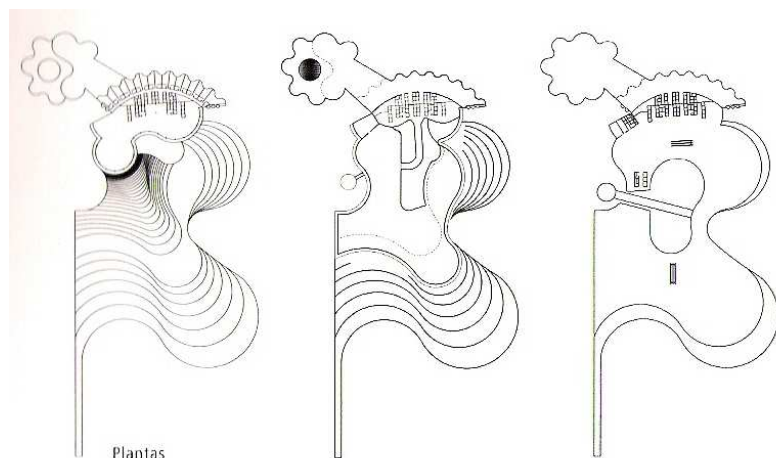


Figura 6. Plantas esquemáticas em ordem decendente, da esquerda para a direita..  
Fonte: PENTEADO, 1998.

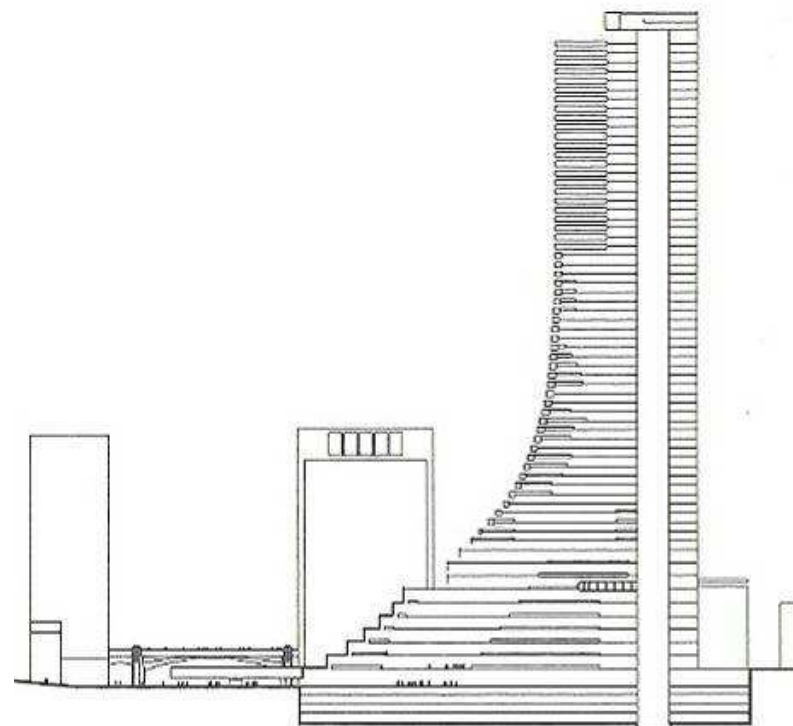


Figura 7. Corte do edifício seccionando o Vale.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

## Ícone paulistano: o arranha-céu

“A pedra que dificultosamente foi colocada em posição ereta para diferenciar com sua presença o território, para invocar o poder dos deuses ou rememorar a morte dos homens, deve sua existência à capacidade de simbolizar através dela a vontade humana.”

**Marta Llorente Díaz.** *El saber de la arquitectura y de las artes.*<sup>54</sup>

“Marejada de verticais. A agitação está detida, um instante, pela visão. A massa gigantesca se imobiliza sob o olhar. Se transforma em uma variedade de texturas onde coincidem os extremos da ambição e da degradação, as oposições brutais de raças e estilos, os contrastes entre os edifícios criados ontem, já transformados em potes de lixo, e as irrupções urbanas do dia que cortam o espaço. [...] Seu presente se inventa, hora após hora, no ato de descartar o adquirido e desafiar o porvir.”

**Michel de Certeau.** *La invención de lo cotidiano.*<sup>55</sup>

“Como paisagem urbana, São Paulo é de uma tristeza absoluta.”

**Fábio Penteadó.**<sup>56</sup>

No Vale do Anhangabaú apareceu, pela primeira vez de forma realmente assertiva, o elemento que viria a caracterizar o panorama urbano de São Paulo através de sua exaustiva repetição: a torre. A poucos metros do local escolhido por Penteadó para erigir sua proposta-provocação, ergueu-se, em 1929, os trinta andares do Edifício Martinelli, considerado o primeiro arranha-céu da América Latina.

<sup>54</sup> 1. ed. Barcelona: Edicions UPC, 2000, p. 14. Tradução nossa.

<sup>55</sup> Op. cit., p. 103.

<sup>56</sup> In: MELENDEZ; SERAPIÃO, op. cit., p. 74-76, abr. 2004.

Logo a “audácia vertical” que caracterizara a São Paulo moderna saudada por Mário de Andrade<sup>57</sup>, inauguraria outro ícone nas proximidades do Vale: o edifício Altino Arantes, conhecido como sede do banco estatal Banespa, construído entre 1939 e 1947, cujos 35 andares inspirados no Empire State Building permaneceriam os mais altos da cidade até o aparecimento do edifício Itália, inaugurado em 1965, outro edifício símbolo da capital paulista.

A genealogia das torres paulistanas aponta o Vale do Anhangabaú como berçário de uma tipologia construtiva que rapidamente se disseminaria, sendo interpretada como materialização do progresso e da modernidade da cidade, a construir incessantemente seu futuro. Não deixa de ser irônico que o edifício Martinelli, que inaugurou a interpretação progressista da torre, tenha sido engolido por uma infinidade de edifícios que o “progresso” elevou ao seu redor.<sup>58</sup>

Cada torre construída na cidade transmitia, em sua verticalidade, um passo a mais na direção de um futuro de

<sup>57</sup>

<sup>58</sup> “[...] Em outros moldes consideremos a influência do Martinelli sobre a várzea do Anhangabaú. Essa imponência já foi, há muito, perdida e hoje ler o Martinelli é uma tarefa de arqueologia, sendo necessário escavá-lo para que o entendamos, logicamente com um esforço de criatividade. Mas avaliando as primeiras fotos percebemos a inserção de relações possibilitadas por esta interferência numa cidade em fase de transposição do agrário para o industrial. Se hoje analisarmos o Anhangabaú, mesmo aprovando a praça, sentiremos que, como um grande “lençol” aberto na cidade em meio à massa de prédios, o vale não possui mais referências que distribuam seus espaços. Situação essa agravada pelo fato de que o Teatro Municipal também foi ‘engolido’.” ALEXANDRE; BENTE, op. cit., p.16.

poder e riqueza, sendo sua apreciação desconectada de sua qualidade arquitetônica e até mesmo de suas relações de vizinhança. A torre se institui, em São Paulo, por si só, como mensagem que antecede e sobrepassa sua factualidade como componente da paisagem da cidade, da mesma forma que a incessante destruição-construção era motivo de orgulho de seus habitantes, por supostamente representar sua força econômica.

Tardou-se em constatar – se é que já se constatou - que a dinâmica instaurada pela repetição inescrupulosa das torres não significava desenvolvimento, assim como a riqueza gerada pelo espetacular crescimento econômico não beneficiou a todos, senão o contrário.

O resultado é uma paisagem urbana conformada por uma massa horizontal de torres verticais cuja presença é a materialização de um processo que rapidamente transformou o horizonte da cidade, eliminando símbolos passados, recriando novas significações e impondo consequências diversas no contexto da urbe.

“Assim como o ordenamento formal da cidade tradicional pode ser visto como a expressão física de uma sensibilidade moral focalizada principalmente nas virtudes e fins comuns, o ordenamento formal da cidade moderna e do subúrbio [...] pode

ser visto como uma expressão física da sensibilidade moral individualista e emotivista voltada para o poder e as regras.”<sup>59</sup>

Para Arnheim, além da inclinação natural da mente humana a tratar de forma isolada os edifícios-objetos, esta característica retrata também uma distorção social, impressa no contexto geográfico das cidades:

“A inclinação a um tratamento fragmentário é reforçada por uma civilização individualista, na qual a comunidade tem sido substituída por aglomerações de elementos isolados que se ignoram uns aos outros, que lutando, competem ou, no melhor dos casos, tentam entender-se com seus vizinhos.”<sup>60</sup>

Fruto da voraz especulação imobiliária que acabou por definir a dinâmica urbana, a infinitude de edifícios verticais é o testemunho onde se pode “ler” a paisagem como verdadeiro “urbograma do poder” das forças econômicas que a construíram.<sup>61</sup>

Nesta cidade definida pela dinâmica da construção-destruição, dirigida por interesses mercadológicos, a obsolescência

<sup>59</sup> BESS, Philip. “Comunitarismo e emotivismo: duas visões antagônicas sobre ética e arquitetura”. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 408.

<sup>60</sup> ARNHEIM, op. cit., p. 56. Tradução nossa.

<sup>61</sup> “O skyline de São Paulo, por exemplo, é um verdadeiro *urbograma do poder*. No espigão da Avenida Paulista, elevam-se os arranha-céus do sistema bancário, de onde partem as linhas quebradas descendentes que vão até à periferia, onde escasseia o verde e se comprimem os barracos das favelas. A acrópole megapolitana paulista trava o diálogo do poder com suas co-irmãs espalhadas pelo mundo inteiro.” PIGNATARI, op.cit., p. 178-179.

programada da arquitetura transforma a paisagem em amontoado de ruínas. A urbe que “explode através da implosão”, segundo Laymert Garcia dos Santos, é uma grande metrópole-necrópole em incessante processo de autorreconstrução.<sup>62</sup>

“A multiplicação das torres gera uma cidade de objeto único que se concentra, se solidifica e cria uma rede maciça que obstrui os espaços amplos e “fagocita” os objetos e espaços verticais. [...] Assim, sucessivamente, o alcance visual é realizado e destruído, e a cidade, crescendo em todos os eixos, transforma-se numa segunda crosta sobre a crosta terrestre.”<sup>63</sup>

O campo visual embotado pela repetição excessiva polui a legibilidade da cidade, já impossível no labirinto formado ao rés do chão. A orientação parcial só é ocasionalmente possível através dos cumes de concreto que se erguem cada vez mais altos, evidenciando a realidade de uma cidade infinita construída segundo interesses individuais e medida em termos de eficácia instrumental, em desprezo à morfologia e à percepção coletiva do urbano como *ethos* humano.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> SANTOS, Laymert Garcia dos. “São Paulo não é mais uma cidade”. In: PALLAMIN, Vera M. (org.) *Cidade e cultura: esfera pública e transformação*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 115-116.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.18.

<sup>64</sup> “[...] tal como a homogeneidade do tempo infinito, a do espaço infinito torna a vida contingente e sem significado. Temos necessidade da heterogeneidade e de limites, de períodos e de regiões, de acontecimentos sagrados e de lugares centrais que reúnam o múltiplo e diverso em um todo significativo, Tempo e espaço devem ser moldados de forma a destinar ao homem um habitat, um *ethos*.” HARRIES, Karsten. “A função ética da arquitetura”. In: NESBITT, op. cit., p. 426.

Segundo Munford, esse modelo de cidade confunde suas filias com suas fobias, constituindo-se como o labirinto habitado por minotauros. A lógica da redundância que move sua construção infinita acaba por instituir-se como sua própria identidade, o “mito de megalópolis” que se estrutura gerando relações dialéticas de reconhecimento e estranhamento, construção e destruição, moléstia e cura.<sup>65</sup>

Se a repetição das torres, reconhecida erroneamente como disseminação do progresso, truncou e homogeneizou a paisagem urbana, também é verdade que sua realidade factual a conformou e transformou-se em sua imagem fundamental, como provam os edifícios-símbolo da Avenida Paulista.

A pregnância da torre, como elemento genérico no imaginário simbólico do paulistano não pode se considerar, no entanto, uma “forma de grupo”, construída como a melhor expressão de um projeto coletivo; ao contrário, representa a imposição de uma lógica tecnocrática que se sobrepõe à vida humana e à suas necessidades e prescinde de sua atuação ativa.

“Neste ponto só se pode recolocar em discussão o sentido da vivência humana no mundo: é preciso saber se tudo aquilo que houve foi projeto ou destino, se o homem construiu segundo os próprios desígnios ou se, pensando fazê-lo, fez algo que já estava dito e decidido. Fazendo a vida para nos subtrairmos à morte,

---

<sup>65</sup> MUNFORD, op. cit., p. 645.

fazemos realmente a vida ou fazemos, com nossas mãos, a nossa morte?”<sup>66</sup>

Aceitando a figura do edifício em altura como símbolo possível da metrópole congestionada, Penteadado resgata seu valor comunicativo no contexto cultural da cidade. Através da excepcionalidade que a converte em escultura, a Torre do Anhangabaú retoma um argumento desgastado e homenageia a essência da metrópole.

“Este entrelaçamento dialético que preside a transição da referência a um monumento em si mesmo à referência da cidade como monumento constitui, precisamente, a raiz do significado das cidades.”<sup>67</sup>



Figura 8. Detalhe do encontro da torre com o solo.

Fonte: PENTEADO, 1998.

<sup>66</sup> ARGAN, op.cit., p. 12.

<sup>67</sup> AYMONINO, Carlo. *El significado de las ciudades*. Madrid: Hermann Blume, 1981, op. cit., p. 26. Tradução nossa.

Imagem primordial do cenário urbano, os edifícios verticais perdem grande parte de sua força expressiva como objeto icônico ao perderem-se no labirinto conformado por eles próprios. A Torre do Anhangabaú erige um *tour de force* regional, revitaliza o centro e renova o sentido da torre e seu papel na constituição do contexto urbano; atualiza a mensagem do arranha-céu como um verdadeiro “totem”<sup>68</sup> da comunidade metropolitana.

As formas sinuosas que materializam o objeto emergem imponentes sobre o perfil caótico da cidade, que passa a polarizar e controlar. Transcendendo os limites funcionais, Penteadado cria uma grande escultura urbana, cuja presença vertical impõe uma nova ordem ao entorno ao mesmo tempo em que faz uma concessão ao pedestre, dissolvendo-se gentilmente em seu encontro com o solo.

O resultado formal é caracterizado por um elemento cuja expressividade alimenta, tanto como em muitas outras obras do arquiteto, a imaginação do espectador que pode reconhecer na dimensão figurativa de seu perfil uma infinidade de referências.

<sup>68</sup> Este objeto central na mitologia de muitas tribos, especialmente na costa pacífica da América do Norte, é definido em dicionários e enciclopédias como um ser ou animal sobrenatural, que nas mitologias de algumas culturas se toma como emblema da tribo ou do indivíduo, podendo incluir uma diversidade de atributos e significados. Pode ser interpretado como princípio ou origem de determinado grupo humano, que se crê descendente desse totem.



Ao eleger a torre e assumir a verticalidade de maneira radical e eloquente, Penteado encontra nela o mote que ressemantiza o entorno a partir de suas preexistências. O diálogo que estabelece frente a frente com o edifício sede do Banespa, situado do outro lado do vale, é ilustrativo dessa atitude referencial e renova o significado dos arranha-céus como formadores da configuração atual do vale e da cidade.

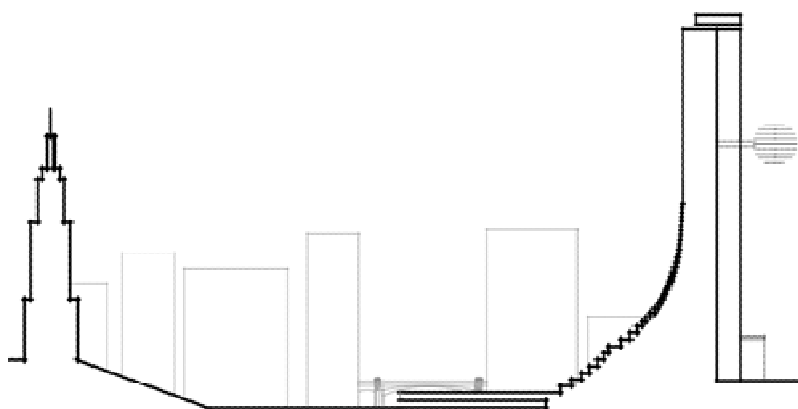


Figura 9. O diálogo escalar com a Torre do Banespa, do outro lado do Vale.  
Fonte: Arquivo do autor.

A poética da verticalidade institui a altura como símbolo da racionalidade, do telhado pontiagudo que corta as nuvens e espelha a imagem do sonhador, contraposta à irracionalidade do porão, à dimensão rasteira do chão,<sup>69</sup> reflete poeticamente

<sup>69</sup> BACHELARD, op.cit., p.36.

a constituição urbana real que valoriza a altitude como local da limpeza, livre da sujeira e periculosidade da rua. O objeto ereto representa a busca pelo inalcançado, eleva-se à procura de uma nova relação de equilíbrio, conquista uma posição que permite colocar o mundo sob controle através da amplitude de sua visão. O observador, distanciado da agitação do solo, abarca a “totalidade” da cidade e transforma-se em *voyeur*.<sup>70</sup>

A torre de dimensões ciclópicas assume o valor simbólico da altura visual e se resgata a dignidade que significa ser a cúspide mais alta na hierarquia da paisagem da cidade. O movimento ascendente que o edifício sugere perfaz um percurso visual vertical ao observador que revela a potência e a escala da assombrosa megalópole.<sup>71</sup>

A gigantesca escala do edifício se insere no contexto urbano de forma a dotá-lo de novos significados a partir do substrato básico que compõe a materialidade da cidade. Faz parte, portanto, da interpretação do arquiteto em relação ao papel e

<sup>70</sup> “O que sobe lá acima sai da massa que leva e mescla em si mesma toda identidade de autores ou de espectadores. Ao estar sobre estas águas, Ícaro pode ignorar as astúcias de Dédalo em móveis labirintos sem fim. Sua elevação o transforma em *voyeur*. O põe a distância. Transforma em um texto que se tem diante de si, sob os olhos, o mundo que enfeitava e do qual ficava ‘possuído’. Permite lê-lo, ser um olho solar, o olhar de Deus.” CERTEAU, op. cit., p. 104. Tradução nossa.

<sup>71</sup> “Quando uma pessoa tem que levantar sua cabeça para examinar panoramicamente um grande objeto, confirma em seu comportamento motriz a experiência visual de encarar-se com a altura majestosa. Isso é vantajoso para os edifícios monumentais, quando os olhos do observador escalam desde seu próprio nível para cima como em uma peregrinação até às formas que servem de arremate, o telhado e as torres.” ARNHEIM, op. cit., p. 104.

ao alcance da arquitetura no tecido significativo da cidade, ao reunir evocações passadas e projeções futuras.<sup>72</sup>

Ao emergir da sufocante densidade construída abaixo de si, a escala e a expressividade formal da obra reordenam o entorno e criam uma relação única de interdependência com a paisagem, definida pela lei do contraste. Esta relação é análoga, segundo José Sosa Díaz-Saavedra, à verticalidade relativa que impõe a silhueta das catedrais góticas destacando sobre a muralha medieval, a cúpula de Brunelleschi sobressaindo-se aos telhados de Florença, a uma árvore na planície da savana africana ou ainda, seguindo a mesma lógica, à esbelteza pontiaguda da Torre Eiffel no horizonte de Paris.

A ordem que irradia o objeto é de índole arquitetônica e converte a paisagem em espaço ao referenciar-se por ele. “A su alrededor cobra sentido la orientación, se convierte en el centro del compás y los cuatro horizontes resultantes cobran significados diversos.”<sup>73</sup>

Como ponto focal privilegiado, os campanários das igrejas do passado tinham o poder de organizar a paisagem, de forma a comunicar à comunidade seu centro preferente de reunião. Tal como a praça defronte ao templo, o Vale do Anhangabaú

<sup>72</sup> “Com efeito, a ‘escala’ não constitui só uma dimensão, senão também uma técnica, um esquema de implantação, uma interpretação; assim deve entender-se, em si mesma, como uma relação que incide tanto no tecido existente como no futuro, como uma intervenção parcial que pressupõe, no entanto, uma ideia geral, expressada com instrumentos arquitetônicos.” AYMÓNINO, op. cit., p. 38.

<sup>73</sup> Las Palmas de Gran Canaria: ICAP, 1995, p. 166.

receberia um novo elemento, cuja presença resgataria seu valor simbólico na história e no tecido da cidade. O monumental artefato converge olhares ao impor-se como novo ponto de referência; irradia sentido ao retomar e redefinir a função do arranha-céu no horizonte metropolitano, esgotado de simbolismo ao repetir-se infinitamente.

### Genius Loci: a busca pela identidade metropolitana

“São Paulo não é mais uma cidade – constatação dura de aceitar. A cidade deixou de ser. Não por ter sido promovida a metrópole; e, recentemente, a metrópole global. A cidade deixou de ser porque o espírito da cidade não habita mais seus moradores. O espírito não está mais lá, esgarçou-se [...] São Paulo é a cidade que deixou de ser.”

**Laymert Garcia dos Santos.** “São Paulo não é mais uma cidade.”<sup>74</sup>

“O catálogo das formas é interminável: enquanto cada forma não encontra a sua cidade, novas cidades continuarão a surgir. Nos lugares em que as formas exaurem as suas variedades e se desfazem, começa o fim das cidades.”

**Ítalo Calvino.** *As cidades invisíveis.*<sup>75</sup>

“O memorável é o que se pode sonhar acerca do lugar. Uma vez neste lugar palimpsesto, a subjetividade se articula sobre a ausência que a estrutura como existência e a faz ‘estar aí’.”

**José Sosa Díaz-Saavedra.** *Contextualismo y abstracción.*<sup>76</sup>

O esvaziamento do sentido comunitário na metrópole desata os laços que unem a imagem da cidade ao imaginário do cidadão; desestimula a criação de novos símbolos comuns;

<sup>74</sup> In: PALLAMIN, op. cit., p. 116.

<sup>75</sup> 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 126.

<sup>76</sup> CERTEAU, op.cit., p. 121. Tradução nossa.

enfraquece a mensagem dos já existentes. Os dispositivos simbólicos que articulam o discurso da cidade e conformam a percepção sobre ela se desagregam, se confundem, e encontram na cidade “sem rosto” um novo ponto a partir do qual reorganizar-se.

A realidade metropolitana em geral manifesta a ausência simbólica na maior parte de seus edifícios, através de uma dinâmica autodestrutiva que termina por matar os raros espaços e obras socialmente representativas. A característica metamórfica, aclamada como nova imagem da urbe moderna e pragmática não consegue, contudo, estabelecer a desejada relação de reconhecimento e afetividade do cidadão para com a cidade.

A cidade como ambiente transformado pelo trabalho humano, que Gregotti define como “paisagem antropogeográfica”<sup>77</sup>, surge em São Paulo como um conjunto colossal cujo valor estético se traduz pela “feiura” e pela sobreposição do objeto isolado sobre a totalidade da paisagem. Despido de sentido coletivo, o panorama urbano carece de uma percepção histórica minimamente estável, perde-se no horizonte da expansão infinita da cidade, expondo o desequilíbrio entre tempo e espaço que impede seu reconhecimento como parte significativa da vida humana.

---

<sup>77</sup> GREGOTTI, Vittorio. *Território da arquitetura*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 61-64 seq.

Ainda que reconhecível e identificada por seus habitantes como única imagem possível da cidade, a paisagem definida pelas torres não chega a instituir-se como elemento de identificação ou apreço pela metrópole. A velocidade de transformação urbana, como representação da dinamicidade do mercado imobiliário, ajuda a configurar um sentimento contraditório e paradoxal de orgulho comum e repulsa generalizada, vacilando entre a interpretação da cidade como espelho do “progresso” e da riqueza, bem como da “loucura” e do desgaste físico, intelectual e psicológico que impõe a seus moradores.<sup>78</sup>

Mesmo desfigurado pelas constantes operações urbanas que sofreu, o Vale do Anhangabaú segue sendo um dos mais significativos espaços da cidade, em grande parte devido à sua conformação geográfica, cuja dramaticidade permitiu sua manutenção como grande espaço aberto no coração metrópole. Neste sentido, é um lugar dotado de individualidade, um “fato urbano”<sup>79</sup>, segundo a definição de Aldo Rossi, em que a espacialidade e a memória sintetizam e explicam a própria história da cidade.

---

<sup>78</sup> “O único sentimento comum é certo orgulho por viver na metrópole e por seu gigantismo; orgulho desgraçadamente compartilhado, às vezes, pelas autoridades, que não entendem os perigos e tomam os sintomas da doença pelos sintomas do progresso. Porém é um sentimento abstraído, que se baseia no assombro do número.” TEDESCHI, Enrico. In: BUSTAMANTE, N. Rodríguez; TEDESCHI, Enrico. *La arquitectura en la sociedad de masas*. Buenos Aires: Ediciones 3, 1962, p. 19. Tradução nossa.

<sup>79</sup> ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 147.

Se para Rossi, “A cidade é na sua história”<sup>80</sup>, pode-se inferir que São Paulo não é, ou quase isso, pois praticamente destruiu tudo o que lhe servia como testemunhos de valores. A história urbana de São Paulo se concentra, fossilizada ou em poucas amostras resistentes, no Anhangabaú: sua história jaz nessa grande cova aberta no meio da massa edificada.

Por outro lado, a superedificação que enterrou o passado e seus monumentos, surge como processo histórico que caracteriza a cidade contemporânea. Através da Torre do Anhangabaú, Penteadó constrói um “novo elemento primário”<sup>81</sup> condizente com a violência transformadora e a nova escala da paisagem que tal processo instaurou. Recuperando a verticalidade da torre no contexto da paisagem urbana, o arquiteto cria um novo ponto de referência ancorado tanto historicamente quanto formalmente ao local.

Convertida de objeto eminentemente privado à imagem coletiva da metrópole, a torre recupera sua excepcionalidade no panorama urbano e erige-se como imagem dotada de qualidade individual; um núcleo de agregação que ultrapassa

---

<sup>80</sup> Ibid. p. 22.

<sup>81</sup> “Indicamos esses elementos urbanos de natureza preeminente como elementos primários, na medida em que participam da evolução da cidade no tempo de maneira permanente, identificando-se frequentemente com os fatos constituintes da cidade” Ibid. p. 115.

sua especificidade funcional e ganha autonomia como elemento primário polarizador do espaço urbano ao redor.<sup>82</sup>

O projeto constrói seu significado, portanto, a partir do valor das torres no imaginário do habitante da metrópole, e sua excepcionalidade plástica e escalar constituem uma poderosa referência imagética que revela uma suposta identidade paulistana.<sup>83</sup>

A Torre do Anhangabaú se estrutura, segundo conceitos de Kevin Lynch, como uma “imagem pública” comum à grande maioria dos moradores da cidade, cuja presença como “marco” urbano é reforçada por sua localização em um importante “ponto nodal” da metrópole.<sup>84</sup>

A história urbana do Vale do Anhangabaú sintetiza o privilégio dado pela sociedade moderna às funções práticas de orientação, em detrimento da dimensão psicológica do

---

<sup>82</sup> “Mas os elementos primários não são apenas monumentos, como não são apenas atividades fixas; num sentido geral são aqueles *elementos capazes de acelerar o processo de urbanização de uma cidade* e, referindo-os a um território mais vasto, elementos caracterizantes dos processos de transformação espacial do território. Eles agem frequentemente como *catalisadores*. Originalmente, sua presença só se pode identificar com uma função [...], mas logo se elevam a um valor mais significativo.” Ibid. p. 116-117. Grifo nosso.

<sup>83</sup> “Uma imagem viável requer, primeiro, a identificação de um objeto, o que implica sua diferenciação de outras coisas, seu reconhecimento enquanto entidade separável. A isso se dá o nome de identidade, não no sentido de igualdade com alguma outra coisa, mas com o significado de individualidade ou unicidade.” LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 9.

<sup>84</sup> Ibid. C.f. capítulo “A imagem da cidade e seus elementos”, p. 51-100.

“habitar” heideggeriano, relacionada ao conceito da identificação. Segundo Norberg-Schulz, a identificação corresponde a uma relação amistosa entre ser humano e lugar, estabelecida segundo um diálogo harmonioso entre mundo externo e mundo interno, entre corpo e alma.

“A *identidade* de uma pessoa se define em função dos sistemas de pensamento desenvolvidos, porque são eles que determinam o ‘mundo’ acessível. [...] Nós entendemos que a identidade das pessoas é, em boa medida, uma função dos lugares e das coisas. [...] Por isso, é importante não só que nossa ambiência possua uma estrutura espacial que facilite a orientação, mas também que esta seja constituída de objetos concretos de identificação. A *identidade humana pressupõe a identidade do lugar*.”<sup>85</sup>

Para o autor, o sentimento de pertencimento está intimamente vinculado à definição identitária. Assim, explica-se porque em uma cidade “palimpsesto”, como São Paulo, uma pessoa encontre dificuldades de “sentir-se em casa”. O ser humano habita quando é capaz de concretizar o mundo em construções e coisas, conferindo sentido à sua vida através do significado.<sup>86</sup>

A dinâmica construtivo-destrutiva que substitui e realocaliza incessantemente referências simbólicas e espaciais da cidade desenraiza o habitante que passa a sentir-se como “no mundo

<sup>85</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. “O fenômeno do lugar” (1976). In: NESBITT, op.cit., p. 457. Grifo do autor.

<sup>86</sup> Ibid. p. 458-459.

todo e em lugar nenhum”, causando uma eterna sensação de “insegurança ontológica”.<sup>87</sup>

Valendo-se do caráter do Vale do Anhangabaú, definido pela profusão infinita de torres<sup>88</sup>, Penteados procura revelar a essência deste lugar através de um objeto arquitetônico simbólico que atue como sua própria imagem significativa.<sup>89</sup>

A torre que propõe Penteados busca entrar em acordo com o lugar, encontrar o *genius loci* que represente a cidade como construção histórica e social, tornando-a significativa para seus próprios habitantes.

“A arquitetura pertence à poesia, e seu propósito é ajudar o homem a habitar. Mas é uma arte difícil. Fazer construções e cidades concretas não é suficiente. [...] Isso significa concretizar o *genius loci*. Vimos que isso acontece por meio de construções que reúnem as propriedades do lugar e as aproximam do

<sup>87</sup> “A expressão se refere à crença que a maioria dos seres humanos têm na continuidade de sua auto-identidade e a na constância dos ambientes de ação social e material circundantes. Uma sensação da fidedignidade de pessoas e coisas, tão central à noção de confiança, é básica nos sentimentos de segurança ontológica; daí os dois serem relacionados psicologicamente de forma íntima.” GIDDENS, op. cit., p. 95.

<sup>88</sup> “Enquanto ‘espaço’ indica a organização tridimensional dos elementos que formam um lugar, o ‘caráter’ denota a atmosfera geral que é a propriedade mais abrangente de um lugar. [...] O caráter de uma ‘família’ de construções’ que constitui um lugar geralmente está ‘condensado’ em *motivos* característicos [...]” NORBERG-SCHULZ, op. cit., p. 449-451 passim.

<sup>89</sup> “A possibilidade de reconhecer, na construção da paisagem, um campo de específica competência arquitetônica, onde se intenta implantar esta operação, partindo da supressão de um juízo de distinção funcional e tendendo à construção de uma geografia intencional que se ofereça como *imagem significativa* do ambiente em que nos movemos.” GREGOTTI, op. cit., p. 89. Grifo nosso.

homem. Logo, o ato fundamental da arquitetura é compreender a ‘vocação’ do lugar.”<sup>90</sup>

### Arquitetura e cultura de massas

“A torre é escultura, é abrigo, guarita e mausoléu. Irradiando forças, a torre é antena e observatório, mas é também uma máquina do tempo e uma espaçonave.”

**Alexandre; Bente.** “A poética da verticalidade”<sup>91</sup>

É comum considerar-se a arquitetura como um dos primeiros meios de comunicação de massas, sendo assim, o seu caráter irradiador de história e ao mesmo tempo distribuidor da hierarquia espacial se revela através dos marcos de referência que constrói nas cidades.

Os aspectos formais, organizativos e escalares que definem o projeto de Penteado permitem entrever um desejo de que a arquitetura se comporte no meio urbano como um elemento comunicador de valores histórico-sociais. A Torre do Anhangabaú se levanta na paisagem de modo a indicar o centro da metrópole, da mesma forma que as torres medievais e renascentistas comunicavam à população o espaço da vida coletiva.

O resgate da importância social do centro histórico da cidade de São Paulo parte de um gesto radicalmente vertical, construindo uma nova torre-campanário na escala da

<sup>90</sup> NORBERG-SCHULZ, op. cit., p. 459.

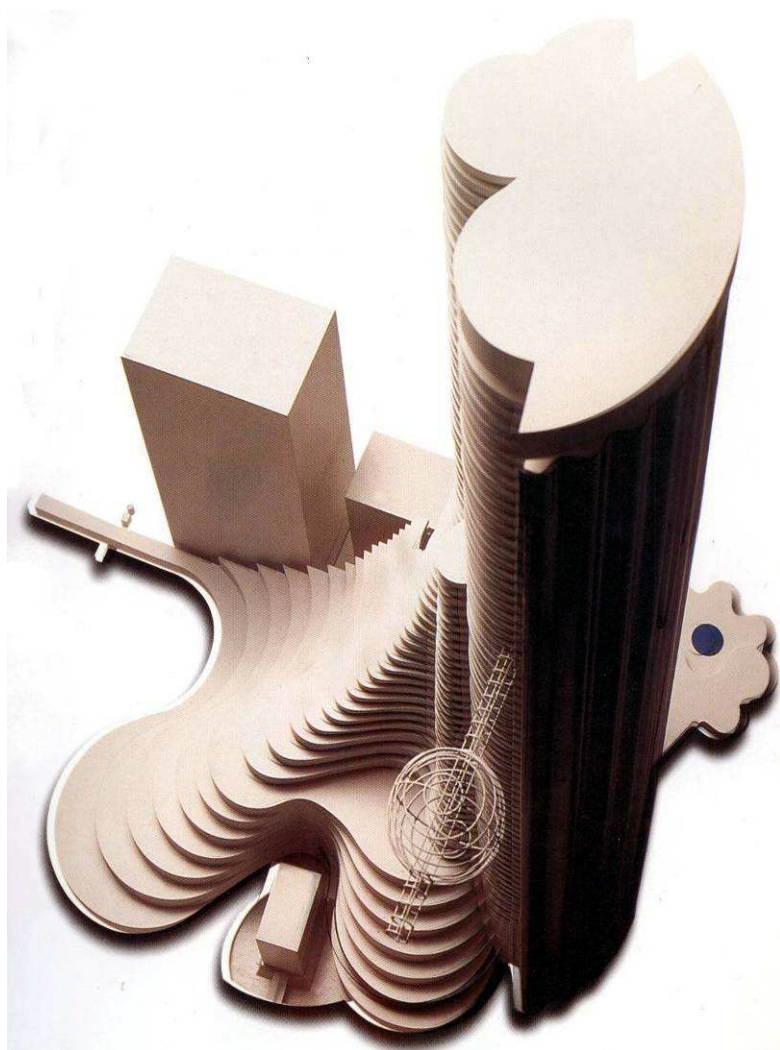
<sup>91</sup> Op. cit., p. 15.

metrópole. A região central passaria, assim, a repolarizar o sentido urbano e o discurso simbólico por meio de um elemento característico de seu processo evolutivo. Seu pico se transforme em polo de difusão e atração, marco referencial e afetivo capaz de hierarquizar a paisagem e dotar de sentido a caótica massa construída ao transformá-la em energia comunicativa.<sup>92</sup>

A obra sugere uma interpretação da torre como forma de comunicação, que ultrapassa a barreira da funcionalidade, como meio ou mensagem inerente ao seu canal - a linguagem arquitetônica -, ou como transmissora de outros sistemas - rádio, televisão, telefonia, eletricidade. A exacerbação de recursos tecnológicos reforça sua dimensão de totem de uma metrópole que se quer moderna e vanguardista: elevadores panorâmicos movimentam a fachada e promovem um passeio vertical pela paisagem, revelando a amplitude visual impossível ao rés do chão; uma gigantesca esfera metálica ancorada no corpo do edifício serviria como transmissora de anúncios visíveis a quilômetros de distância pelas multidões inquietas.

<sup>92</sup> “O núcleo histórico metropolitano tem ainda uma função a desempenhar, uma vez que seus membros compreendam que nem seu monopólio original nem sua atual desintegração podem ser indefinidamente mantidos. Hoje, se nos é permitido tomar emprestado um clichê da física, o grande problema é *transmudar a massa física em energia física*. Devemos inventar novos agentes que transformem o congestionamento automático numa mobilização com um propósito: eterizar o recipiente, repolarizar o imã e ampliar o campo.” MUNFORD, op. cit., p. 636. Grifo nosso.





**Figura 10. A sinuosidade da torre, com a esfera metálica em primeiro plano.**  
Fonte: PENTEADO, 1998.

Trata-se, portanto, de uma verdadeira ode à metrópole. Revela-se no pensamento de Penteado a mesma ambiguidade conflituosa de amor e ódio, orgulho e rechaço pela condição da cidade e os símbolos que a mesma construiu como seus representantes.

Este posicionamento parte da aceitação da irrevogabilidade da cultura e da ascensão das massas ao centro da dinâmica social. Qualquer elemento inserido neste contexto deveria, para surtir efeito comunicativo, ser imenso. O próprio Penteado define sua função, jocosamente, como um prédio destinado a ser “mais, mais, mais”, além de tudo o que já existia no panorama do local e da própria cidade.<sup>93</sup>

A Torre do Anhangabaú é um projeto metropolitano, que escapa dos limites do arquitetônico para alcançar o urbano, em atitude condizente com o novo contexto da cidade das massas. Os fenômenos mais indicativos deste novo contexto são, de acordo com Renato De Fusco, a nova escala de intervenção, o predomínio das aportações técnicas e científicas sobre as ideológicas e a conurbação, expressão urbanística imediata da cultura de massas que introduz o conceito de “cidade-região”.<sup>94</sup>

<sup>93</sup> “É o que deu a esse prédio uma característica bem interessante. Era para ser mesmo um troço - que o meu amigo Pompéia que fazia pesquisa em mercado imobiliário -, para ser um prédio mais, mais, mais.” PENTEADO, entrevista concedida ao autor, op. cit.

<sup>94</sup> DE FUSCO, Renato. *Arquitectura como “mass medium”*. Notas para uma semiologia arquitectónica. Barcelona: Anagrama, 1970, p.58-60 seq.

O autor defende que a arquitetura deve atuar dentro do universo da cultura de massas, reestruturando-se como meio e renovando sua mensagem, de forma a contribuir para a conversão dos comportamentos da sociedade de consumo massificada em manifestações potencialmente positivas.

“É importante, por não dizer decisivo, para uma sã evolução da arquitetura moderna, que esta se “semantize”, ou seja, que justifique cada criação nova por meio da adoção de formas que semanticamente sejam óbvias e de comunicabilidade bem clara.”<sup>95</sup>

A Torre proposta por Penteadó, em face de seu valor comunicativo, pode ser considerada como *mass media*, pois trabalha de maneira a alcançar o grande “público” residente nas metrópoles através de autênticas mensagens às quais os usuários podem responder, fomentando comportamentos autônomos.<sup>96</sup>

Tal característica, extensível ao grosso de sua obra, se baseia na ideiação de formas ricamente sugestivas, tanto na organização espacial quanto volumétrica, a fim de despertar o interesse e a curiosidade do distraído transeunte, que passa a identificá-la como ponto de reconhecimento urbano.

<sup>95</sup> Ibid., p.96.

<sup>96</sup> “Uma arquitetura da nova era eletrônica e da verdadeira civilização de massa, na qual o homem, racionalmente responsável pelas grandes conquistas tecnológicas, cujos processos já vemos em ato, seja ‘dono’ e não súcubo de acontecimentos julgados ‘inelutáveis’, fatalisticamente suportados e registrados.” BARDI, Lina Bo. In: FERRAZ, op. cit., p. 184.

Seu significado reside, portanto, em sua forma exterior. Sua fruição não depende do contato físico do humano com a arquitetura, o edifício é lido melhor, inclusive, quando visto de longe, donde seu potencial comunicativo de reorganizador do entorno e ressignificador da presença das torres paulistanas transparece com total clareza.

A Torre do Anhangabaú resgata a dimensão simbólica oculta em suas semelhantes repetidas, lembrando-nos o poder da técnica e do desenvolvimento, valores que de certa forma forjaram a identidade paulistana. O projeto apresenta uma forma renovada de leitura da torre, de forma que sua escala atue no cenário e no imaginário coletivo dos habitantes da metrópole, afastando-se da idealização megalomaniaca que configura a disputa de alturas como representação da competitividade do poder do capital privado.

É relevante ressaltar o caráter deliberado e eminentemente polêmico da proposta-provocação, como meio de acender o debate sobre as estratégias de renovação da área central. O modelo propunha, no entanto, um empreendimento imobiliário rigorosamente legal e economicamente viável,

segundo seus idealizadores, apesar da envergadura do projeto, destinado a “marcar a história da cidade”.<sup>97</sup>

O arranha-céu, como elemento icônico da metrópole, possui um potencial comunicativo claro e evidente no imaginário de seus habitantes. A cidade de massas, resultado material da sociedade de massas, se construiu com base na multiplicação das torres, em sua maioria como “una espécie de caja para archivar seres humanos”<sup>98</sup>, nas palavras de Enrico Tedeschi. Retrabalhar um símbolo dessa cultura - fincada no objetivo individualista do ganho econômico e da representação do poder-, em outra chave, propondo-a como imagem representativa da identidade paulistana se trata, portanto, de uma estratégia de criar significado para as massas a partir de um elemento amplamente reconhecido e consumido por elas em sua vida cotidiana.

A atitude da arquitetura de Penteado se integra à realidade social das massas de forma consciente e coerente, porém não ideologicamente combativa. Seus espaços e formas comunicam valores emancipatórios e caminhos possíveis para um processo de desmassificação com base na troca e na convivência coletivas, mas não se posicionam como

---

<sup>97</sup> “Bem mais difícil foi erguer o *Empire State Building*, em um ano e onze dias, em plena recessão de 1929, ou mesmo o edifício Martinelli, em São Paulo, nos anos 20.[...] Seria também um bom negócio: sobre o seu custo, previsto em 500 milhões de dólares, de retorno seria compatível com os melhores investimentos imobiliários.” POMPÉIA, Luís Antônio, apud PENTEADO, 1998, p. 105.

<sup>98</sup> TEDESCHI, op. cit., p. 16.

enfrentamento radical ao momento político ou à condição econômica, ainda que não concorde com tal realidade.

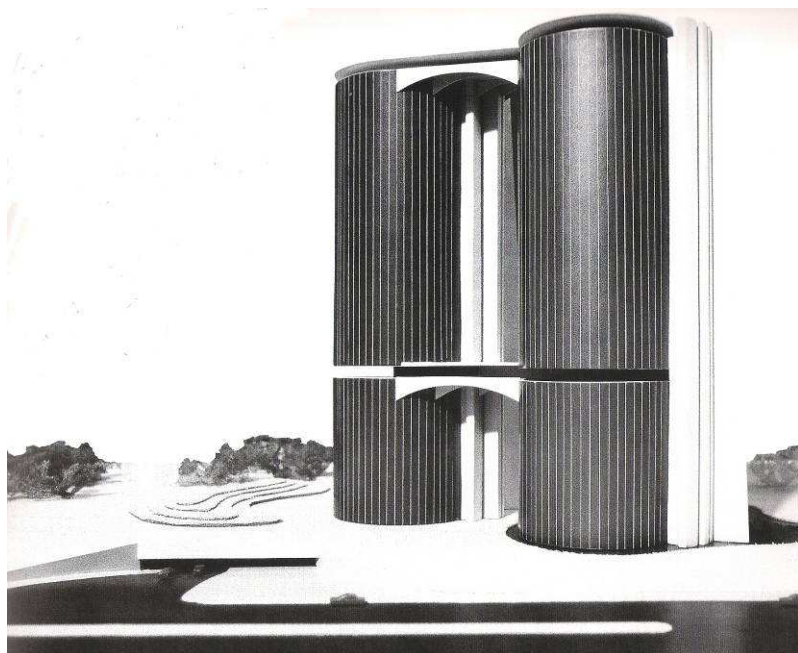
A poética aliada ao pragmatismo, características de sua obra, indicam a adequação do papel da arquitetura como efetiva comunicadora de massas, utilizando seu valor de instrumento de persuasão para fins positivos. Neste sentido, pode-se considerar a arquitetura de Penteado a partir de uma interpretação “integrada” de sua época, parafraseando Umberto Eco.

### Outras torres

Em outros projetos para torres comerciais evidencia-se a mesma intenção de criar artefatos que atuem na paisagem urbana como símbolos imagéticos fortes. Da mesma forma, a espacialidade interna procura estimular a convivência e o relacionamento entre os usuários, evitando a típica conformação “eficiente” e estéril dos ambientes de trabalho corporativos.

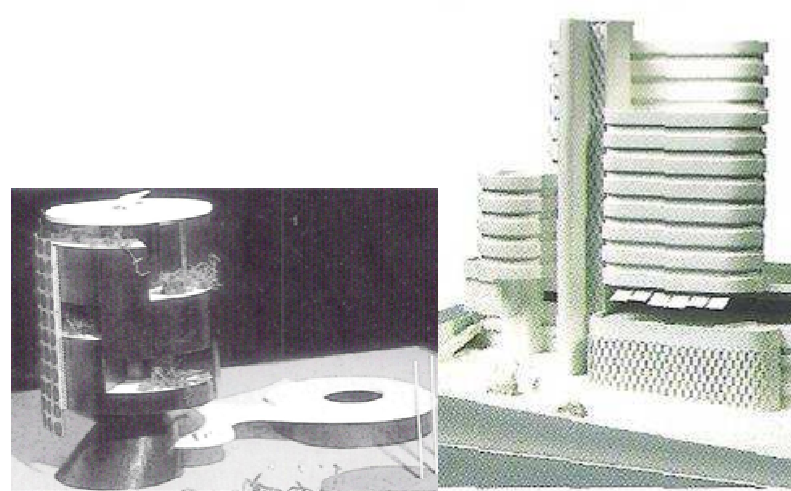
Ainda que de forma mais discreta que na monumental Torre do Anhangabaú, a proposta para as Torres Gêmeas - projeto de 1971, feito com Teru Tamaki e Tito Lívio Frascino -, na inóspita Marginal Tietê sugere a construção de um marco urbano que estimule a convivência da arquitetura com a cidade. Duas torres circulares de 30 andares cada uma constituem o projeto, que se solidarizam através de pontes que funcionam como pontos de encontro e convívio entre os

trabalhadores do complexo, reafirmando a atuação da arquitetura como indutora das relações sociais paralelamente ao programa específico. A ideia, segundo o arquiteto, foi recriar a dinâmica urbana variada e complexa no interior do edifício, em face de sua ausência no entorno predominantemente rodoviário. Outro dado digno de nota é a liberação do térreo como espaço livre e ajardinado, devolvendo à metrópole um pouco do verde perdido e oferecendo aos usuários um entorno mais agradável.



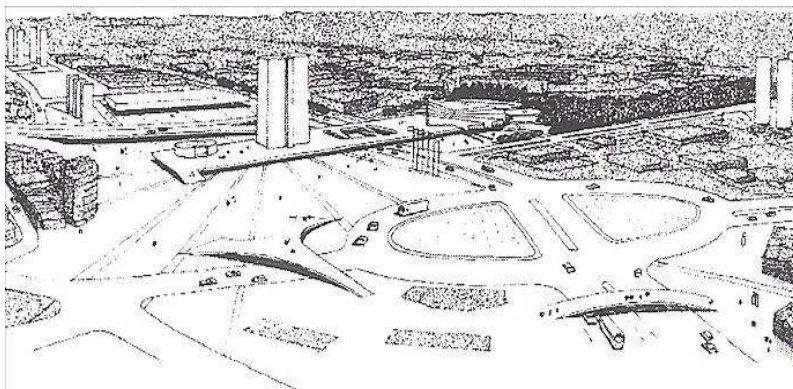
**Figura 11. Projeto das Torres Gêmeas, na marginal do rio Tietê.**  
Fonte: PENTEADO, 1998.

A mesma conceituação move a proposta feita para o Congresso da Nigéria, apresentado em concurso internacional de 1973, com Teru Tamaki, Tito Lívio Frascino, R. Marcellin e Vasco de Mello. O caráter representativo do edifício sugere apoiar uma definição formal singular, caracterizada por uma torre circular, recortada por generosos terraços assimétricos em seu volume principal e apoiada em uma base em tronco de cone inclinado. Sua expressividade, que remete à linguagem da Pop Art, configura um objeto visualmente potente, complementado no nível térreo por um volume circular conectado à torre por uma cobertura que evoca a sinuosidade das marquises de Oscar Niemeyer.



**Figuras 12 e 13. Congresso da Nigéria e Edifício Comercial Club.**  
Fonte: PENTEADO, 1998.

Em 1978, o projeto feito em conjunto com Teru Tamaki, José Borelli Neto, Hércules Merigo e Nádia Cahen para o Centro Cultural de São Bernardo do Campo coloca em meio a uma grande praça cívica uma torre envidraçada disposta sobre uma “bandeja” horizontal que recorda a organização essencial do conjunto do Congresso Nacional de Brasília.



**Figura 14. Proposta para o Centro Cultural de São Bernardo do Campo.**  
Fonte: PENTEADO, 1998.

A volumetria definida por formas arredondadas caracteriza o edifício Comercial Club, projetado para Campinas em 1996, com Teru Tamaki, César Sampedro e Alcides L. de Moraes Barbosa. Sua forma contrasta com definição predominantemente prismática, baseado em volumes definidos a partir de uma planta quadrada/retangular, dos prédios vizinhos e alia ao setor corporativo do programa um pequeno centro comercial e de entretenimento – clube, livraria, cine-teatro, restaurante e bar – de forma a ampliar suas possibilidades de uso.

### O texto urbano: a cidade significativa

*“Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido nessa textura o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia.”*

**Roland Barthes.** *O prazer do texto.*<sup>99</sup>

A dimensão urbana que vincula a arquitetura da Torre do Anhangabaú à metrópole ilustra a fusão entre arquitetura e planejamento que Giedion requeria como papel dos monumentos na nova etapa da arquitetura moderna.<sup>100</sup>

Em projetos urbanos e habitacionais desenvolvidos por Penteadado, a força da expressividade objetual da arquitetura como ponto de referência e identificação ancora a organização de espaços e regiões urbanas a fim de que definam a cidade como um texto significativo e reconhecível.

Neles, a cidade deve incluir e acolher o homem, que devolve ao espaço sua presença constante e transforma a urbe em espaço vivo. A imensidão metropolitana dissolveu a noção de centralidade, desagregando espaços urbanos e relações

<sup>99</sup> Op. cit., p. 82.

<sup>100</sup> “Na atualidade, os arquitetos modernos saem que os edifícios não podem conceber-se como unidades isoladas, que têm que incorporar-se a esquemas urbanos de maior amplitude. Não há fronteiras entre arquitetura e planejamento. Os monumentos devem constituir os elementos mais vigorosos desses vastos esquemas.” GIEDION, op. cit., p. 35.



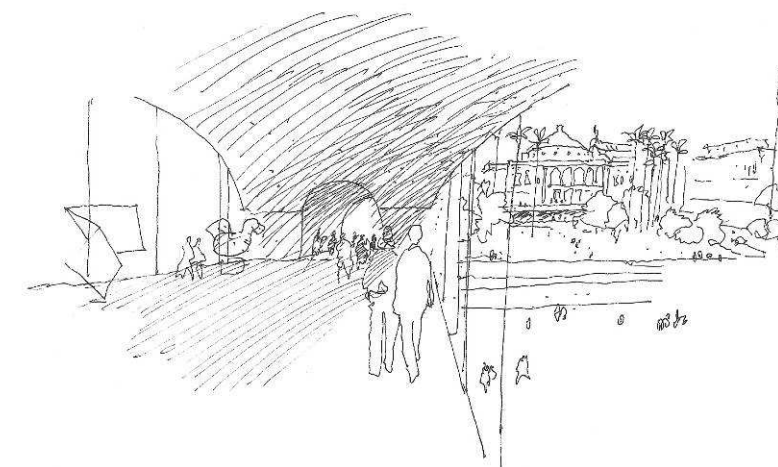
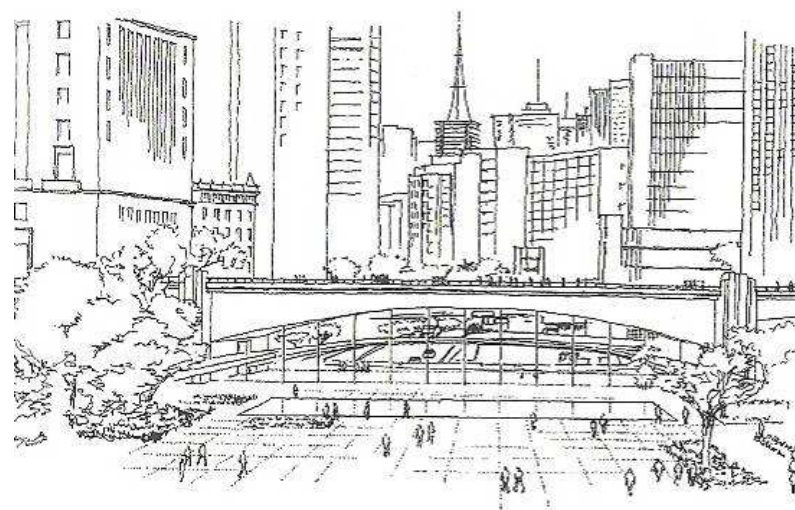
sociais. A nova escala física e humana que assume a metrópole multitudinária impede a idealização de um único centro concentrador das principais atividades cidadinas. “Não se pode mais admitir que uma cidade, nas condições de São Paulo, com quase 20 milhões de habitantes, possa manter a ideia de um centro tradicional, concentrado numa área restrita.”<sup>101</sup>

Da interpretação da cidade como metrópole policêntrica parte a proposta para um concurso nacional de ideias de um Novo Centro para São Paulo<sup>102</sup>, lançada pela Prefeitura da capital em 1995 e desenvolvido com Teru Tamaki, Marcos Carrilho, César Sampedro, Alcides Luis de Moraes Barbosa, Violeta Saldanha Kubrusly e Reinaldo Paul Perez Machado.

Para a região do centro histórico, imagina-se um grande projeto cultural de integração de espaços e equipamentos públicos, com a criação do Grande Museu Metropolitano como elemento vertebrador. O museu conectaria os subsolos do Teatro Municipal (Museu do Teatro), do antigo edifício da Light (Museu da Cidade), passando pela Galeria Prestes Maia e o subterrâneo da Praça do Patriarca, fazendo sua aparição mais espetacular quando ocupa o interior do Viaduto do Chá, abrindo-se à metrópole, e finalmente atingindo a Avenida São João após passar por um centro comercial organizado ao redor de um átrio central vazio de 60 metros de altura.

<sup>101</sup> PENTEADO, 1998, op. cit., p. 116.

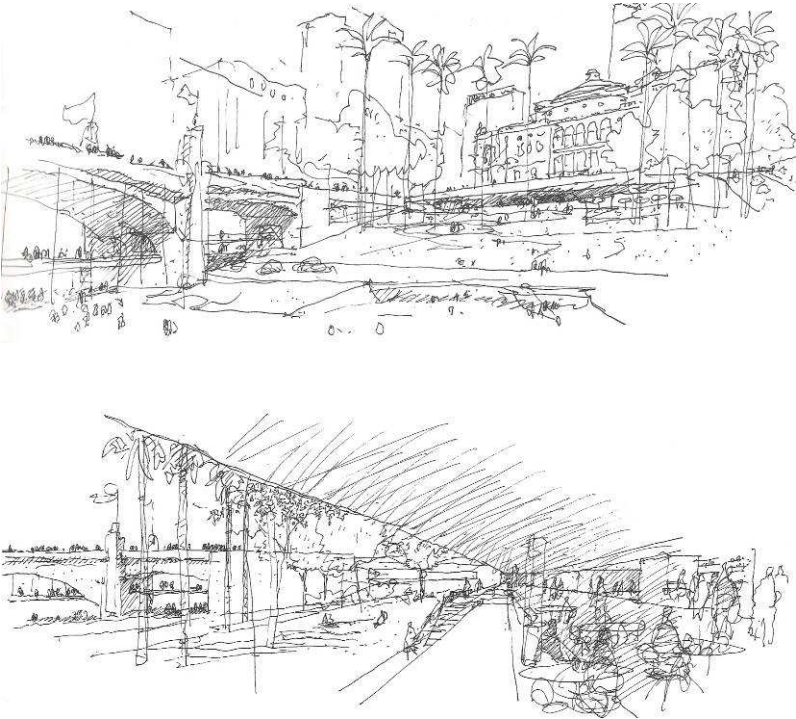
<sup>102</sup> Vencido pelos arquitetos João Batista Martinez Corrêa, José Paulo de Bem e Ronan Ayer.



**Figuras 15e 16. O Grande Museu Metropolitano sob o Viaduto do Chá.**  
Fonte: PENTEADO, 1998.



Penteadó retoma o projeto da Torre do Anhangabaú, que aparece como complementar a uma série de novas estruturas, instituindo o Vale como território destinado à memória histórica da metrópole, transformando a própria cidade em museu e renovando o significado urbano de tais edifícios e espaços públicos. A conexão desses espaços se daria por meio de uma “rua de pedestres” subterrânea, de modo a conectar física e de forma direta importantes espaços urbanos, ao mesmo tempo em facilita e agiliza a trajetória dos pedestres.



Figuras 17 e 18. A “rua de pedestres”, em trecho escavado sob o Teatro Municipal. Fonte: PENTEADO, 1998.

A parte mais relevante da proposta de refuncionalização da região aparece, no entanto, no tratamento dado ao centro da cidade como algo muito maior que a área circunscrita ao centro histórico. Partindo do entendimento de que a metrópole é, necessariamente, policêntrica, Penteadó detecta uma grande área tangente ao antigo centro, conhecida como centro expandido da capital paulista, repleta de espaços subutilizados, decadentes e com baixa densidade de ocupação.

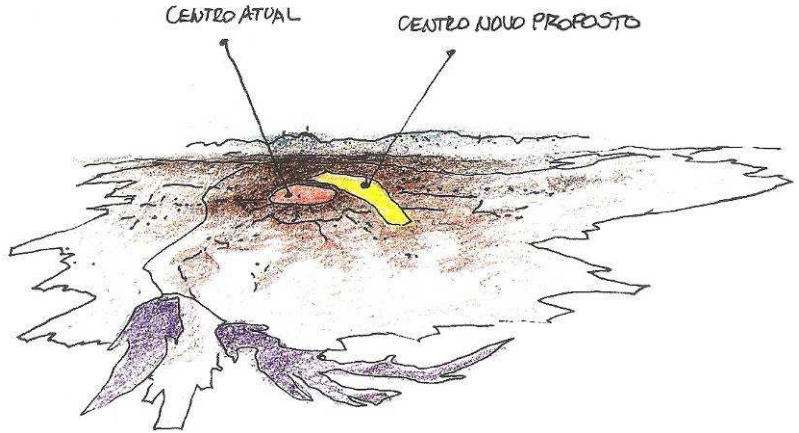
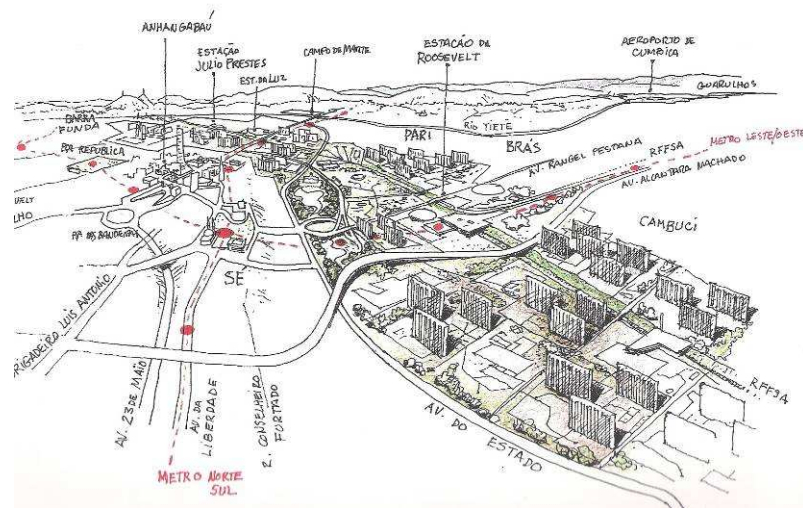


Figura 19. A localização do Novo Centro, nas adjacências do centro histórico. Fonte: PENTEADO, 1998.

A ideia substitui o conceito de centro pelo de eixo, trocando a conceituação pontual pela linearidade que permite alcançar maiores extensões, ao longo das quais várias centralidades se constituiriam. A área de intervenção extrapola os limites definidos pelo edital do concurso, perseguindo um degradado

entorno definido pela passagem de diversas linhas férreas, que se converteria em eixo de integração entre os núcleos.

A concepção desses núcleos centrais como imensas superquadras, dotados de equipamentos de apoio e amplos espaços livres de convivência atestam a essência moderna do urbanismo proposto. Mais especificamente, reedita e atualiza a proposta habitacional de Rino Levi para Brasília, utilizando suas monumentais torres laminares como meio de aumentar a densidade populacional da área e preservar espaço aberto ao desfrute da cidadania, ao mesmo tempo em que revela a importância da experiência da nova capital na obra do arquiteto.



**Figura 20. O Novo Centro, com as Torres de Rino Levi como protagonistas.**  
Fonte: PENTEADO, 1998.

Tais superquadras entendem o bairro como metrópole e a vizinhança como multidão; configura-se como zona franca a aglomerações e ao encontro; abre parques e áreas livres no tumultuado traçado da cidade. A proposta guarda semelhanças com o esquema radical do Plan Voisin, que Corbusier propõe como forma de “limpar” Paris, porém marca diferenças essenciais ao se propor integrado à realidade existente e, mais do que isso, se define a partir dela, tanto no traçado quanto na organização e distribuição dos espaços ao longo das vias e trilhos preexistentes.

A criação de uma região cuja escala, forma e espacialidade diferenciam-se da caótica e cinzenta cidade ao redor geraria um eixo urbano que, por contraste, emergiria da “selva de pedra” como lugar instituidor de uma nova paisagem metropolitana. Nesse contexto, a utilização do modelo de megaedifícios de Levi contribuiria na forja de uma nova imagem da metrópole, vertical, gigantesca e moderna. O projeto tem a pretensão, portanto, de criar um novo rosto para São Paulo, essencialmente diferente da imagem anódina que possui.

A implantação deste modelo pretendia acomodar até dois milhões de novos moradores no centro expandido, contribuindo para conter a expansão dos limites periféricos da cidade, e convertendo-o em lugar atrativo largamente utilizado pela população em “grandes espaços, dimensionados de forma a tornar possível o encontro e a convivência das pessoas, para

todas as atividades, incluindo aquelas que em momentos especiais reúnem verdadeiras multidões.”<sup>103</sup>

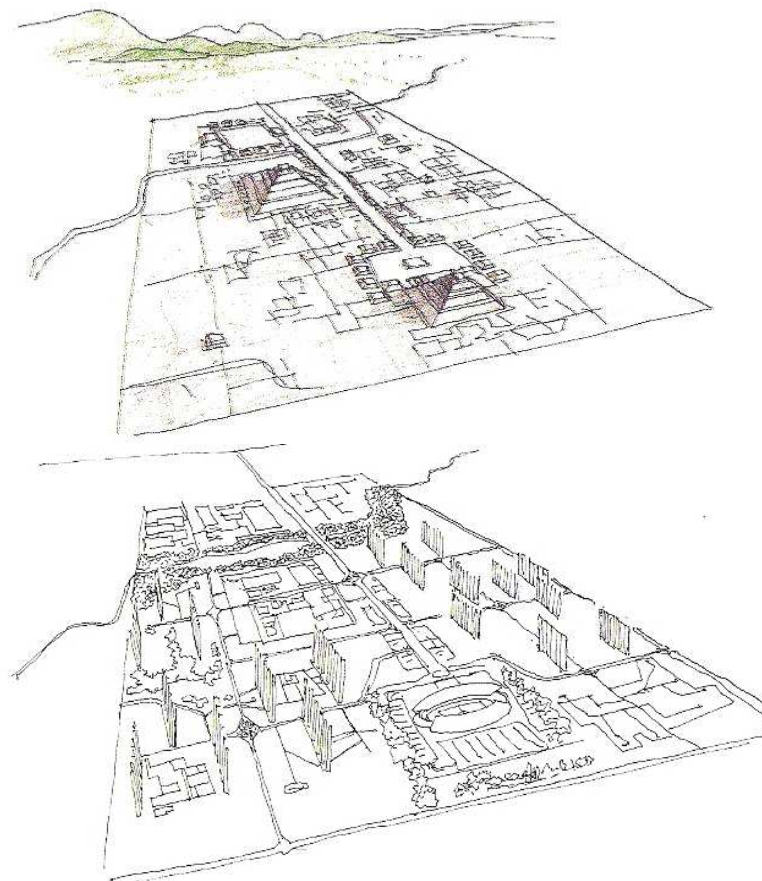
A configuração de um eixo ao longo do qual se distribuem elementos de atração e convergência cidadã, rodeados por estruturas de moradia busca inspiração, de forma inusitada, na racionalidade da antiga capital do império asteca. Retomando-a de maneira poético-mística, a proposta indaga se o significado “antevisão mágica” que encerra o nome Teotihuacán poderia enunciar a dimensão modelar da ancestral cidade, propondo-a como possível instrumento no planejamento das imensas cidades do Terceiro Mundo.

“A proposta repete, de certa forma o fantástico desenho urbanístico de Teotihuacán, construída pelos Astecas a partir de 600 a. C. A cidade foi formada a partir de um eixo, com 2 quilômetros de extensão, ligando duas grandes pirâmides, do Sol e da Lua. Ao longo do eixo estão dispostas várias pirâmides menores e templos dedicados a elementos da natureza, a água, o fogo, a chuva, e a fertilidade da terra.

Próximas e em toda a extensão se localizavam conjuntos de habitações, e a população da cidade chegava a atingir 100.000 pessoas.

Se imaginarmos aquele projeto, substituindo-se as pirâmides e os templos por conjuntos de comércio, de saúde, universidades, aumentando a densidade de ocupação habitacional, e estendendo o eixo por 10 ou mais quilômetros, chegaríamos ao desenho desse grande eixo, proposto agora para São Paulo. [...]

Não seria uma ‘antevisão mágica’ para nos ajudar a desenhar as novas cidades do Terceiro Mundo, com 30, 40 milhões de pessoas?”<sup>104</sup>



**Figura 21. O Novo Centro de São Paulo, a partir do modelo de Teotihuacán.**  
Fonte: PENTEADO, 1998.

<sup>103</sup> PENTEADO, loc. cit.

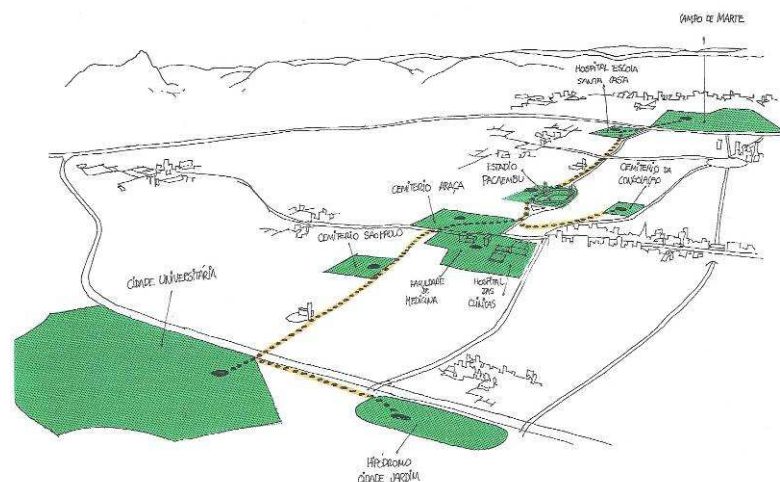
<sup>104</sup> Ibid., loc. cit.

Caminhos de integração, como meio de criar eixos de legibilidade e identidade urbana, também se convertem no partido que organiza a ideia desenvolvida a pedido do periódico *Jornal da Tarde*, em 1982, para melhorar a qualidade da vida cotidiana dos paulistanos. Reconhecendo a cidade truncada e desarticulada, pobre em espaços públicos que possam acolher a grande população que a habita, o arquiteto propõe uma realista reconversão de alguns de seus maiores e mais significativos espaços, conectados e abertos ao público ao longo do Eixo “Parques e Cemitérios de São Paulo”.

As vias que interligariam os principais espaços verdes disponíveis da metrópole – Campo de Marte, Santa casa, Complexo Esportivo do Pacaembu, Cemitério do Araçá, Hospital das Clínicas, Cemitério Israelita, Cemitério São Paulo, Jockey Club e Cidade Universitária – passariam por um processo de adensamento populacional em seu entorno próximo e concentrariam importantes eixos de transporte coletivo, melhorando o fluxo diário e garantindo a plena utilização dos espaços públicos.

O ponto mais emblemático dessa proposta centra-se na abertura do tradicional Estádio do Pacaembu, previamente comentado. Em face da extrema necessidade de espaços públicos que a metrópole apresenta, o arquiteto idealiza transformar a arena e a praça adjacente em uma espécie de ambiente multifuncional de entrada franca, derrubando barreiras físicas e psicológicas para sua plena utilização. Na cidade multitudinária e pobre, essa dimensão de espaço potencialmente público e subutilizado emerge como distorção

das finalidades urbanas. A radicalidade da intervenção permite criar um lugar capaz de acolher a grande massa, concentrar uma diversidade de atividades esportivas, cívicas e culturais de maneira simultânea, além de ressemantizar e reforçar um ícone paulistano.



**Figura 22. A “conexão significativa” do Eixo Parques e Cemitérios de São Paulo.**  
Fonte: PENTEADO, 1998.

“Mexer com o futebol é muito difícil. Com cemitérios pior ainda, mas a necessidade de viver melhor para tanta gente nos dá o direito de pensar em transformar certas tradições de usos daqueles chãos. Se São Paulo não tivesse passado por esse crescimento tão desordenado não caberia discutir uma tese que representa a quebra de tradições e que pode até ser vista como agressiva. Mas diante da situação de angústia e quase asfixia



provocada pelos erros típicos deste progresso violento que marca a época brasileira, vale discutir essas ideias sim.”<sup>105</sup>

A costura urbana que reúne espaços da cidade através de uma teia de significação resgata o valor dos pontos nodais no texto da metrópole, unificados por vias que, da mesma forma, experimentam um processo de ressemantização que as institui como caminhos cujo papel organizador na trama urbana vai além da mera função de circulação.

A fusão entre arquitetura e planejamento aparece em plenitude no projeto de renovação do antigo centro histórico da capital libanesa, de marcada vocação comercial, conhecido como Souks de Beirute, destruído pela guerra civil entre 1975 e 1990. Desenvolvido com Teru Tamaki, Marcos Carrilho, Elisabete França, José Oswaldo Vilela, Aline Sultani e Karina Cazarré para concurso internacional de 1994, o projeto, como de costume, transcende a zona do centro histórico e busca a totalidade da cidade.<sup>106</sup>

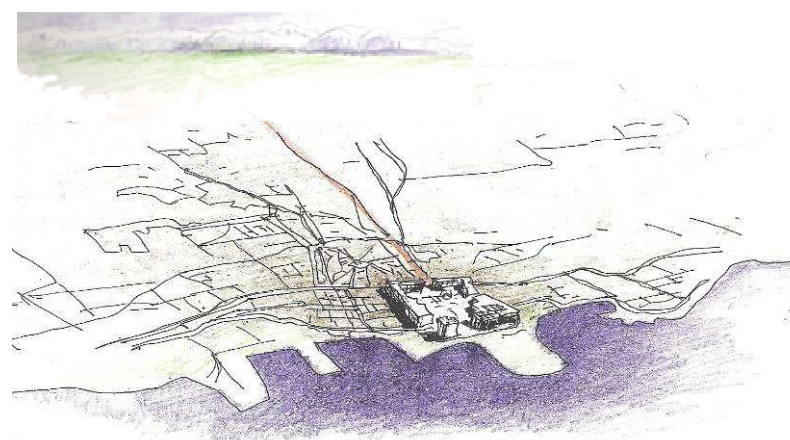
Da área localizada às margens do Mar Mediterrâneo, um grande eixo rasga a cidade até encontrar os pés do Monte Líbano, multiplicando o potencial simbólico do projeto e a importância do local na trama urbana, que passa a convergir a ele através deste caminho batizado Via da Solidariedade.

<sup>105</sup> Ibid., p. 121.

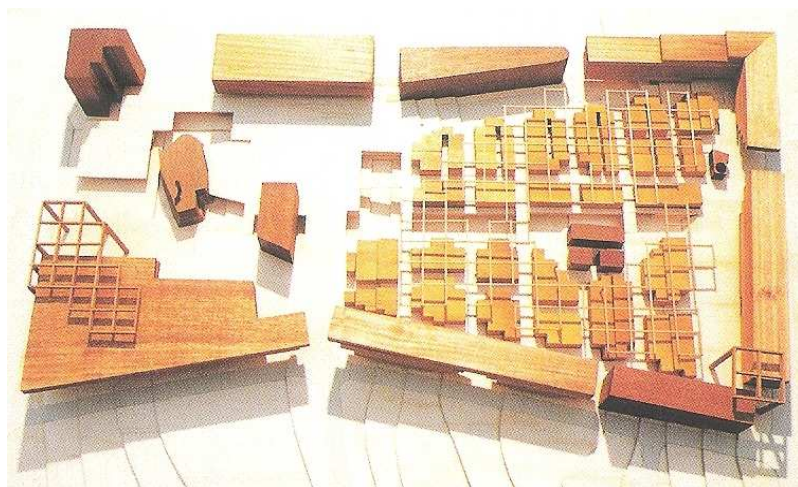
<sup>106</sup> Concurso vencido pelas equipes de Rafael Moneo (Southern Souk) e Kevin Dash (Gold Souks).

A intervenção pretendia reconstruir a cidadela destruída através de um “muro” de edifícios de usos variados, aberto em seis pontos evocando os acessos originais e descortinando-se ao Mediterrâneo.

Juntamente com o resgate do desenho labiríntico das antigas ruelas, uma imensa estrutura aérea reticulada conformaria uma cobertura de 22.000 metros quadrados, composta de módulos de 10x10 metros, funcionando como quebra-sol horizontal, fechados em ocasiões com lonas ou treliçados, tirando partido dos efeitos plásticos de um sistema vernacular de proteção solar corrente nas cidades árabes. Essa leitura histórica modernizada que o espaço sugere funcionaria como catalisador da retomada de velhas tradições da cidade islâmica, como o mercado de rua, lugar de convívio e encontro.



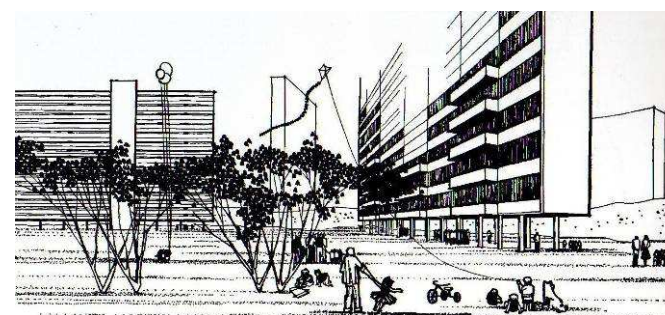
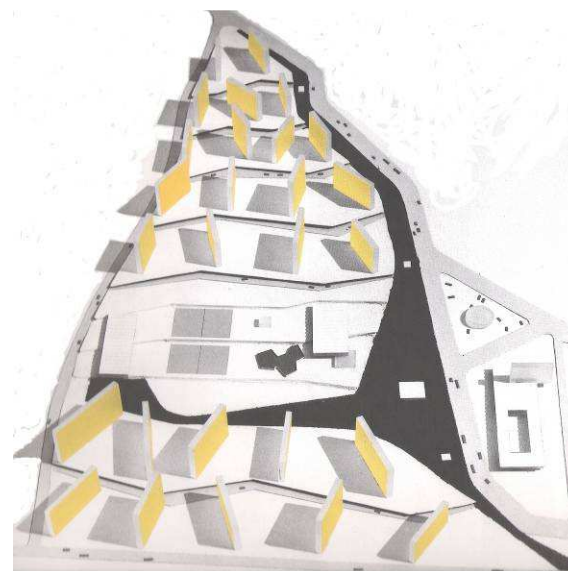
**Figura 23. Os Souks de Beirute e a Via da Solidariedade, em direção ao Monte Líbano.**  
Fonte: PENTEADO, 1998.



**Figura 24.** A malha estrutural que cobre o centro histórico de Beirute.  
 Fonte: PENTEADO, 1998.

Tal solução remete ainda precedente proposta da cobertura da Sede Social e Esportiva do Jockey Clube de São Paulo, e evidencia de forma clara a interpretação da arquitetura como infraestrutura, característica da produção moderna paulista.

No mesmo sentido caminham algumas propostas feitas para conjuntos habitacionais. A partir da interpretação da arquitetura como elemento participante e transformador da paisagem, surgem duas propostas contemporâneas que se definem em estreita relação com a realidade física e urbana do entorno: O Conjunto Habitacional Bairro do Limão, em São Paulo, de 1960/62, e a Cidade dos Doqueiros, em Santos, de 1962/63, ambas com a colaboração de José Ribeiro e Roberto Loeb.



**Figuras 25, 26 e 27.** Conjunto Bairro do Limão: vistas frontal e aérea e perspectiva da área de convivência interna.  
 Fonte: PENTEADO, 1998.



No conjunto paulistano, localizado nas proximidades do rio Tietê, o grupo de edifícios laminares, dispostos assimetricamente ao longo de vários platôs ascendentes, conforma uma composição dinâmica que contrasta com a monotonia regular característica da implantação de núcleos habitacionais modernos. O desnível do terreno sugere naturalmente a delimitação das superquadras, distribuídas ao longo de uma “escada de gigantes”, conforme palavras do arquiteto, que configura a percepção monumental dada pelo tratamento de todo o conjunto como obra de arte urbana. A relação com a cidade ao redor se estabelece através da conversão das calçadas de uma lateral em amplas esplanadas, de maneira a incorporar a avenida adjacente ao conjunto e afirmar sua presença como parte da metrópole.

De maneira ainda mais espetacular, a Cidade dos Doqueiros aproveita-se da paisagem para definir-se e redefini-la, através de uma relação direta e surpreendente com a realidade topográfica do local. Um ponto, determinado aos pés de um grande paredão de pedra existente, irradia a força centrípeta que organiza a implantação dos blocos residenciais.

A interpretação da arquitetura como paisagem esculpe a rocha, que toma forma de “leque aberto”, marcando o ponto de convergência que distribui a composição do conjunto, reforçado pela criação de um lago central.

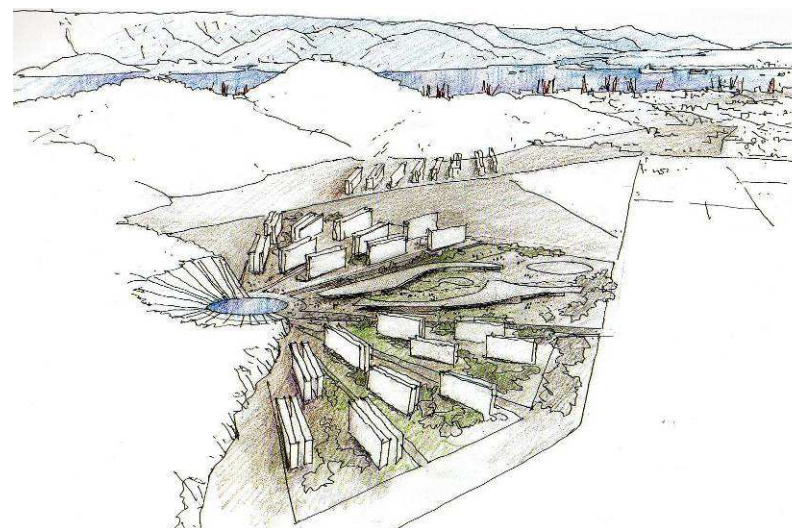
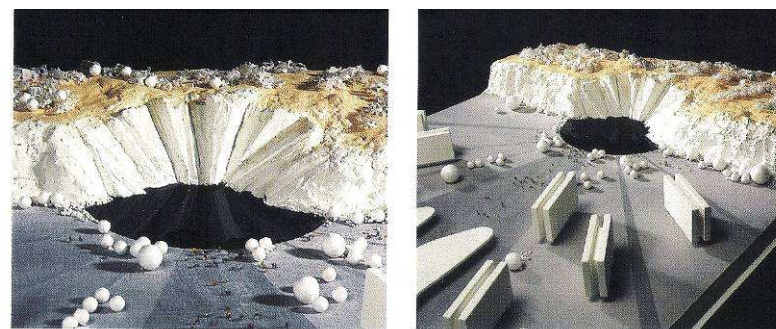
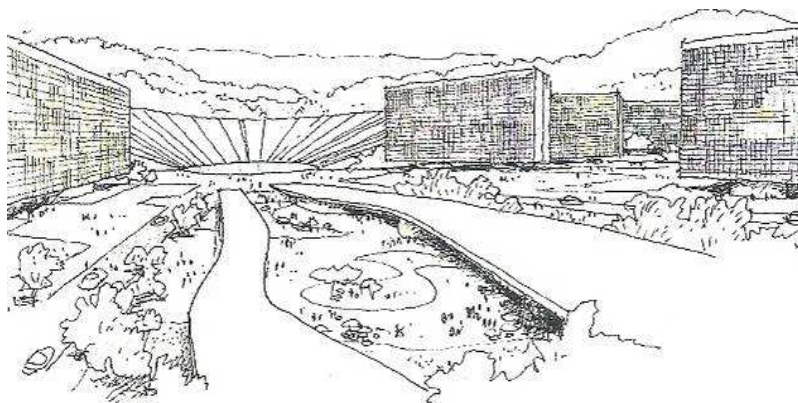


Figura 28. A composição em “leque” que define o conjunto Cidade dos Doqueiros.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

Uma ampla praça de convivência, dominada pela presença de marquises sinuosas, constitui-se como o espaço comum de integração entre os vizinhos, também aberta à cidade como parque.



Figuras 29e 30. Maquete do conjunto, com o protagonismo do paredão rochoso.  
Fonte: PENTEADO, 1998.



**Figura 31. Perspectiva que reforça a monumentalidade do conjunto.**

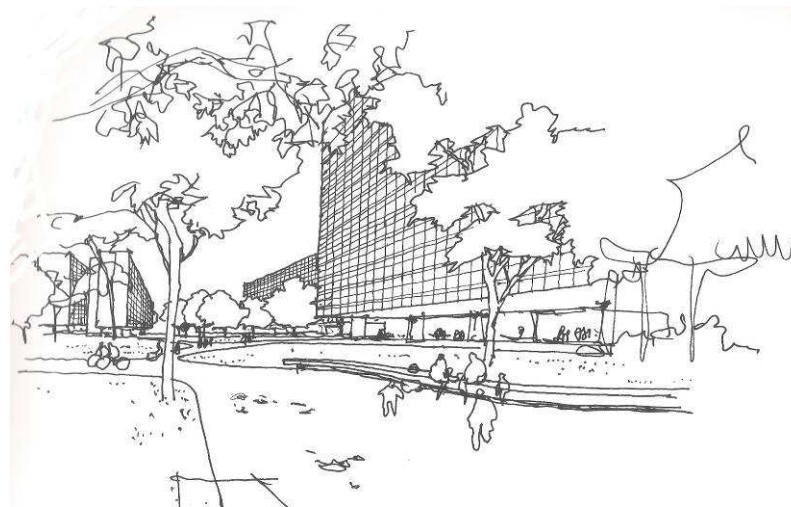
Fonte: PENTEADO, 1998.

As duas propostas são definidas a partir da adoção dos preceitos do urbanismo moderno como ponto de partida, porém não aplicados de maneira estrita, ultrapassando o objetivo de racionalizar a maneira de viver. A modernidade destes conjuntos, configurados pela organização em superquadras distribuídas ao redor de um amplo espaço de convivência central, assume a monumentalidade com veemência e tranquilidade, erigida como conjunto escultórico no contexto da metrópole, constituindo-se em “verdadeiro monumento do século XX”.

“Foram concebidos como unidades de vizinhança, a exemplo das superquadras de Brasília, com especial atenção à implantação e às áreas de encontro e convivência, de modo que se integrassem à cidade e não constituíssem um gueto.”<sup>107</sup>

<sup>107</sup> PENTEADO. 1998, op. cit., p.58.

A formalização escultórica celebra a dimensão comunitária, tecida pelas relações ordinárias entre homens comuns, atualizando o direito à recreação presente nos cinco pontos fundamentais que Le Corbusier estabeleceu para a arquitetura moderna.



**Figura 32. Perspectiva da área de convivência interna.**

Fonte: PENTEADO, 1998.

Estes conjuntos habitacionais se estruturam a partir da consideração da relevância do estabelecimento de vínculos de reconhecimento dos moradores para com o lugar onde vivem, sendo este o ponto de partida que define especialmente a implantação dos blocos edificadas. Tal estratégia permite utilizar estruturas seriadas, valendo-se da racionalização construtiva sem que mesma derive na monotonia homogeneizante típica de grandes conjuntos habitacionais.

Neste sentido, a contribuição de Penteadó ao debate sobre a moradia coletiva racionalizada reside na procura de uma imagem única, que a singularize como bairro com identidade própria no contexto da cidade.

Algumas ideias desenvolvidas para estes projetos foram utilizadas posteriormente, em 1967, no Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado, idealizado em parceria com Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha, além dos arquitetos Maria Giselda Visconti, Geraldo Vespaziano Puntoni, Ruy Gama, Arnaldo Martino e Renato Nunes. Neste imenso conjunto, idealizado para Guarulhos, Penteadó encarregou-se fundamentalmente da administração política do empreendimento, além da composição cromática das fachadas dos blocos residenciais, feita com Maria Giselda Visconti.

Ultrapassando as questões expressivas, que colocam a dinâmica do reconhecimento habitante-moradia como dado primordial na concepção dos projetos, os conjuntos habitacionais projetados por Penteadó oferecem um ponto de vista privilegiado para discutir a posição de sua obra frente às questões tecnológicas e materiais na arquitetura.

Concebidos como campos de experimentação, a fim de idear modelos que contribuíssem para a questão habitacional brasileira, essas obras significam um envolvimento direto do arquiteto com a questão tecnológica, industrial e política,

consistindo em experiência fundamental para sua obra como um todo e para a interpretação da mesma.



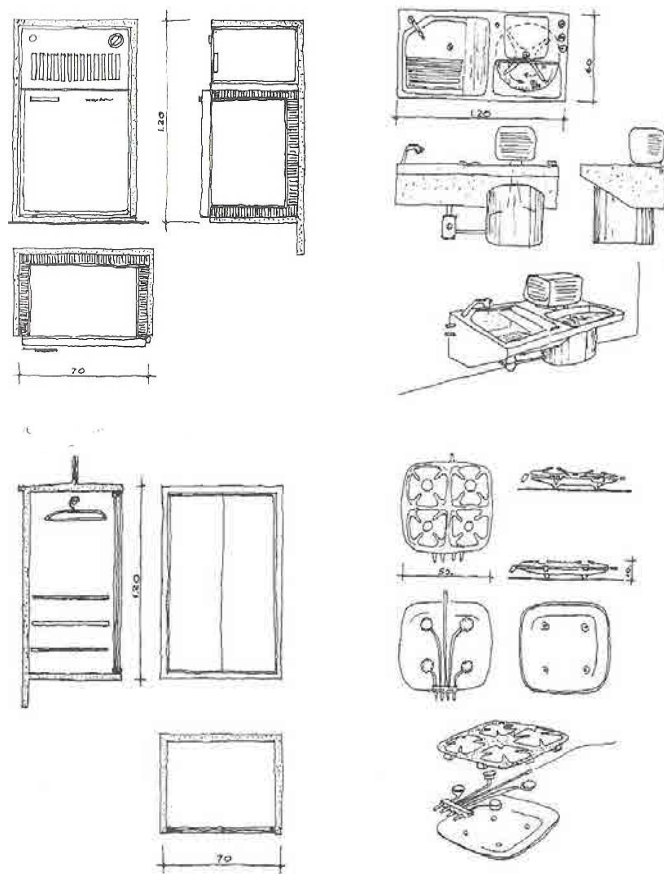
Figura 33. A composição cromática das fachadas do conjunto Zezinho Magalhães Prado. Fonte: PENTEADO, 1998.

O entendimento da questão tecnológica atende a preocupações de ordem social, da pesquisa por métodos que possam garantir o acesso das massas a condições dignas de vida, através de um discurso que enxerga nas possibilidades industriais e no poder de um mercado redirecionado aos interesses populares o caminho para o desenvolvimento.<sup>108</sup>

“Quer dizer, a gente tem que discutir processos construtivos que impliquem numa transformação na maneira de também pensar a arquitetura. Você acha que se pode continuar fazendo um projeto de multidão em que cada metro quadrado vai pesar uma tonelada? [...] Tem que ver também a questão do mercado. Na hora em que tiver a necessidade de encarar o problema, o

<sup>108</sup> “Utilizando peças pré-moldadas, o arquiteto conseguiu junto às empresas de eletrodomésticos a possibilidade da produção de fogões e geladeiras dimensionados de acordo com os espaços disponíveis das unidades habitacionais e planejados para serem embutidos, como detalhes da própria obra.” Ibid., p. 132.

mercado vai exigir soluções industrializadas, leves, bonitas, que vão atender à multidão com o interesse de desenvolvimento.”<sup>109</sup>



**Figura 34. Equipamentos a serem pré-fabricados para o conjunto habitacional.**  
 Fonte: PENTEADO, 1998.

<sup>109</sup> Idem. Entrevista concedida ao autor, op. cit.



## Identificação popular: o Teatro de Ópera de Campinas

Campinas, 1966. Com Aldo Calvo, Alfredo Paesani e Teru Tamaki.

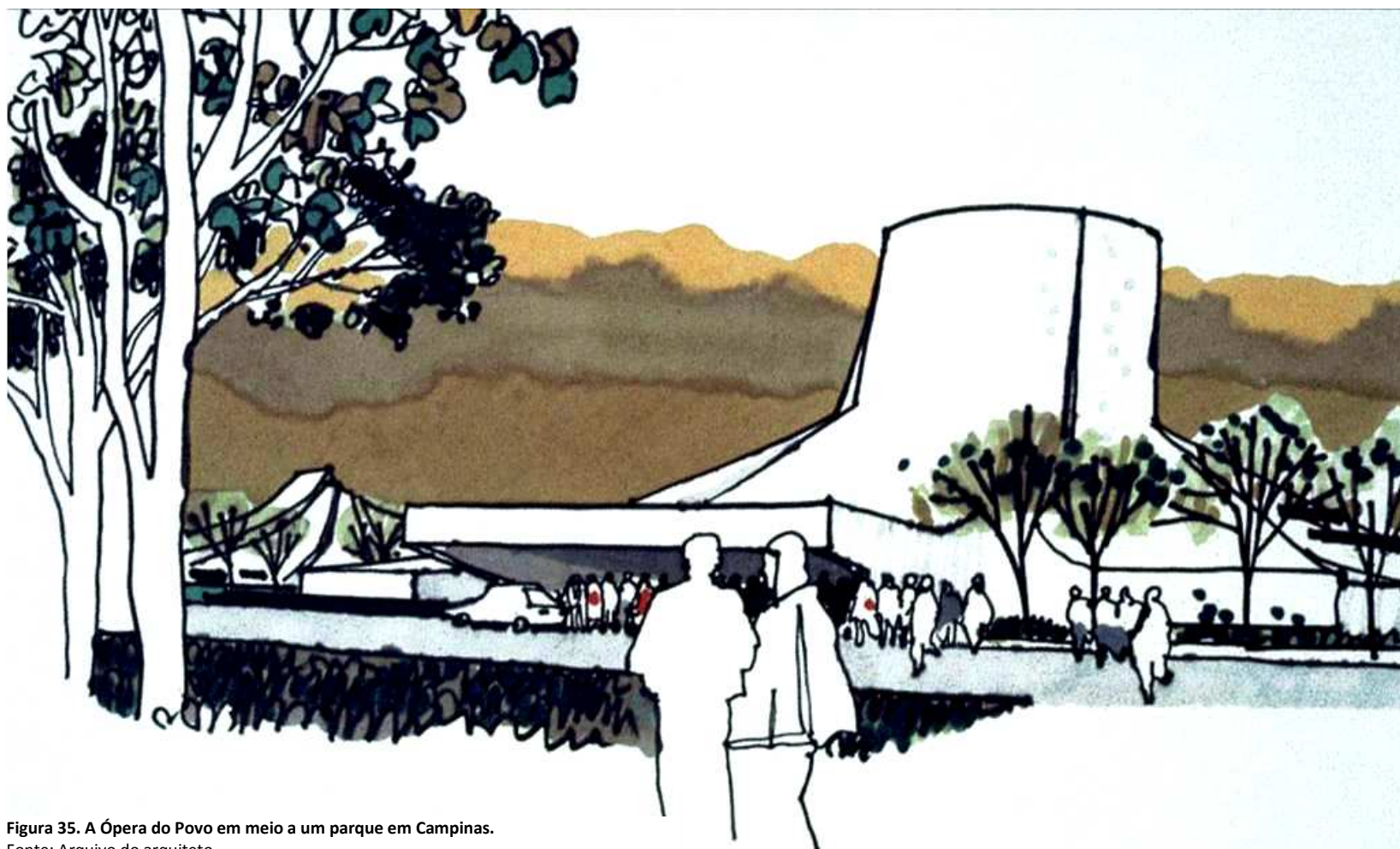


Figura 35. A Ópera do Povo em meio a um parque em Campinas.  
Fonte: Arquivo do arquiteto.

## O teatro, o parque e a cidade.

“A vida é forma, e a forma é o modo em que acontece a vida.”

Henri Focillon. *La vida de las formas*.<sup>110</sup>

Na proposta classificada em segundo lugar no concurso para um Teatro de Ópera na cidade de Campinas<sup>111</sup>, Penteadó idealiza uma arquitetura formalmente escultórica fortemente influenciada pelo entorno natural no qual seria implantado. O terreno, situado às margens da lagoa do Taquaral, dentro do parque urbano mais importante da cidade, possibilitava um desenvolvimento volumétrico desvinculado do contexto urbano, permitindo uma expressividade monumental cuja presença era destinada a “instituir o lugar”, ainda sem qualquer especificidade dentro do parque que o abrigava.

A argumentação geral do projeto se baseia na peculiar realidade de uma cidade interiorana que apresentava então um crescimento econômico e populacional explosivo e que já surgia, então, como prelúdio da metrópole atual.<sup>112</sup> Como é

<sup>110</sup> Op. cit., p. 10.

<sup>111</sup> Certame vencido pela equipe de Luiz Augusto Amora, Lubomir Fiscinski Dunin e Roberto Luiz Gandolfi, cuja definição formal em muito se assemelha à proposta de Penteadó, porém se apresenta menos direto e estimulante ao acesso, ao elevar o edifício sobre um promontório e isolá-lo do chão da cidade.

<sup>112</sup> “O programa é por demais generoso e talvez até, exagerado para 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. Memorial do projeto.

habitual nas proposições de Penteadó, o projeto extrapola os limites do edifício e trabalha com as escalas da cidade do presente e do futuro. Através da 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, que extrapolasse as próprias fronteiras da obra de arquitetura. O teatro procura o parque, que procura a cidade.

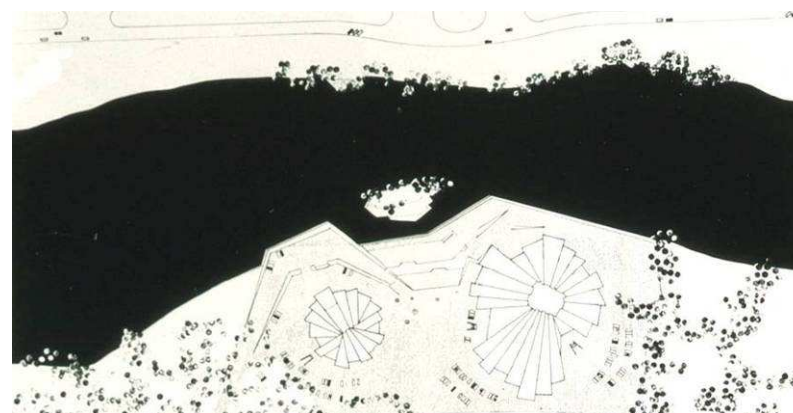


Figura 36. A implantação dos teatros, com o de Comédia à esquerda e o de Ópera à direita, com o palco-ilha em meio à lagoa.

Fonte: Acrópole 328. 1966.

O conjunto, cujo edifício principal abrigaria o Teatro de Ópera com capacidade para 1500 pessoas, contemplava ainda a criação de um teatro menor, de Comédia. A organização do teatro principal ateu-se às estritas exigências técnicas dos espaços operísticos, sendo adequado a abrigar espetáculos de pequena, média ou grande montagem.



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 através de uma passagem subterrânea onde estariam situados equipamentos e ambientes de serviços de apoio comuns.

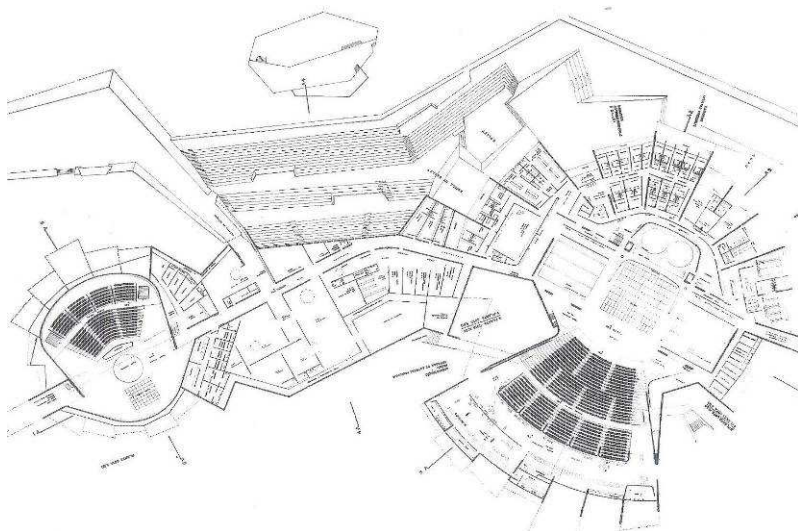


Figura 37. As plantas baixas dos teatros e a conexão subterrânea entre eles.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

A proposta se resolve através da separação física entre os dois teatros, criando entre eles um terceiro ao ar livre, através de uma triangulação de edifícios 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 como

vértice ordenador da composição espacial e abarcando o teatro de comédia e o teatro externo, implantado em meio à lagoa.

No teatro ao ar livre a “principal função é levar a arte do teatro e da música ao povo, de forma mais acessível”<sup>113</sup>. Rejeita a concha acústica, comum em instalações ao ar livre em favor de uma ambientação aberta onde a natureza seria o cenário. Uma massa de árvores faria as vezes de fundo de palco, isolando as interferências na paisagem do outro lado da lagoa e servindo de “saída” aos atores.

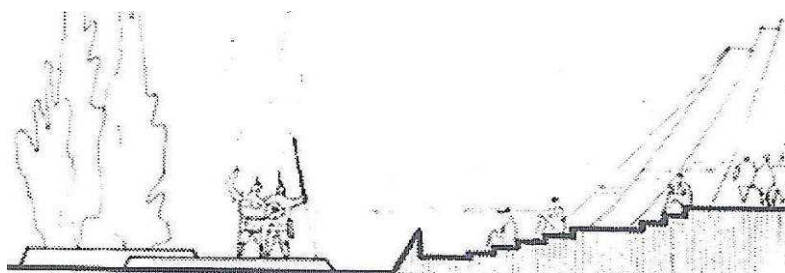


Figura 38. A volumetria do conjunto, com o Teatro de Ópera à frente.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

<sup>113</sup> Ibid.

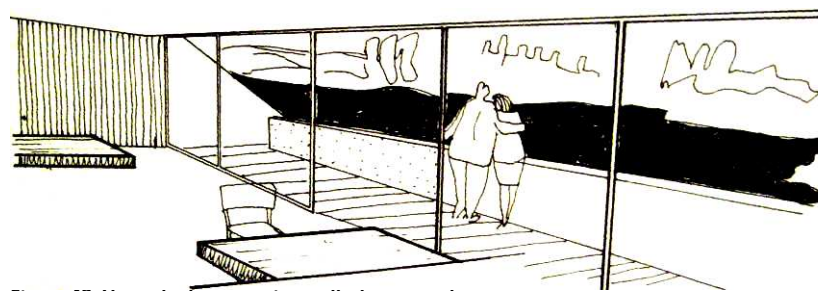
A importância destinada ao setor de camarins e alojamentos para os trabalhadores de montagem dos espetáculos, geralmente instalações ocultas em subsolos, repercute na formalização do teatro ao abrir grandes rasgos na fachada posterior, à maneira de espaços avarandados com vistas para a lagoa. A dimensão humana do pensamento de Penteadó inscreve-se na arquitetura ao mesmo tempo em que se manifesta em favor de uma maior racionalidade funcional, reservando ao setor técnico uma qualidade ambiental condizente com sua proporção em relação à área total de um teatro, que poderia chegar a ser oito vezes superior à destinada aos espetáculos, segundo o arquiteto.

“Este detalhe foi considerado como da maior importância, pois são de algumas centenas os figurantes, artistas e técnicos que em quase todos os teatros do mundo são alojados em sub-solos e são evidentemente os únicos responsáveis pelos sucessos dos espetáculos, enquanto que a platéia tão somente, uma curta permanência de duas ou três horas.”<sup>114</sup>



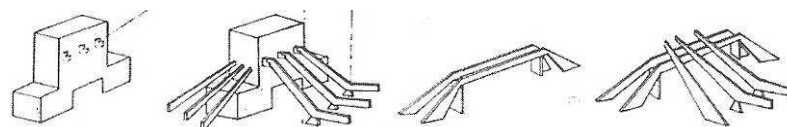
**Figura 39. Esquema do palco ao ar livre.**  
Fonte: Memorial do projeto.

<sup>114</sup> Memorial do projeto.



**Figura 40. Varanda dos camarins, voltadas para a lagoa.**  
Fonte: Memorial do projeto.

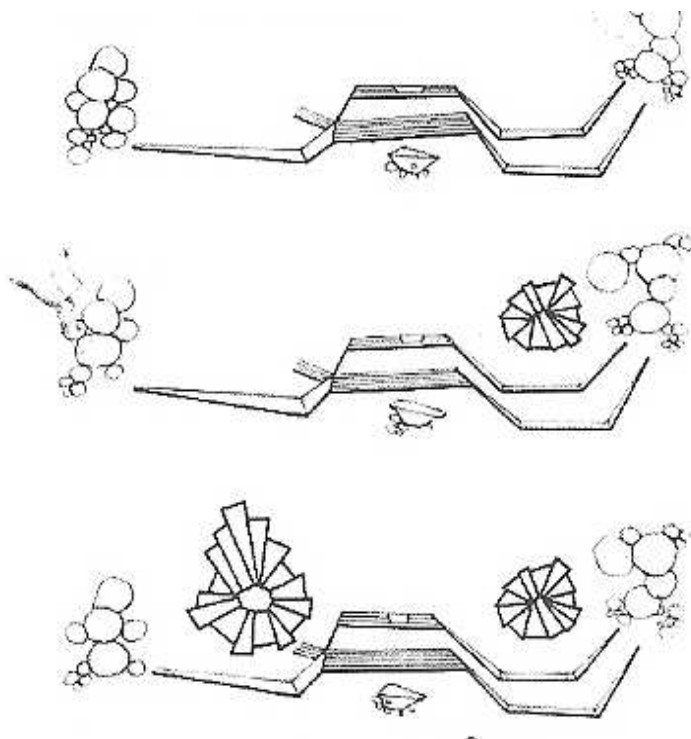
A definição estrutural busca o caminho da simplicidade técnico-construtiva, optando, no Teatro de Ópera, por uma torre central que faria o papel de apoio a vigas pré-moldadas distribuídas radialmente ao seu redor. De maneira análoga, a estrutura do Teatro de Comédia se configura através de vigas transversais sobre as quais descansariam outras transversais.



**Figura 41. Esquemas estruturam em peças pré-moldadas dos dois grandes teatros.**  
Fonte: Memorial do projeto.

Tal como em obras apresentadas anteriormente, a preferência por edifícios separados atende também a questões de ordem financeira e política. Atento à realidade nacional da época, o arquiteto prevê a possibilidade da construção dos teatros em etapas e projeta pensando na integridade plástica da obra, ainda que não fosse executada totalmente.

Nesse contexto o teatro ao ar livre assume uma posição fundamental na composição e, mesmo que um dos teatros não fosse executado, a percepção do conjunto não se veria prejudicada. A posição de Penteadado afirma a opção por uma “utopia do possível” ao considerar os fatores que condicionam a execução da obra sem sublevar a faceta poético-artística da arquitetura; rastreia o contexto terrenal e a partir dele constrói a dimensão fantástica da obra.



**Figura 42. O esquema de execução em etapas.**  
Fonte: Memorial do projeto.

A opção por separar fisicamente os teatros cria uma composição que evoca e se funde com a natureza circundante. As formas orgânicas e sensuais dialogam com o entorno natural integrativamente, porém afirmam através da artificialidade arquitetônica a preeminência da técnica como criadora e como representação do engenho humano. Sua artificialidade escultural exprime a organicidade da natureza por meio de uma “forma de vida”.<sup>115</sup>

Na construção de um símbolo de urbanidade como o teatro, Penteadado 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 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

<sup>115</sup> “Não há nada realmente orgânico no tocante a uma obra de escultura. Mesmo a madeira entalhada é matéria sem vida. Apenas sua forma é a *forma de vida*, e o espaço que ela torna visível é vitalizado como o seria pela atividade orgânica em seu centro.” LANGER, Suzanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 94-95. Grifo do autor.

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 a conformação natural do solo em seu favor, afirmando 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. Um grande monumento à natureza e a técnica.

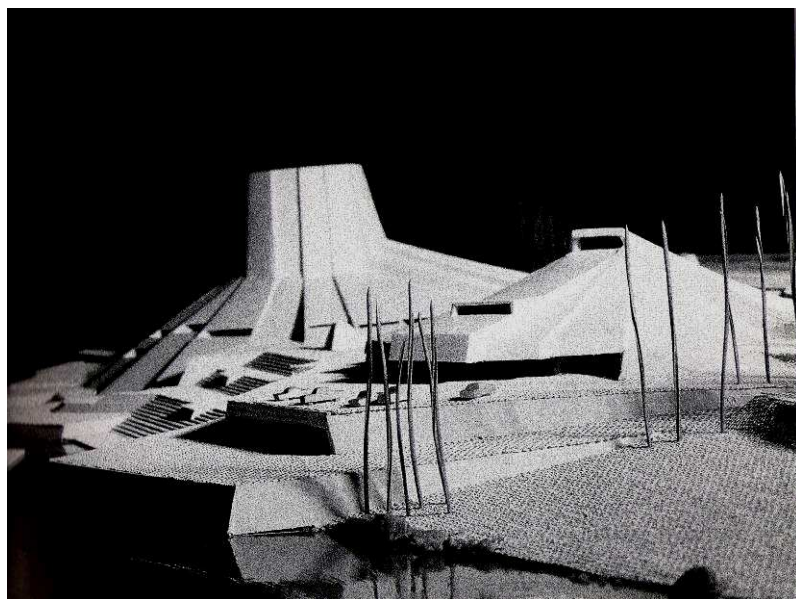


Figura 43. Perspectiva do conjunto a partir do Teatro de Comédia.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

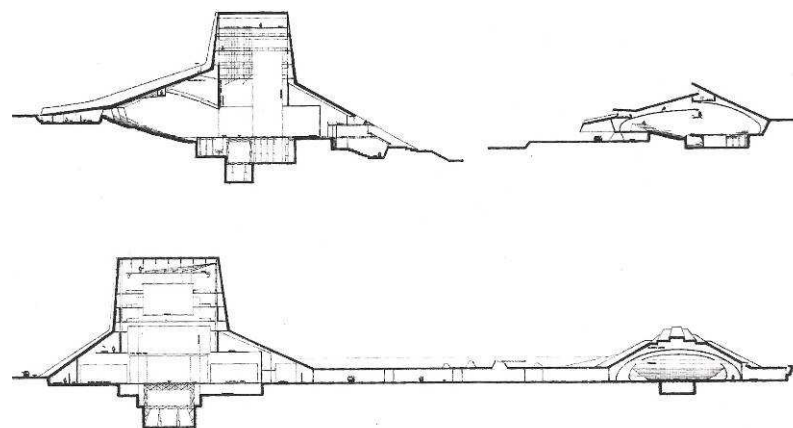


Figura 44. Cortes transversais de cada teatro e longitudinal do conjunto.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

A topografia recriada, evocada e ordenada que configura o monumento, reorganiza também o entorno natural e cria um símbolo, um ponto referencial imagetivamente forte e atrativo. A forma assimétrica e singular dos teatros, antípoda da expressividade contida da arquitetura paulista, permite a marcação dos acessos de maneira espontânea contribuindo para a percepção de um monumento acessível.

Contemporâneo à criação de importantes Teatros de Ópera de repercussão importante - como os iconicamente poderosos Ópera de Sidney, de Jörn Utzon (1957) e Ópera de Berlim, de Hans Scharoun (1956-63), além do Teatro Nacional de Brasília, de Oscar Niemeyer, (1960) - o projeto reitera a opção do arquiteto por idear edifícios representativos no imaginário urbano e social.

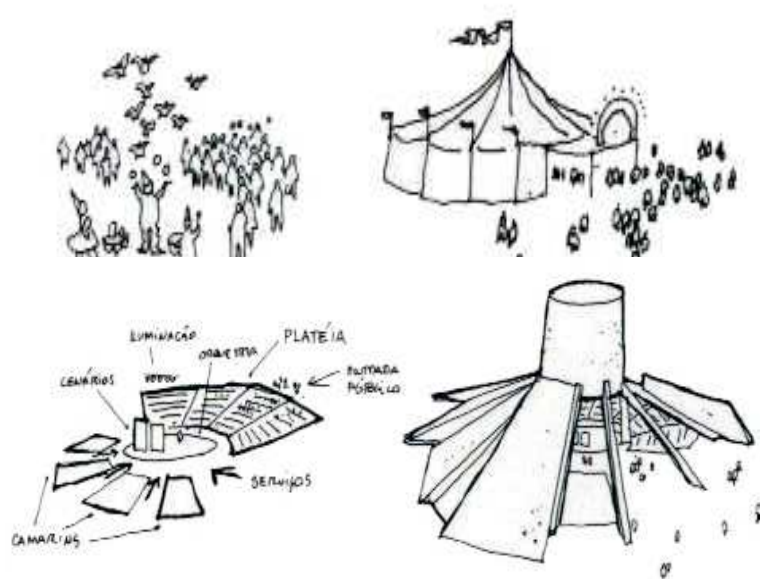


“A forma resultante de cada um dos dois teatros, é sempre motivada, por um projeto básico de funcionamento, mas nasceu de uma ideia pré-concebida e não simplesmente mecânica.”<sup>116</sup>

### Um teatro popular: a ópera disfarçada de circo

“A obra de arte pública vale por seu conteúdo. Erigir no meio de uma comunidade uma obra de arte é como a criação de uma simples fé comum.”

**Mário Pedrosa.** *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.*<sup>117</sup>



**Figura 45.** A referência circense na expressão formal e na atmosfera espacial.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

<sup>116</sup> PENTEADO, entrevista concedida ao autor, op. cit.

<sup>117</sup> PEDROSA, op. cit., p. 401.

A criação de um amplo espaço público aberto, caracterizado pela presença marcante de dois volumes escultóricos reafirma o objetivo do arquiteto de instituir polos de atração e significado a partir da definição formal da arquitetura. Aproximadas pela força expressiva da arquitetura, as pessoas experimentariam o espaço circundante e, uma vez familiarizadas, se sentiriam encorajadas a adentrar os edifícios.

Este enfoque na dimensão formal da obra se apoia no reconhecimento da importância do papel de obras cuja eloquência expressiva, por si só, instituem marcos referenciais da cidade. Mais que um exercício formal ensimesmado, tais edifícios renovam significados e lugares urbanos sendo, portanto, estandartes da vida coletiva cuja própria forma é um fim em si mesmo.<sup>118</sup>

Ao criar uma forma cuja autonomia expressiva reforça sua mensagem social, Penteado revela a atitude livre que guia a concepção de seus projetos, assumindo a dimensão estética - por vezes ousada e arriscadamente próxima ao rebuscamento-

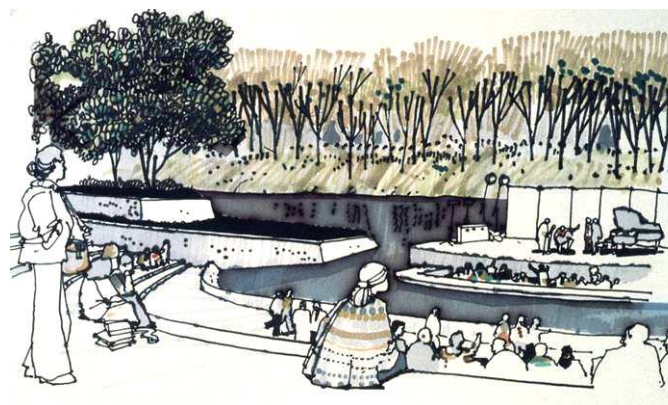
<sup>118</sup> “Pelo contrário, os representantes de abordagens progressistas afirmam que, ao ser a cidade um feito coletivo por excelência, se expressa e se precisa de uma forma mais intensa nas obras que possuem um caráter essencialmente coletivo; obras que, apesar de apresentarem-se em um princípio como meios para a constituição da cidade, se convertem rapidamente em *fins por si mesmas*, refletindo esta finalidade em sua própria existência, em sua beleza formal.” AYMÓNINO, op. cit., p. 240. Grifo nosso.

como parte fundamental na ideação de uma arquitetura humana.<sup>119</sup>

O poder comunicativo da forma arquitetônica se revela, no Teatro de Ópera, potencializado pela referência a um ícone da cultura popular: o circo. Através dessa imagem metafórica, festiva e popular, o projeto mistura 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. Atitude típica da arte engajada da época, a fusão de alta e baixa cultura, arte erudita e popular, constrói o argumento poético que pretende transmitir a ideia de democracia cultural que define a proposta.

O caráter rico e incontrolável que rege o mundo vivo das formas permite a identificação de diversos elementos latentes em sua materialidade, posto que sua materialidade “aberta” a interpretações diversas por parte dos observadores: além do

circo, montanhas e flores são associações frequentes, às quais o próprio arquiteto recorre ao descrever a obra.<sup>120</sup>



**Figura 46 e 47. O uso espontâneo da parte externa do conjunto.**

Fonte: Arquivo do arquiteto.

<sup>119</sup> “O que a arquitetura humana se propõe restituir ao mundo é, justamente, a medida humana. É absurdo acusá-la de ter deserdado de sua missão estética em troca de uma missão sociológica: liberdade e criatividade são duas palavras que exprimem o mesmo conceito, e não se nega o valor dos fatos estéticos constatando que eles se verificam dentro de uma esfera social.” ARGAN, op. cit., p. 162.

<sup>120</sup> “A forma tem um sentido que lhe é próprio, um valor intrínseco e particular que não há que confundir com os atributos que se lhe adicionam. Possui um significado e admite diversas acepções. Uma massa arquitetônica, a relação existente entre tons, uma pincelada, um traço gravado têm valor, em primeiro lugar, por si mesmos, possuem uma qualidade fisionômica que se pode parecer muito à da natureza, mas que não se confunde com ela.” FOCILLON, op. cit., p. 11.



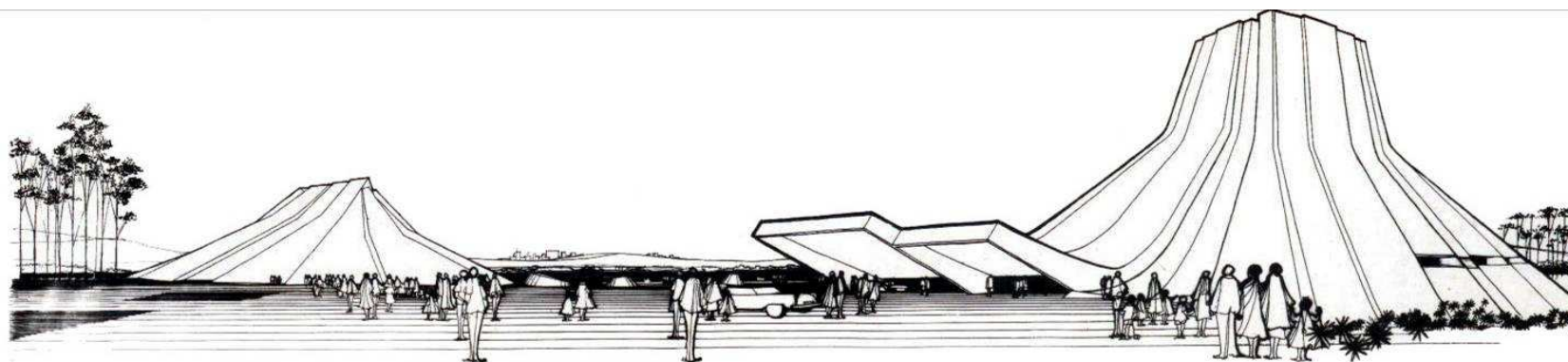


Figura 48. A perspectiva do conjunto, com o Teatro de Ópera aberto a quem chega pela rua de acesso.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

À potência expressiva da arquitetura alia-se a previamente comentada espontaneidade que estimula a entrada dos pedestres. Esse convite ao público é reforçado pelo posicionamento de um acesso franco e aberto ao teatro, voltado ao principal caminho de chegada ao complexo teatral.

O reconhecimento gradativo entre arquitetura e ser humano elege o espaço público, a praça, como mediador da dessa aproximação. O grande espaço aberto que envolve o conjunto, além de permitir sua contemplação, coloca-se como um campo de experimentação que prepara e estimula a entrada, ao definir um ambiente de encontro e convivência que permite a aproximação e a interpretação da cultura de maneira espontânea. O complexo cultural transcende, desta

forma, sua destinação funcional primária porque também é parque, praça, símbolo urbano e comunitário.

A referência conceitual à praça aparece até mesmo na ordenação funcional interna do Teatro de Ópera, onde o palco situado no centro do espaço funciona idealmente como uma pequena praça, para onde convergiam todos os caminhos, tanto os provenientes da plateia como os do setor de apoio, organizados na parte posterior.<sup>121</sup>

A surpreendente implantação do pequeno teatro ao ar livre, ilhado em meio às águas da lagoa, guarda em sua concepção a

<sup>121</sup> “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, Entrevista concedida ao autor, op. cit.

intenção de despertar o interesse popular, tanto pela sua posição direta quanto pela profusão de efeitos tecnológicos imaginados pelo arquiteto, especialmente à noite, quando o encantamento da iluminação cênica e da sonorização permitiriam espetáculos cujo impacto visual captaria a atenção das massas.

### Arquiteturas geográficas: Complexo de San Sebastián

“A ideia concreta guarda em si o princípio de seu modo de expressão, dá-se a si própria com inteira liberdade, a forma que lhe convém. A ideia verdadeiramente concreta engendra assim a verdadeira forma, e é na correspondência entre uma e outra que reside o ideal.”

Hegel. *Arquitectura*.<sup>122</sup>

A relação com as formas da natureza, especialmente as de ordem topográfica, que parecem elevar morros e montanhas na volumetria do Teatro de Ópera, aparece em outras obras de Penteadó, evidenciando a referência orgânica como recorrente em sua linguagem arquitetônica.

A materialidade do Teatro de Piracicaba, as curvas de nível que desenham os degraus do Mercado do Portão, bem como as arquibancadas que apontam para uma “cratera” central no Centro de Convivência de Campinas e no Monumento à Goiânia são exemplos desta arquitetura de sugestão “geográfica”, que constantemente surge a definir muitos de seus projetos.

<sup>122</sup> Op. cit., p. 149. Tradução nossa.

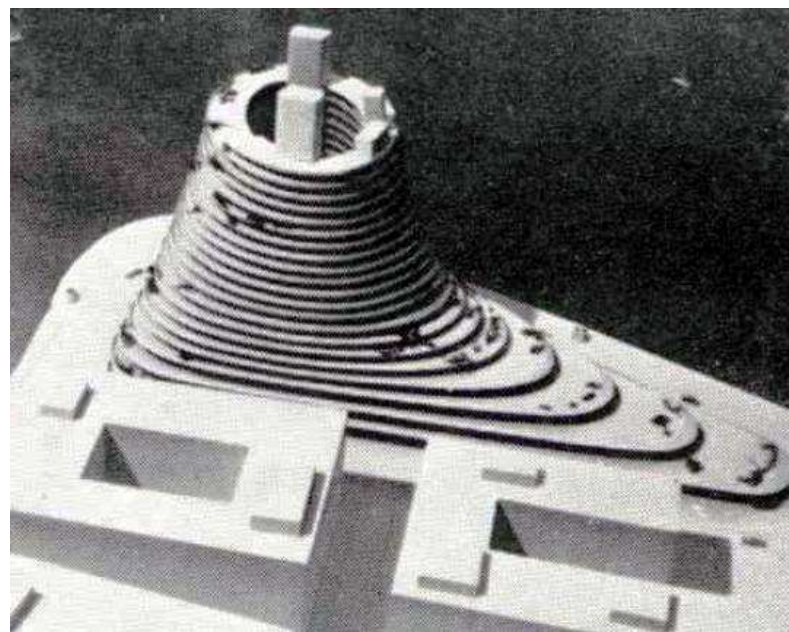


Figura 49. O escalonamento sinuoso que define a forma do Complexo de San Sebastián.  
Fonte: Acrópole 330. 1966.

Este esquema é notável e se afirma com singular veemência e refinamento na proposta do Complexo Turístico de San Sebastián<sup>123</sup>, na Espanha, apresentada em concurso internacional promovido pela empresa Euro Kursaal em 1965, com a colaboração de Alfredo Paesani, Haron Cohen, Eurico Prado Lopes e José Ribeiro.

<sup>123</sup> A equipe vencedora do concurso organizado pela UIA a pedido da Sociedade Imobiliária Gran Kursaal Marítimo foi a de Jan Lubicz-Nycz, Carlo Pelliccia e William Zuk. O segundo lugar ficou com os brasileiros Roberto Luiz Gandolfi, José Maria Gandolfi, Luiz Forte Netto, Jaime Lerner e Lubomil Ficinski Dunin.

O programa tinha como âncora um grande hotel com quatrocentos apartamentos, duzentas unidades de habitação, galerias comerciais, escritórios, clube de lazer, cinema e garagens.

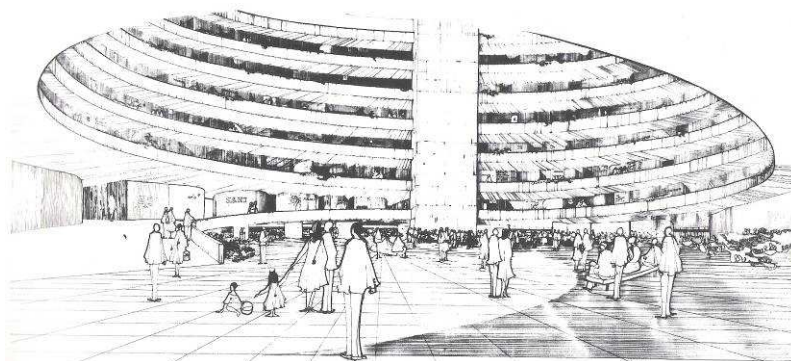


Figura 50. A praça central que conecta e transforma o edifício em cidade.

Fonte: PENTEADO, 1998.

Resgatando a intenção de conectar o turista com a cidade, previamente apresentada no projeto para o Hotel Praia do Perú, o edifício igualmente se organiza a partir de uma praça central da qual parte uma rampa que sobe helicoidalmente dando acesso aos pavimentos superiores.

No térreo, a praça atrai a visita e a passagem dos pedestres, incorporando-se à cidade real, ao mesmo tempo em que se posiciona como centro de uma cidade recriada que se desenvolve em “ruas” que sobem verticalmente conferindo ao edifício sua conformação ascendente.

A praça funcionaria como um espaço de passagem, cuja espacialidade aberta e limpa permitiria a instalação de feiras e eventos ocasionais, simulando a espontaneidade típica dos espaços públicos. A partir do pavimento térreo, aberto à vista do mar, sucessivamente se iriam distribuindo o setor comercial e de serviços, logo acima os escritórios e as unidades habitacionais, reservados os pavimentos mais altos ao hotel em cujo coroamento existiria uma casa noturna com mirante panorâmico.

A rampa que conecta todos os níveis do edifício foi tratada como uma verdadeira rua, tanto na largura como na inclinação suave a evocar a topografia natural, passando pela função de caminho, por onde circulariam inclusive pequenos carros de apoio aos serviços do complexo. O projeto repete a lógica organizativa de inspiração urbana, espontânea e polivalente, com o intuito de criar uma ambientação arquitetônica que estimulasse a convivência e entre os moradores, hóspedes, trabalhadores e a própria cidade.

“Era de fato uma cidadezinha que, em vez de ser horizontal, subia como uma rampa – uma *comunidade vivendo numa espiral*, sempre olhando de um lado para o movimento da feira interna; e do outro, para a paisagem que a cercava.”<sup>124</sup>

A abertura que permite que a cidade invada o interior do edifício através do térreo, estende-se na relação direta que se

<sup>124</sup> PENTEADO, 1998, op. cit., p. 125. Grifo nosso.

estabelece por meio do amplo átrio central entre o usuário e a área de convivência interna, e pelo contato com a paisagem, proporcionado pelos generosos terraços ajardinados que marcam a exterioridade do complexo.

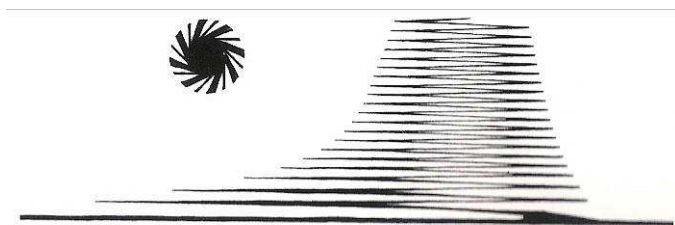


Figura 51. A forma espiralada que define a “forma geográfica” do edifício.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

Conforme se eleva, a espiral vai estreitando o diâmetro do grande átrio central, transmitindo a ideia de uma cidade escavada no centro de uma montanha, criando uma espacialidade tão surpreendente quanto acolhedora, possível somente a partir de sua idealização como “forma viva”.<sup>125</sup>

Tal percepção se revela também externamente, simulando o volume do edifício um grande acidente geográfico, deitado à beira do mar. A forma fluida estabelece uma relação natural com a terra e a paisagem, ao desenvolver-se gradativa e

<sup>125</sup> “Tal forma está ‘viva’ da mesma maneira que uma borda ou uma espiral estão intrinsecamente ‘crescendo’: isto é, ela *expressa* vida – sentimento, crescimento, movimento, emoção, e tudo o que caracteriza a existência vital. Essa expressão, além do mais, não é uma simbolização no sentido usual de significado convencional ou atribuído, mas uma apresentação de uma forma altamente articulada onde o espectador reconhece, sem qualquer julgamento ou comparação conscientes, mas antes, por reconhecimento direto, as formas do sentimento humano: emoções, humores, até sensações em sua passagem característica.” LANGER, op. cit., p. 86. Grifo da autora.

suavemente a partir de um plano de base horizontal que assume a verticalidade sem movimentos bruscos.

Também de forma recorrente nas arquiteturas criadas por Penteado, a riqueza sugestiva da forma permite associá-la a um enorme navio atracado na orla marítima, abrindo a interpretação do objeto à subjetiva imaginação do observador.

Essa formalização gentil, calcada na paisagem e de alta potência imagética, nasce do que, segundo o memorial, se traduziria por um “desejo de sol e de luz”, que juntamente com a vegetação abundante, refletem uma maneira idealizada de viver e de habitar. Toda a proposta é guiada pela busca de liberdade e espontaneidade, que estimulam o contato e potencializam a experiência do lazer, sugerindo a possibilidade de uma relação cordial entre arquitetura e cidade.

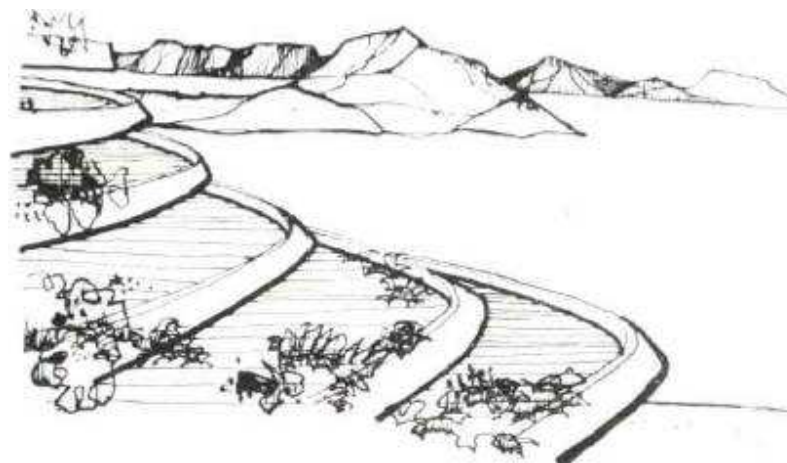
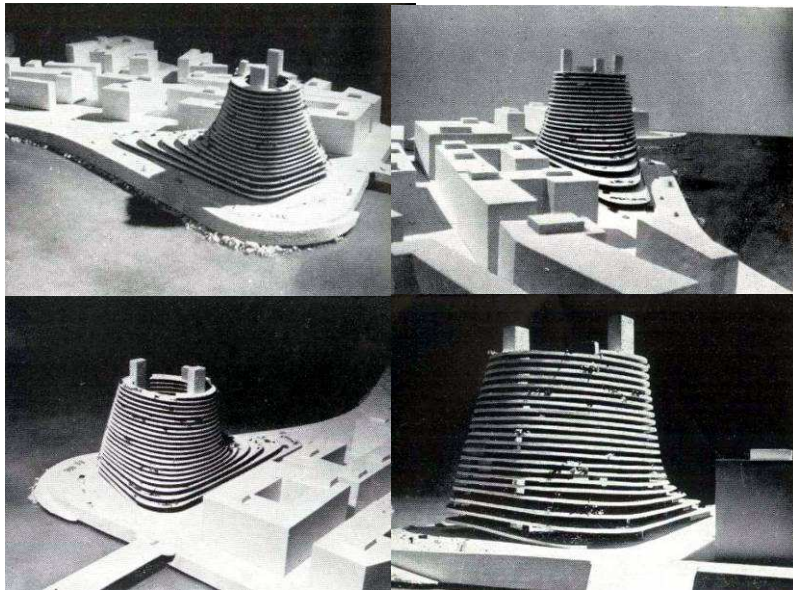


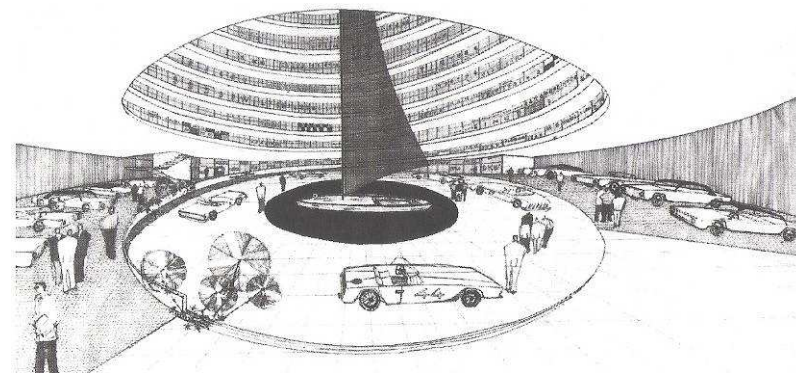
Figura 52. Os terraços que traduzem o “desejo de sol e de luz” do arquiteto.  
Fonte: Acrópole 330. 1966.





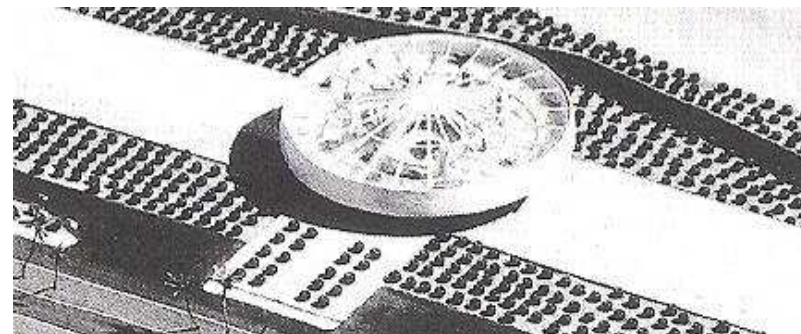
**Figura 53.** O edifício, esparramando-se à beira do Mar Cantábrico.  
Fonte: Acrópole 330. 1966.

A mesma configuração formal a partir de um espaço livre circular, tratado como praça de convivência como centro do projeto, caracteriza a organização de alguns edifícios volumetricamente fechados. A rampa helicoidal converte-se na estrutura básica que formaliza um inusitado Centro de Abastecimento de Autopeças, pensado com José Ribeiro para a Avenida Brigadeiro Luís Antônio, em 1959. Conquistando o 1º lugar de um concurso proposto por um banco, a ideia era criar um “edifício-rampa”, ao longo da qual se distribuiriam lojas e oficinas especializadas, originando um volume em tronco de cone que se eleva em espiral ao redor de um grande átrio central.



**Figura 54.** A mesma configuração espacial e volumétrica define o Centro de Abastecimento de Autopeças.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

A rampa em espiral definidora do percurso museístico é o elemento que organiza também a ideia do Museu do Café, desenhado para Campinas com José Ribeiro em 1961. Feita a pedido da prefeitura, o museu se apresenta como uma grande forma circular pura, elevada sobre um tradicional terreiro de café, convertido em espaço público aberto.



**Figura 55.** A pureza circular do Museu do Café.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

Herdeira dessa materialização geográfica é a configuração formal da posterior e já analisada Torre do Anhangabaú, a proposta-provocação destinada a alterar a dinâmica do Vale e repensar a situação do centro da metrópole. Para assumir a dimensão escultórica e monumental desejada e, ao mesmo tempo, interagir com o pedestre espontaneamente de maneira a convidá-lo ao interior do edifício, surge uma forma que se verticaliza escalonadamente, evocando um desenvolvimento natural, orgânico.

Assim como em San Sebastián, a sucessão de terraços configura a torre como um mirante urbano, privilegiando a infinitude da visão metropolitana que a configura e, novamente, amplifica o espaço nos níveis mais baixos através de um ondulante átrio central.

A definição formal e espacial dessas obras remete inevitavelmente ao esquema do Guggenheim de Wright <sup>126</sup>, cuja arquitetura, segundo Zevi, “centraliza-se na palpante realidade do espaço interior, nega, portanto, formas volumétricas

---

<sup>126</sup> A referência ao museu nova-iorquino não é taxativa, porém tampouco gratuita. O projeto de Wright, de 1955-59 entre projeto e construção, foi amplamente divulgado na imprensa internacional. Fato mais indicativo é um artigo de Penteadó sobre a morte do mestre no qual ele reconhece sua influência na arquitetura mundial, seu posicionamento contrário à “arquitetura de caixote” e comenta a obra do museu. “O edifício está quase concluído e tem seis pavimentos com forma cilíndrica. Os andares são percorridos por uma rampa que sobe em espiral, levando os visitantes a todo o prédio, oferecendo-lhes vistas internas surpreendentes e originais.” Idem. “Desaparece um pioneiro”. Revista *Visão*, São Paulo, p. 59, 8 de maio de 1959.

elementares e o sentido de ativa indiferença pela natureza que se afirma em Le Corbusier.”<sup>127</sup>

A atitude estética e organizativa desses edifícios que parecem “brotar do chão” permite aproximá-los de uma interpretação orgânica da arquitetura, perceptível através das formas, porém latentes na intencionalidade humana que a arquitetura assume.

Para Zevi, a formalização essencialmente antiprismática através da qual se expressa arquitetura orgânica é o resultado de uma conquista expressa em termos espaciais, relacionadas à psicologia humana. Acima do desejo de inebriar a vista com belas e surpreendentes formas, seu posicionamento busca exprimir a própria ação da vida, com o intuito de criar espaços representativos dos seres que habitam e procuram por integração entre sua vida orgânica e sua cultura.<sup>128</sup>

Tal aproximação mostra-se ainda mais adequada quando se considera a atitude social baseada na condição individual da arquitetura de Penteadó, cuja preocupação com a questão multitudinária parte de uma abordagem eminentemente qualitativa dos problemas humanos, ainda que não despreze a aguda dimensão quantitativa.

“Se o problema do urbanismo e das massas proletárias que entram na vida política empenhou os funcionalistas na heroica

---

<sup>127</sup> ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1978, p. 93.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 93-96 seq.



luta pela casa mínima, pela standardização e a industrialização da construção, para resolver problemas quantitativos, a arquitetura orgânica sabe que se o homem tem uma dignidade, uma personalidade e uma mensagem espiritual, isto é, se se distingue de um autômato, o problema da arquitetura é também um problema qualitativo.”<sup>129</sup>

### Arquitetura, arte e cultura

Apresentado em concurso público, o projeto para o Teatro de Ópera de Campinas foi classificado em segundo lugar, porém seu posterior reconhecimento internacional<sup>130</sup> e a desistência da construção da proposta vencedora oferecem a Penteadó uma nova oportunidade de projetar um complexo cultural em Campinas: o Centro de Convivência, previamente analisado.

Entendido como culminação e síntese da experiência acumulada desde a ideação do Teatro de Piracicaba, o Centro de Convivência Cultural de Campinas parece fundir as premissas conceituais e formais que definiram os projetos do Teatro de Ópera e do Monumento à Goiânia.

A idealização da forma como elemento mediador da comunicação entre arquitetura e ser humano conduz, muitas vezes, ao surgimento de uma expressividade próxima ao universo da escultura. Evidencia-se através da liberdade

<sup>129</sup> Ibid., p. 95.

<sup>130</sup> O projeto do Teatro de Ópera de Campinas foi premiado com a Grande Medalha de Ouro da I Quadrienal de Teatro de Praga, em 1967.

formal da obra de Penteadó uma *kunstwollen*<sup>131</sup> forjada em sintonia com a realidade de sua época, que considera a capacidade expressiva da arquitetura como adjetivo primordial na ideação de uma cidade significativa para seus habitantes, aproximando-a da linguagem das artes plásticas.

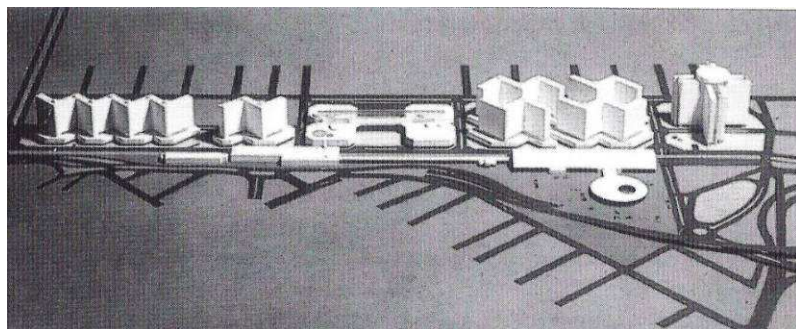
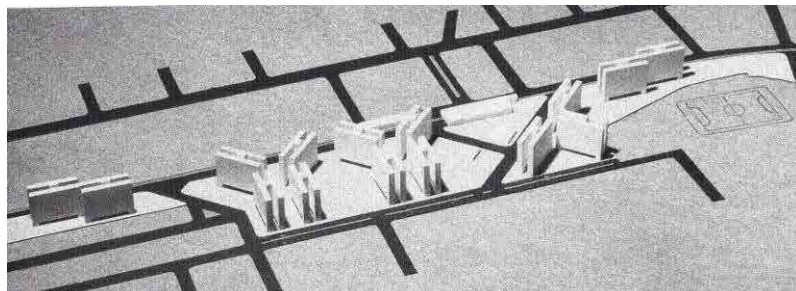
A estrutura compositiva que define a implantação dos conjuntos habitacionais do Bairro do Limão e da Cidade dos Doqueiros revela a sensibilidade artística que invade o projeto do arquiteto. A organização dos edifícios como se fizessem parte da composição de uma obra de arte descortina ângulos visuais variados e experiências singulares em relação ao modelo rígido e ortogonal comum nos conjuntos de habitação coletiva, que Penteadó costumava comparar ao posicionamento de um “pelotão do exército”.

A implantação dos quinze edifícios laminares que compõem o conjunto de edifícios de apartamentos do Parque Guanabara, projetado em 1989 com o intuito de renovar uma área degradada de Campinas, revela um desejo organizativo de amplo alcance no entorno, distribuindo as edificações como se fizessem parte de uma composição construtivista.

A mesma atitude define a implantação “compositiva” do projeto para a Estação ferroviária Central de Campinas, feito

<sup>131</sup> Palavra que poderia traduzir-se pela expressão “vontade de arte” ou “vontade de forma”. RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. Madrid: Visor, 1987.

no mesmo ano e com a mesma equipe da proposta para o Parque Guanabara – Teru Tamaki, Hércules Merigo e José Borelli Neto.



Figuras 56 e 57. A implantação “compositiva” do Parque Guanabara e da Estação Ferroviária de Campinas, respectivamente.

Fonte: PENTEADO, 1998.

Do acervo de projetos de Penteadó, equipamentos destinados à cultura compõem uma parte importante, reunindo as condições essenciais para a criação de formas expressivas e simbólicas, de alto potencial comunicativo.

Algumas propostas recentes para instituições culturais reafirmam a opção do arquiteto pela configuração

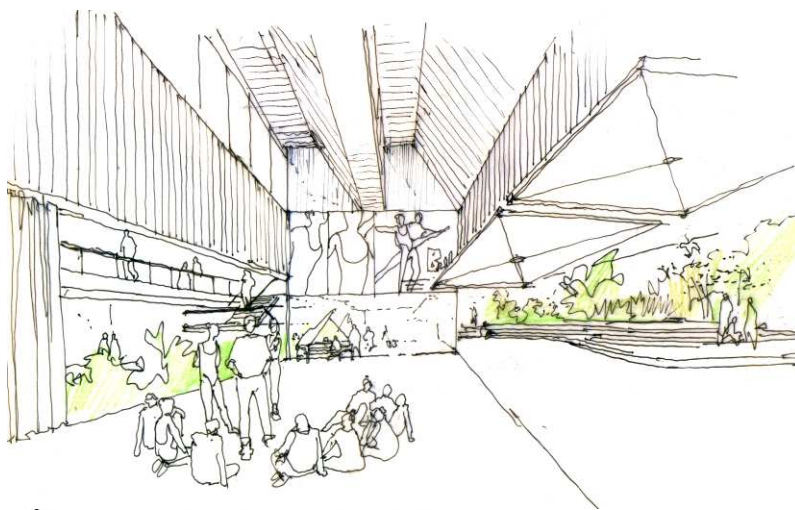
arquitetônica como instrumento de integração e atração social. Para o concurso público nacional de ideias do Teatro Laboratório de Artes Cênicas e Corporais da Unicamp<sup>132</sup>, elaborado em 2002 com Teru Tamaki, César Sampedro e Vallandro Keating, aproveita-se o desnível longitudinal de quatro metros que o terreno apresenta para criar um edifício em dois níveis, permeado por pátios internos ajardinados.

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. Organizado a partir da locação central do teatro, ao redor do qual se distribuem as salas acadêmicas, separados pela presença de grandes corredores abertos ladeados pelos pátios com cobertura em vidro serigrafado a modo de quebra-sóis, exteriormente o edifício se apresenta sóbrio e regular, concentrando na fachada principal uma composição formada por módulos de vidro encaixados em elementos vazados.

A fachada se movimentaria com a ocasional abertura dos grandes painéis que, ademais de conexões diretas com a rua, estabelecem espaços multifuncionais, “promovendo momentos de convivência e conagração das classes”.<sup>133</sup>

<sup>132</sup> O 1º lugar foi concedido ao projeto apresentado pelo escritório Una Arquitetos.

<sup>133</sup> PENTEADO. Memorial do projeto.



Figuras 58 e 59. Perspectivas internas do Laboratório de Artes Cênicas da Unicamp.  
Fonte: Arquivo do arquiteto.

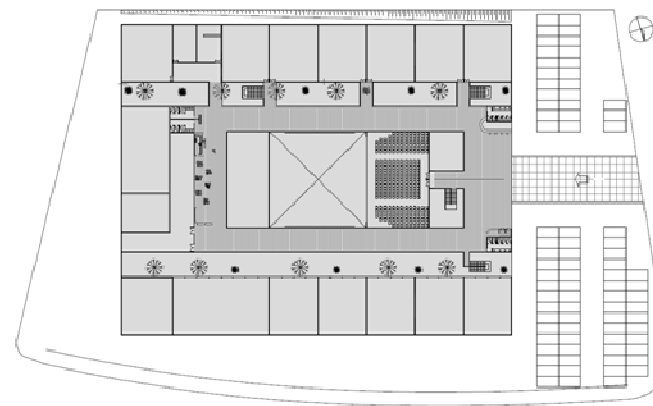
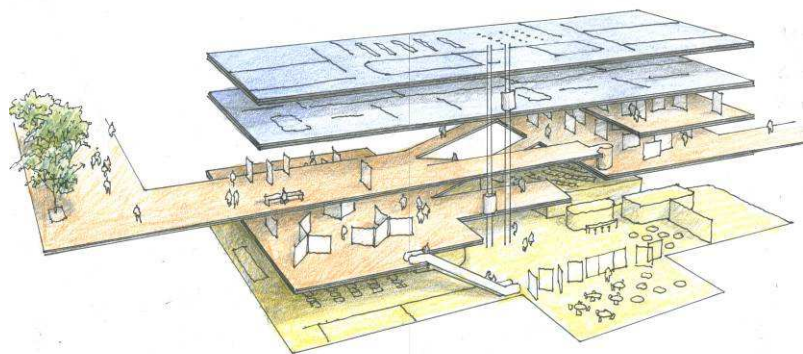


Figura 60. Planta do Laboratório da Unicamp, com as salas de aula ao redor do teatro.  
Fonte: Arquivo do autor.

No projeto apresentado para o concurso nacional convocado pela USP e IAB em 2005 para o Museu da Tolerância<sup>134</sup>, também em parceria com Tito Lívio Frascino, César Sampedro, Vallandro Keating e Letício Lodi, a dinâmica interna, novamente configurada por planos de piso em meio nível unificados por rampas, constitui a *promenade architecturale* que caracteriza o objetivo de valorizar os espaços interiores.

Os acessos principais se dão a partir de duas pequenas praças localizadas nas laterais do edifício desde onde se estende o piso externo para dentro do museu e partem as rampas que conectam os pavimentos, distribuídos acima e no subsolo.

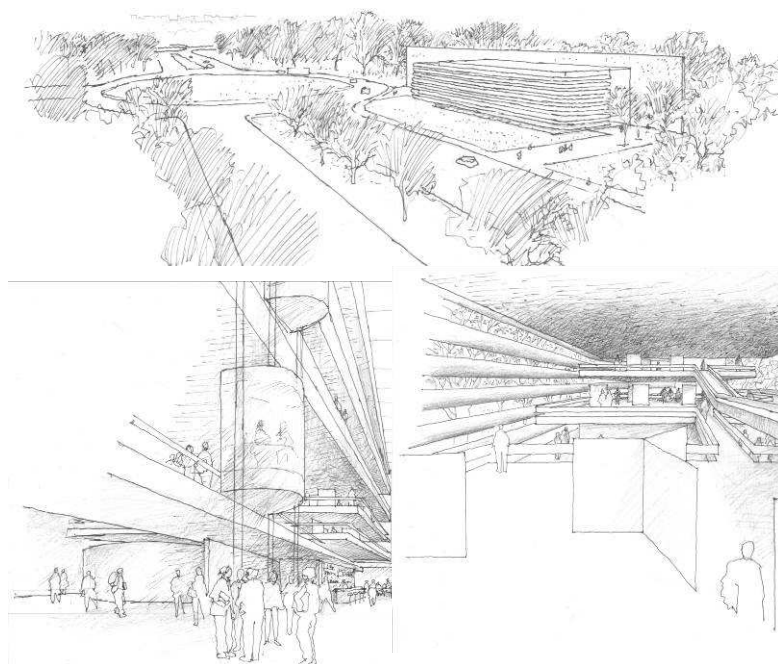
<sup>134</sup> Vencido por Juliana Corradini e José Alves.



**Figura 61.** A *promenade architecturale* que caracteriza o Museu da Tolerância.

Fonte: Arquivo do arquiteto.

A cinco metros e meio abaixo do nível do solo, encontra-se uma tranquila zona de convivência, aberta ao céu pela parte traseira do prédio e animada pela presença dos auditórios e de um bar. O passeio que a espacialidade interna propõe explora a conexão visual entre os distintos níveis de exposições, oferecendo uma visão parcial do exterior, marcada pelo ritmo dos brises no plano da fachada. Um grande “painel artístico” em concreto rústico, banhado pela iluminação zenital vinda da cobertura, expande-se ao exterior configurando-se como um imenso pano de fundo estruturador, que determina a relação de continuidade entre espaço interno e externo. A visão da obra é de um grande muro em concreto aparente, no qual se pendura um bloco envidraçado envolto por sete linhas de tubos de aço inoxidável à maneira de brises, definindo um delineamento horizontal e calmo, tolerante.

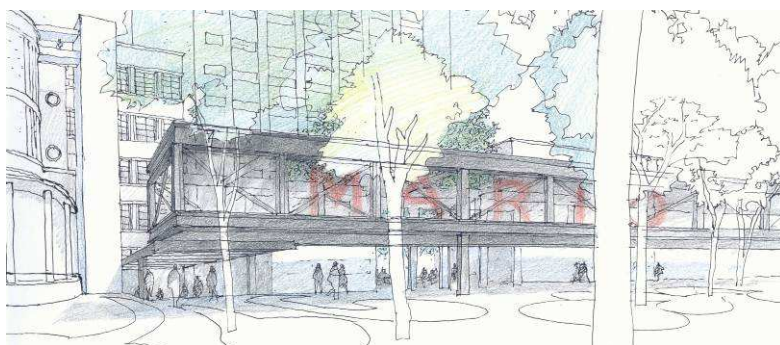


**Figuras 62, 63 e 64.** Croqui do museu, saguão de entrada e espaço expositivo.

Fonte: Arquivo do arquiteto.

O projeto de Revitalização da Biblioteca Mário de Andrade, lugar de alto valor sentimental para a metrópole paulistana, confirma o desejo de criar espaços significativos aproveitando a chance de oferecer um novo lugar de cultura, lazer e sociabilidade através da integração com a dinâmica urbana. Respeitando as feições *art-déco* originais do imponente prédio, o projeto feito em 2002/2004, com César Sampedro e Teru Tamaki, instala uma nova sala de leitura junto à fachada de entrada, situada à Rua da Consolação, concentrando as maiores intervenções na parte posterior do edifício.





**Figuras 65 e 66. Biblioteca Mário de Andrade, imagens da frente e da parte posterior.**  
Fonte: Arquivo do arquiteto.

Um grande “pergolado” metálico de 60 metros de comprimento constitui-se como uma rua coberta que reorganiza o acesso e potencializa o uso da praça existente, convidando à passagem, à leitura, ao lazer e à contemplação. A ideia central é conectar a Biblioteca ao entorno urbano por meio da “espontaneização” e da agregação de novos e variados usos, atualizando o significado da histórica biblioteca no tecido urbano e sentimental de São Paulo.

“O “Pergolado” cobre um piso desenhado pela artista plástica Leda Catunda e abriga espaços para atividades de Leitura Informal, Repouso e Contemplação, além de uma aprazível área de Bar Café, que é uma extensão natural do *Coffe-Shop*, localizado já no interior do edifício que por sua vez, será remodelado segundo programa estabelecido para atender atividades de Exposições variadas, MEDIATECA e Internet Livre, contando também com a instalação de um Elevador Panorâmico, que dará acesso direto a um Terraço-Restaurante, aberto sobre a cobertura do antigo Auditório da Biblioteca.”<sup>135</sup>

Ainda que a proposta feita permita reconhecer as conceituações essenciais que guiam a arquitetura de Penteadó, as limitações impostas ao projeto impediram o alcance mais amplo que pretendia o arquiteto para a emblemática biblioteca.

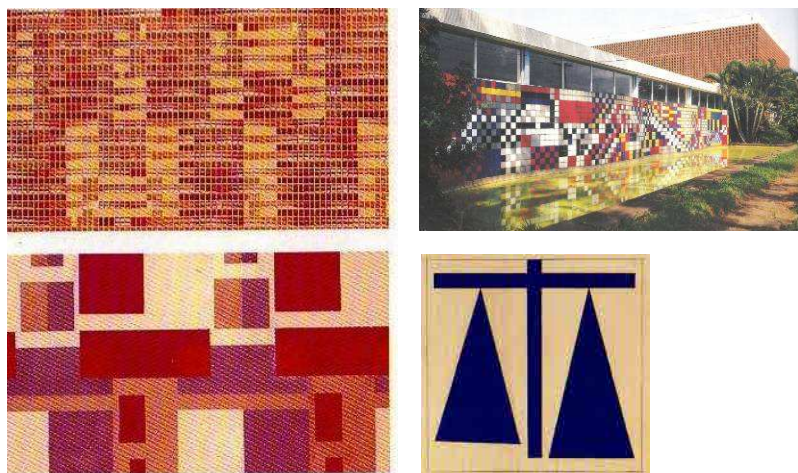
“Fui contratado para uma parte do projeto, que era abrir a biblioteca para a praça. Eu sonhava com a ideia de que as pessoas pudessem ler jornal e tomar um café na praça; a prefeitura poderia entrar em acerto com a Galeria Metrôpole para fazer do local uma praça de cultura, com muitos barzinhos em volta. Mas as limitações são totais. Há o tombamento do edifício e da praça.”<sup>136</sup>

Nestas propostas emergem a dimensão artística do trabalho de Penteadó e o esforço por integrar a arte na arquitetura, ideal moderno observável com recorrência em sua obra.

<sup>135</sup> Penteadó. Memorial do projeto.

<sup>136</sup> Idem. In: MELENDEZ; SERAPIÃO, op. cit., p. 43.





Figuras 67, 68 e 69. Em sentido horário: painéis para os edifícios da Cidade dos Doqueiros e mosaico de azulejos na Estação de Tratamento II de Campinas, obras de Antônio Maluf, e azulejos do artista Mário Gruber para o Fórum de Araras.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

As fachadas dos edifícios do conjunto habitacional Cidade dos Doqueiros, foram pensadas como imensos painéis artísticos, definidos pelo artista plástico Antônio Maluf aproveitando a modulação estrutural e a caixilharia. Em outras obras de Penteado, o artista contribuiu com a criação de painéis, como na série de Agências da Caixa Econômica do Estado de São Paulo – Bastos, Guaíra, Pirajuí, Auriflora e Cerquilha -, desenvolvidas entre 1977 e 1978, e para o Instituto de Eletrotécnica da USP, projetado em 1961.

A mesma intenção se verifica no Fórum de Araras, cujo projeto incorpora azulejos do artista Mário Gruber no volume central, que colaborou ainda em 1956, com um painel para Estação de Tratamento de Água de Campinas II.

Neste sentido, destaca-se a presença de Teru Tamaki, idealizador de murais e painéis em diversas obras feitas em parceria com Penteado, como o painel executado com sucata de ferro da construção do Clube Alto de Pinheiros, de 1970, e a escultura em tubos de ferro que desenvolvem para a reforma do Tênis Clube de Campinas, em 1971.

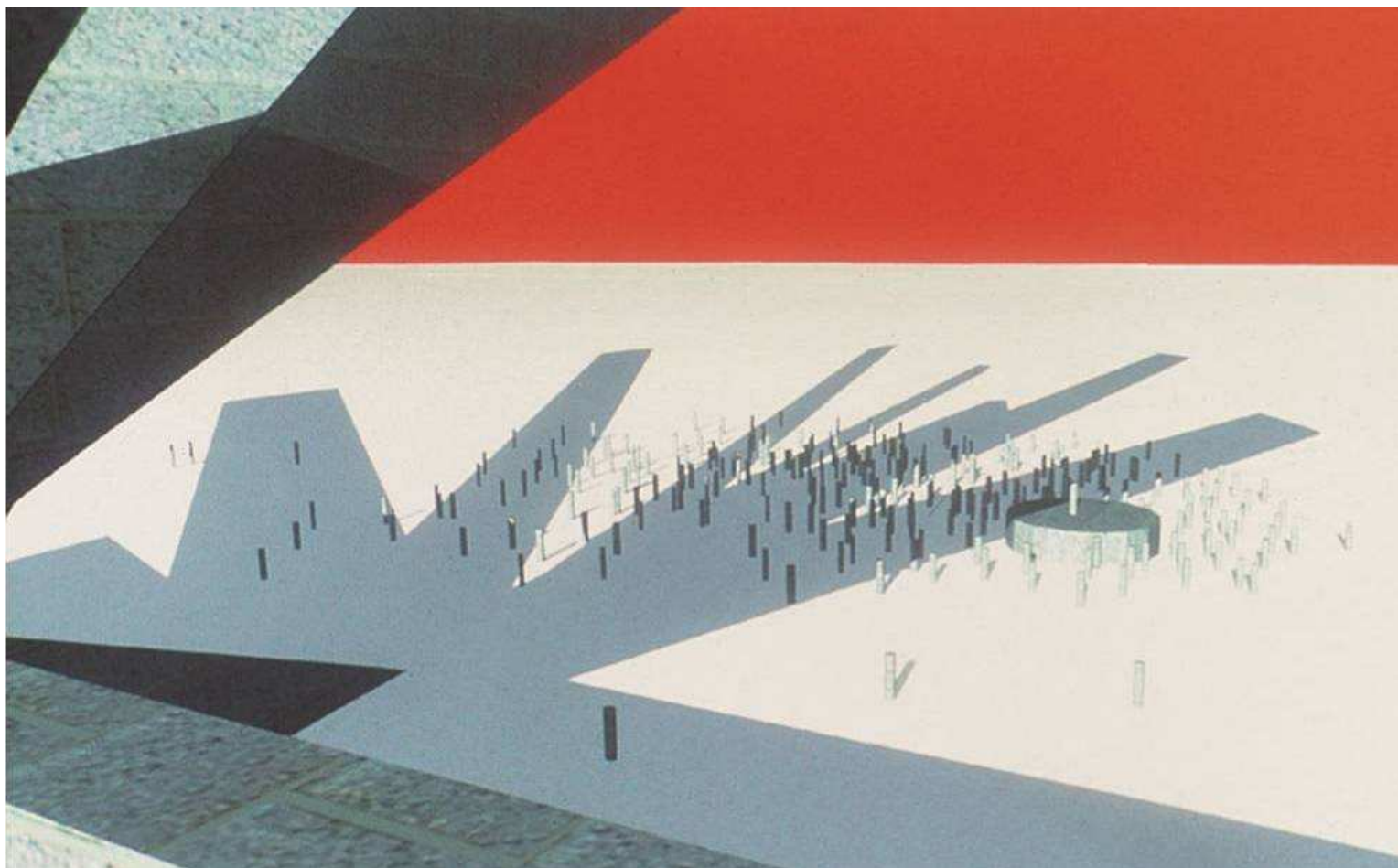


Figura 70. Escultura em homenagem a Ulisses Guimarães.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

Além da já citada composição cromática das fachadas do conjunto habitacional Zezinho Magalhães Prado, Penteado realiza ainda incursões pelo campo da escultura, com a Escultura feita em homenagem a Ulisses Guimarães, desenhada com César Sampedro em 1993 e instalada em um paredão rochoso em um parque de Campinas, e a Escultura Joá Penteado, feita com Marcos Lalli em 1996, em homenagem a seu pai.

**De longe é paisagem. De perto é monumento. A praça é o povo: o monumento de Playa Girón**

Cuba, 1962. Com Ubirajara Giglioli, José Ribeiro, Tito Lívio Frascino, Vasco de Mello e José Carlos Ribeiro de Almeida.

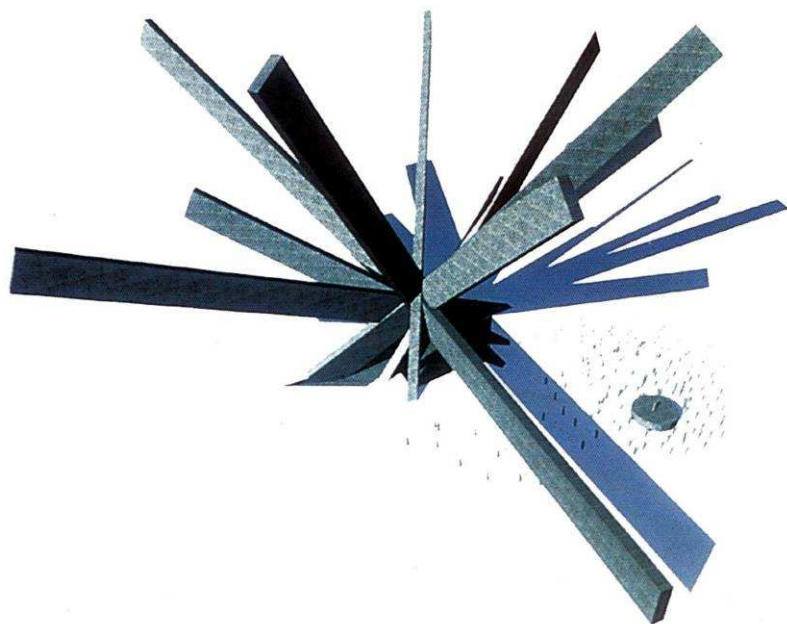


**Figura 71. O povo na praça, sob a sombra do Monumento de Playa Girón.**  
Fonte: Arquivo do arquiteto.

## Explosão de expressividade.

“O grito de vitória de uma multidão, repentinamente congelado no espaço.”<sup>137</sup>

“De longe é paisagem.  
De perto é monumento.  
A praça é o povo.”<sup>138</sup>



**Figura 72. A expressividade explosiva do monumento.**

Fonte: PENTEADO, 1998.

<sup>137</sup> Frase atribuída a um crítico da revista japonesa *Konkusai Kentiku – International Review of Architecture*, ed. Junho de 1967. In: PENTEADO, 1998, op. cit., p. 78.

<sup>138</sup> Frases que sintetizam a obra, escritas na memória do projeto.

A vitória conquistada sobre os americanos na batalha deflagrada em 1961 na pequena Playa Girón, localizada na Baía dos Porcos, consolidou a implantação da Revolução Cubana de 1959, fato extremamente presente no imaginário libertário da década de 60, pois “na época indicava uma mudança na política de escravização da América Latina.”<sup>139</sup>

A Revolução em Cuba contribuía para a formação de um sentimento que contrapunha, além do socialismo ao capitalismo, a América Latina aos Estados Unidos. Parecia factível a criação de um modelo próprio e independente de origem latino-americano influenciando os espíritos jovens e libertários da época, que enxergavam na experiência cubana o primeiro passo de sucesso nessa direção. Valendo-se das palavras de Caetano Veloso, “A Revolução Cubana, que nos aparecia como uma promessa de socialismo mulato nos trópicos, sem as sombras cinzentas da Europa do Leste [...]”<sup>140</sup> teve especial impacto na definição ideológica da juventude, especialmente nos anos 1960.

“A revolução mesma, esta ideia ‘moderna’, representa o projeto escriturário no âmbito de uma sociedade inteira que tem a ambição de *constituir-se* em página em branco, com relação ao passado, de escrever-se a si mesma (ou seja, de produzir-se

<sup>139</sup> PENTEADO, entrevista concedida ao autor, op. cit.

<sup>140</sup> VELOSO, Caetano, op. cit., p. 316.



como sistema próprio) e de *refazer a história* segundo o modelo do que ela mesma fabrica (isto será o ‘progresso’).”<sup>141</sup>

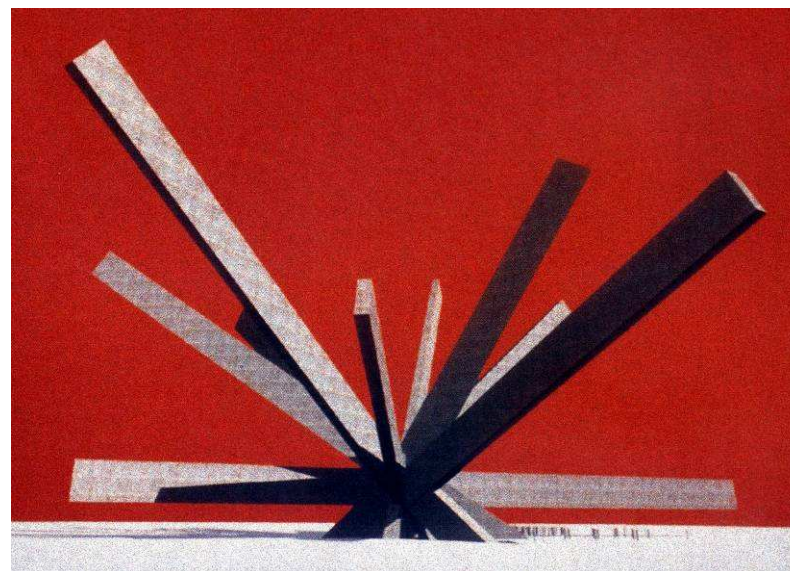
É, pois, a partir deste contexto que surge o concurso convocado em 1962 para um monumento comemorativo à vitória inaugurou a construção de emblemas que pretendiam ilustrar a nova etapa da história cubana.<sup>142</sup>

A liberdade propositiva que oferecia a temática e a implantação em meio à natureza – uma praia até então desabitada -, aliada ao estímulo provocado por representar um ideário transformador radical associado a uma revolução, constituíam um cenário propício ao surgimento de repostas arquitetônicas grandiloquentes.

A proposta que apresenta Penteado parece ilustrar o espírito da juventude progressista e de esquerda daquele momento, definindo-se por uma formalização escultórica explosiva que comunica o estado de excitação social que se observava em função do acontecimento.

<sup>141</sup> CERTEAU, op. cit., p. 149. Originais em cursiva. Trad. Livre do autor.

<sup>142</sup> O projeto foi classificado em 2º lugar. Segundo Penteado, a proposta era a favorita do júri e do público, mas não venceu por não atender a algumas exigências requeridas pelo edital. A vencedora foi a equipe polonesa formada pelos arquitetos Marek Budzynski e Andrzej Mrowiec, o engenheiro Wieslaw Szymanski, a decoradora Grazyna Boczewska e o escultor Andrzej Domanski. Segundo Penteado, o projeto havia impressionado muito a Fidel Castro, que decidiu construí-lo mesmo sem haver ganhado o certame, porém a instauração da ditadura militar no Brasil em 1964 impediu sua ida a Cuba para negociar a execução da obra.



**Figura 73. A gigantesca escala do monumento.**  
Fonte: PENTEADO, 1998.

A forma apresentada transmite uma mensagem claramente positiva, seja por sua associação com a forma de uma árvore, identificada como a representação da própria vida, ou ao “grito” da multidão cubana a comemorar sua liberdade.

A ideia de um marco referencial em Playa Girón remete ao ato primigênio humano de marcar sua presença com a ereção de um símbolo material que afirme seu domínio. Um traço no solo define a implantação do monumento e repete o gesto inaugural, de tomada de posse, executado em Brasília pouco tempo antes. A marca do homem se inscreve no território indicando um novo local que passa a dominar.

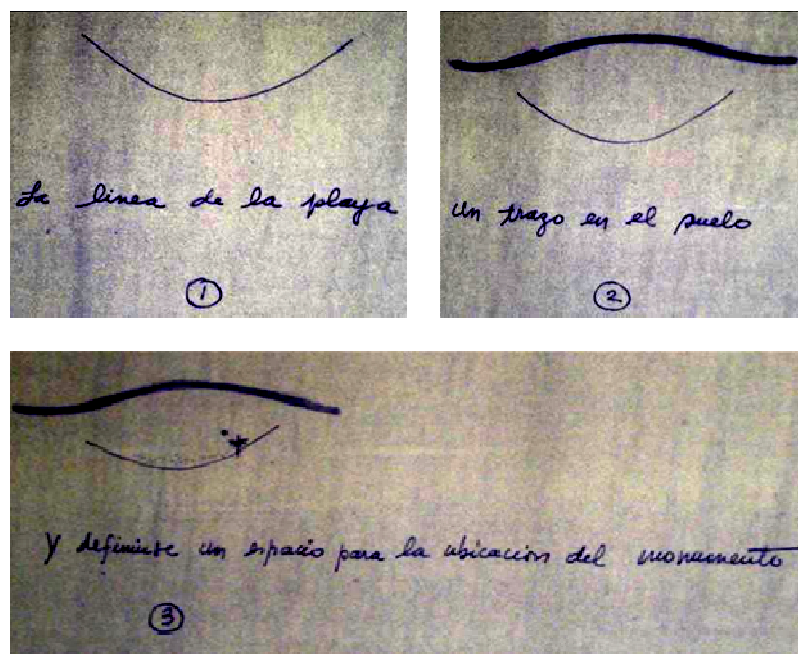


Figura 74. Croquis que revelam a “tomada de posse” do território.

Fonte: Memorial do projeto.

No caso cubano, este elemento representa a fundação de uma nova civilização que passa a ocupar aquele lugar, e um aviso, rememorando a quem chega que aquela terra faz parte de um domínio consolidado. O monumento historiciza o ambiente natural “marcando (ou sacralizando) um espaço, separando-o do resto do mundo e criando uma referência para esta sociedade.”<sup>143</sup>

<sup>143</sup> DIAZ-SAAVEDRA. *Contextualismo y abstracción. Interrelaciones entresuelo, paisaje y arquitectura*. Las Palmas de Gran Canaria: ICAP, 1995, p.27p. 34. Tradução nossa.

A materialidade evoca, para além de um momento, um movimento histórico, ultrapassando o desejo de congelar um acontecimento passado para a posteridade para representar uma mudança. Para Focillon, a obra de arte deve ser algo particular, local, individual e, simultaneamente, um testemunho de universalidade.<sup>144</sup> A forma se apresenta como representação de um evento histórico sem, no entanto, esgotar-se nele, e por isso, não perde seu valor significativo, sempre aberto à uma infinidade de interpretações possíveis, segundo o observador e seu tempo.

A obra se recusa a referenciar a guerra, e decide enterrar as armas conquistadas do inimigo no solo, alimentando as “raízes” que estruturam o desenvolvimento da escultura que brota do chão. Neste sentido, Penteadó negligencia uma exigência programática do concurso e decide não incluir na proposta o museu destinado a contar a história da batalha e expor suas armas, sob o pretexto de que tal episódio violento não seria merecedor de lembrança.<sup>145</sup>

As armas utilizadas no confronto cumpririam o papel de pedras fundamentais, jacentes no embasamento da construção para que, um dia desenterradas, contassem a

<sup>144</sup> FOCILLON, op. cit., p. 9-13 passim.

<sup>145</sup> Esta seria a razão de o projeto não ser o vencedor, segundo o arquiteto. Neste sentido, a proposta se diferencia radicalmente da vencedora, cujo monumento recordava tanques de guerra saindo ameaçadoramente do mar em direção à praia.



história do lugar e revelassem o caráter fundacional do monumento.

O monumento surge através de um verdadeiro desafio técnico, uma escultura feita com vigas em concreto aparente de até 90 metros de balanço, dominando uma praça para 30.000 pessoas. A escala arquitetônica responde às características dimensionais sugeridas pela paisagem e pela necessidade de abrigar um grande número de pessoas.

O discurso didático da técnica se afirma na consideração da mesma como o próprio monumento, reinterpreta e revaloriza a experiência anterior da arquitetura brasileira em consonância com os “ensaios” de transformação social que conformam a alma da arquitetura paulista. Toda a grandiosidade e ousadia que se apresenta na obra, reforçadas pela exposição da lógica estrutural, destacam a relevância da técnica no desenho de uma sociabilidade renovada. De maneira singular, a composição repete a poética técnica que evidencia o peso estrutural através da exibição da materialidade ao mesmo tempo em que o nega, desafiando as leis da física e afirmando a preeminência do engenho humano.

O grande monumento configura um marco técnico e poético que requer a participação popular como confirmadora do ideal arquitetônico. Uma vez mais, a multidão anima o conceito e vivifica a arquitetura por meio de um desenho sempre cambiante, configurado pela presença do povo na praça. A união da técnica com a presença popular atesta a humanidade

contida na arquitetura e denota um forte caráter urbano presente no desenho e na intenção do projeto.

Sendo uma praça cívica, de cunho representativo e uso eventual, a presença da multidão é tratada como elemento integrante da composição do projeto. A movimentação e a irregularidade da ocupação humana desenhariam o espaço, redefinido diversas vezes ao longo do tempo, de acordo com a presença do povo na praça.

A força expressiva do monumento emerge ao impor-se grandiosamente na paisagem, potencializando seu poder comunicativo ao referenciá-la e evocar o imaginário de vida e renovação que se associa à natureza. Esse peculiar encontro da arquitetura com o entorno, do engenho humano com a natureza, revela a poética da obra e reafirma a natureza como fonte de inspiração constante na obra de Penteadó. A grande “árvore” artificial atesta o poder da técnica frente ao natural, construindo através de suas próprias referências um artefato que reorganiza o horizonte e a própria natureza local.

Mais além de uma dimensão, a escala monumental é determinada por essa relação estabelecida entre o humano, o natural e o construído, aliada ao desejo de criar um símbolo imagética e imaginariamente forte; é resultado da interpretação somada à intenção, e sua monumentalidade reflete a “ideia geral” da obra do arquiteto.

A percepção do monumento se estabelece segundo o posicionamento visual que constitui distintos níveis contextuais entre o observador e a obra, resumido na proposta através das relações entre distância-paisagem, proximidade-monumento e espaço-povo. O distanciamento permite contemplar a relação que a escultura mantém com a paisagem, enquanto a proximidade mostra ao homem sua verdadeira dimensão frente à grandeza da natureza e oferece uma perspectiva do espetáculo criado por sua aglomeração. A concepção global que define a proposta cria um monumento cuja força de seu poder icônico está atrelada à vigência de sua metáfora.

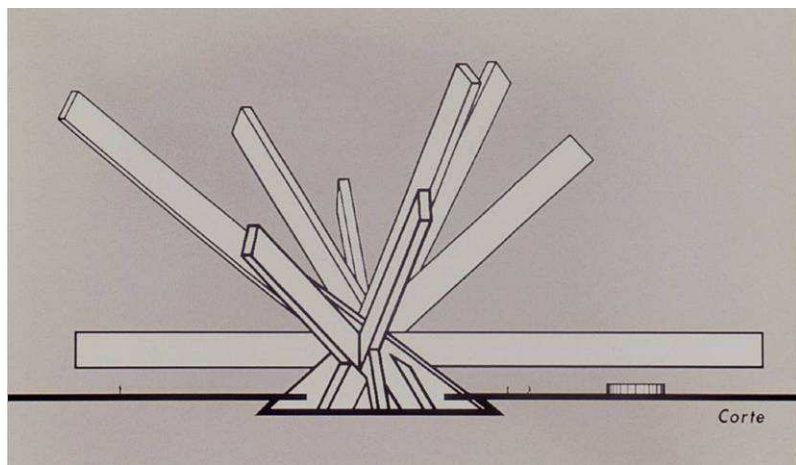


Figura 75. Corte esquemático do monumento.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

### Arquitetura como paisagem: á árvore monumental

“O espaço, fora de nós, ganha e traduz as coisas:  
Se quiseres conquistar a existência de uma árvore,  
Reveste-a de espaço interno, esse espaço  
Que tem seu ser em ti. Cerca-a de coações.  
Ela não tem limite, e só se torna realmente uma árvore  
Quando se ordena no seio da tua renúncia.”

Rainer Maria Rilke.<sup>146</sup>

O monumento de Playa Girón emerge na paisagem como ponto focal detentor da capacidade de redefini-la. A paisagem natural da praia passa a existir historicamente, desse modo, somente a partir do aparecimento dessa imensa escultura, que marca e representa a presença humana. Sua definição é, portanto, impositiva em relação ao ambiente circundante, que se redefine de forma a reforçar a presença do monumento.

É importante ressaltar que o entorno natural influi na definição escalar e formal do monumento acima de tudo por seu valor neutro, adequado para servir de fundo a formas destinadas a funcionar como meio de comunicação. A paisagem, cuja imensidão horizontal resume os componentes naturais a linhas e planos de cores, faz ressaltar as barras transversais que eclodem a partir do centro para todas as direções.

A forma, neste caso, é autônoma e se “autossignifica” a partir de sua vida própria e de seu caráter aberto. Mesmo o

<sup>146</sup> Poema de junho de 1924. Apud BACHELARD, op. cit., p. 204.

sugestivo que se estabelece entre a paisagem e seu fragmento materializado – a árvore de concreto – não foi fator determinante na eleição formal do projeto.

Tanto os desenhos constantes das pranchas apresentadas ao concurso, quanto as imagens produzidas posteriormente, ressaltam tal independência da forma ao não incluírem em sua representação nada que representasse o entorno selvagem, e até mesmo cores que não espelham o ambiente natural.

A história anedótica que envolve a definição do monumento confirma o descolamento entre forma e contexto ambiental: segundo o arquiteto, a forma inicial surgiu em um esboço de monumento para o túmulo da tia de Ubirajara Giglioli - amigo que participou do projeto – que teria tido uma vida “frutífera” como professora e, por isso, deveria ser representada por uma árvore. A partir dessa situação se deram conta de que a mesma ideia valia para o contexto cubano e decidiram adaptá-la para os termos do concurso.

A forma monumental da árvore que surge na paisagem anuncia-se de tal forma icônica que quebra a linearidade infinita do horizonte e, cuja vastidão reforça e é reforçada por sua presença. A gigantesca árvore, segundo palavras de Bachelard, contém o infinito da palavra vasto, colocando o ser humano em contato consciente com sua pequenez frente à grandeza do mundo através de uma dialética brutal configurada pelas formas, entre técnicas e naturais, e pela

desmesura escalar do artefato arquitetônico. “Somos então entregues a uma atividade natural de nosso ser imensificante.”<sup>147</sup>

A referência à árvore revela-se adequada ao contexto, menos por seu conteúdo claramente referente à natureza, mas pela evocação da imensidão da paisagem. Ainda de acordo com Bachelard, a árvore, analisada a partir da dimensão interior humana, emula a grandeza e, mais que isso, “A árvore faz crescer aquilo que a rodeia.”<sup>148</sup>

A força que move o projeto é, portanto, o poder comunicativo expresso pela forma, que liberta de quaisquer condicionantes urbanos, pode se afirmar como símbolo que se conecta diretamente aos valores e sentimentos humanos, sem intermediários.

Essa imposição na paisagem através da técnica é representativa do pensamento moderno que coloca o homem como interventor e transformador do meio natural a seu favor, redimensionando-o e modificando-o segundo sua conveniência e transformando a paisagem natural em paisagem cultural, em obra de arte.

---

<sup>147</sup> BACHELARD, op. cit., p. 190.

<sup>148</sup> Ibid, p. 205.

“Só se a leitura final, após a intervenção, segue parecendo natural nos encontramos ante uma obra de arte. Não se trata de eliminar, portanto, senão de ressaltar os valores da paisagem prévia. De sublimar o existente mediante a transformação.”<sup>149</sup>

A narrativa deste monumento demonstra o prazer, a preferência e a facilidade que o arquiteto possui ao trabalhar com a grande escala, através da qual seus projetos mais emblemáticos se definem. Muito mais que um exercício hedonista de projeção voltado para si mesmo, a ênfase no potencial comunicativo da obra expõe que sua finalidade está em encontrar o ser humano, que recebe a mensagem e a assimila, tanto de forma individual e única quanto no reconhecimento de um símbolo de sua existência social.

A edificação de um símbolo humano na paisagem natural inaugura um lugar de representação social que inexistia previamente; cumpre uma função ética ao reunir a sociedade em torno a um elemento de reconhecimento mútuo, definindo um novo *ethos* representativo de sua cultura.<sup>150</sup>

<sup>149</sup> DIAZ-SAAVEDRA, op. cit., p. 74. Tradução nossa.

<sup>150</sup> “Considere-se o modo como um templo grego ou uma catedral medieval reúne a paisagem circundante numa região que deixa os homens habitarem juntos na terra em vez de deixá-los errando ao léu como pessoas estranhas. A arquitetura teve, desde os seus primórdios, uma *função ética* de ajudar a exprimir e inclusive a instituir o *ethos* humano – o uso da palavra ‘edificar’ ainda alude a uma relação entre o construir e a ética.” HARRIES, Karsten. In: NESBITT, op. cit., p. 426. Grifo do autor.

## Monumentalidade: a arquitetura como meio de comunicação de massa.

“Se perdemos a capacidade de criar monumentos e de solenizar as festas em comum, se esquecemos a verdadeira significação dos centros comunais, tudo isso se encontra estreitamente relacionado com o fato de que chegou a considerar-se a experiência sentimental como algo não essencial, como uma circunstância puramente privada. O estado das cidades de hoje o expressa com voz bem clara.”

Sigfried Giedion. *Arquitectura y comunidad*.<sup>151</sup>

O termo latino *monumentum* possui originariamente o sentido de recordação, referindo-se à evocação de algo pretérito, com o intuito de preservar a memória e resguardar a história cultural de uma sociedade.<sup>152</sup>

Em sua função inicial de realizar a conexão entre o presente e o passado, os monumentos sempre buscam algo que codifique simbolicamente a alma comunitária, ultrapassando a especificidade do evento ou pessoa a que se refere. O moderno inaugurou a ideação de monumentos autorreferentes, desvinculados de uma até então necessária conexão com fatos da realidade, o que permite estender o denotativo a toda e qualquer obra artística ou arquitetônica que contenha e emita significado ao local que a abriga.

<sup>151</sup> Op. cit., p.48. Tradução nossa.

<sup>152</sup> “Por monumento, no sentido mais antigo e primigênio, se entende uma obra realizada pela mão humana e criada com o fim específico de manter façanhas ou destinos individuais (ou um conjunto destes) sempre vivos e presentes na consciência das gerações vindouras.” RIEGL, op. cit., p. 23. Tradução nossa.

Os monumentos possuem valor social quando instituem símbolos representativos de uma sociedade no contexto urbano, sejam eles referentes a eventos históricos determinados ou não. O símbolo, ao buscar o reconhecimento social através de um significado comum, oferece a coletividade determinadas características próprias que determinam o espírito que habita e dá sentido ao lugar que compartilham.

“O grego *symbolon* aponta para acepções semelhantes às do uso corrente atual: signo, marca, alegoria, convenção, tratado, conjectura. Mas o étimo *symbol* recupera ideias e atos mais primitivos, genéticos: confluência, reunião, embate, trança (em cordoaria), local de encontro ou reunião de rebanhos.”<sup>153</sup>

O Monumento de Playa Girón, ao referenciar um evento histórico de forma indireta, abre múltiplas possibilidades de interpretação e abrange a amplitude significativa própria dos monumentos. Revela, sobretudo, a motivação social que norteia a criação de símbolos capazes de criar uma identidade comum, através da qual os valores e as idiossincrasias de uma sociedade se expressam através de uma semântica universal.

O monumento cubano, por seu isolamento na paisagem e no território, trata-se de um exemplar cuja potente expressividade e grande liberdade formal ilustram de forma esclarecedora o desejo comunicativo e simbólico latente na arquitetura de Penteadó. Ao mesmo tempo, coloca-se como exceção notável no contexto de sua obra, dada sua

<sup>153</sup> PIGNATARI, op. cit., p. 160.

concentração no poder semântico da forma, até mesmo em relação a outros monumentos por ele criados, aos quais sempre adicionava uma função prática - as arquibancadas que rodeiam a praça do Monumento à Goiânia, por exemplo.

Quando o programa e as dimensões permitiam, Penteadó sempre abraçou a monumentalidade em seus edifícios, tendo declarada sua preferência por trabalhar com a grande escala; por outro lado, sempre negou o monumento, que entendia como objeto artístico desvinculado do fazer arquitetônico e de função prática na vida cotidiana.<sup>154</sup>

Em termos gerais, seu entendimento de monumentalidade parece coincidir com os preceitos da Nova Monumentalidade de Giedion, segundo quem:

“Dos edifícios destinados a sua sensibilidade social e à sua vida comunal, o povo anseia algo mais que uma mera satisfação funcional. Deseja que neles se tenha em conta sua ânsia de monumentalidade, de alegria e de íntima exaltação.”<sup>155</sup>

A análise de suas obras e projetos aponta para uma coincidência com o projeto moderno reinterpretado por Giedion, no qual grandes espaços vazios abertos nos centros

<sup>154</sup> “O que é monumento? Não tinha a menor ideia. [...]. O Joaquim Guedes organizou um pequeno seminário para analisar a história dos monumentos, e me convidaram. Eu disse: eu não vou, não tem lógica, monumento é homem a cavalo, o arco Persa...” PENTEADO. Entrevista concedida ao autor, op. cit.

<sup>155</sup> “Nueve puntos sobre Monumentalidad – Necesidad humana”, compilados por J.L. Sert, Fernand Léger y S. Giedion, 1943. In: GIEDION, op. cit., p.51. Tradução nossa.



das cidades permitiriam a criação de amplas zonas de convivência e lazer, permeadas por edifícios-monumento construídos com os novos materiais e técnicas disponíveis, valendo-se do movimento mecânico, luzes e cores para produzir novos efeitos arquitetônicos, em um contexto onde árvores, plantas e espelhos d'água complementariam o quadro monumental.<sup>156</sup>

Atitude semelhante define a atuação urbana do Fórum Internacional de Tóquio, que propõe a abertura de um grande parque no denso tecido urbano da capital japonesa, elevando o edifício de forma a ressaltar seu aspecto monumental e salvaguardando uma ampla praça ao rés do chão.

Compartilha ainda do ideal totalizador da arquitetura moderna, através de projetos que extrapolam os limites programáticos e territoriais iniciais para abarcar a cidade. O pensamento projetual global gera, por vezes, uma paradoxal condição de ambiguidade revelada na representação de seus projetos: a imagem vista do alto, que descortina a composição geral e afasta o ponto de vista humano, do “homem comum” que o arquiteto procura considerar.

É evidente, porém, que Penteadó enxergava a representatividade como a principal função dos monumentos, acima de qualquer evocação comemorativa, coisa que se

---

<sup>156</sup> Ibid., p. 37-64 passim.

confirma também através da análise do Monumento de Playa Girón.

Daí a inclusão do ser humano - corpo e mente -, como participante de muitas de suas obras, cuja monumentalidade procura atuar na ordinariedade da vida cotidiana.

“Deve haver alguns edifícios que elevem a simplicidade cotidiana da vida a um plano superior e mais cerimonioso, edifícios que deem uma forma digna e coerente a essa independência do indivíduo e o grupo social que constitui a natureza mesma da democracia.”<sup>157</sup>

O monumento cubano, tal como o elaborado para Goiânia, possui evidente caráter fundacional, indicativo da presença transformadora humana no território, alterado e culturalizado por ela. Seu valor “rememorativo intencionado”<sup>158</sup>, segundo palavras de Riegl, reside em sua capacidade de adaptação e agregação de novos significados através de sua forma semanticamente aberta.

Sua dimensão ritual, demarcatória, é suficientemente universal para permitir que a mensagem se atualize ao longo das gerações, garantindo a permanência do mito original que a motivou. Em sua defesa do patrimônio, Rossi advoga por

---

<sup>157</sup> MOCK, Elizabeth, 1944. Apud COLQHOUN, Alan. *Arquitectura Moderna: Una historia desapasionada*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 213.

<sup>158</sup> “O valor rememorativo intencionado tem desde o princípio, isto é, desde que se erige o monumento, o firme propósito de, em certo modo, não permitir que esse momento se converta nunca em passado, de que se mantenha sempre presente e vivo na consciência da posteridade.” RIEGL, op. cit., p. 67. Tradução nossa.

monumentos integrados à vida coletiva, capazes de agregar elementos e significados novos com o passar do tempo.<sup>159</sup>

A ora de Penteado se inscreve e se explica na tradição da arquitetura moderna brasileira, que praticamente nasceu monumental e assim se afirmou através da produção de seu maior ícone, Oscar Niemeyer. O rico repertório expressivo do arquiteto carioca construiu um mundo de formas altamente simbólicas, que ecoaram na produção de Penteado, especialmente impactado pela construção de Brasília, sua novidade e sua escala monumental, onde os edifícios surgem esculturais contra a paisagem plana do cerrado brasileiro.

O Monumento de Playa Girón é a proposta mais ilustrativa e radical da arquitetura simbólica por meio da qual o arquiteto busca estabelecer comunicação com as multidões. A opção por formas essencialistas, reduzidas à definição estrutural, permite uma potência expressiva inusual ao definir-se tecnicamente através de um mínimo de elementos, consonante com a poética paulista.

A forma aberta aceita a uma infinidade de interpretações, orbitando ao redor da temática que move a ideiação do monumento, revelando-se adequada e receptiva à pluralidade que caracteriza a própria multidão.

<sup>159</sup> “Creio que a importância do rito e sua natureza coletiva, seu caráter essencial de elemento conservador do mito, constituem uma chave para a compreensão do valor dos monumentos e, para nós, do valor da fundação da cidade e da transmissão das ideias na realidade urbana.” ROSSI, op. cit., p. 7.

### Figurativismo x abstracionismo: Árvores, flores, montanhas.

“A imaginação (como capacidade de conhecimento produtivo) é um poderoso agente capaz de criar, por assim dizer, uma segunda natureza a partir da matéria fornecida pela natureza atual. [...] Deste modo, sentimos nossa liberdade frente à lei de associação (que depende do modo empírico da imaginação), resultando que podemos certamente emprestar a matéria à natureza, porém, reelaborada, constituindo algo diferente que sobrepassa a natureza.”

Inmanuel Kant. *Crítica da faculdade do juízo*.<sup>160</sup>



Figura 76. Vista do monumento, com pessoas concentradas ao redor do palco.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

<sup>160</sup> 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 121.

Muitas obras e projetos idealizados por Penteado ao longo sua prolífica trajetória profissional se expressam por meio de uma linguagem arquitetônica que passeia entre a essencialidade das formas abstratas e a referência analógica oferecida por formas figurativas.

A abordagem formal combina a universalidade das formas abstratas e atemporais, sendo a referência natural o que, em grande medida, estrutura a definição sintática das obras, contextualizadas através da referência que estabelece com a natureza <sup>161</sup> Essa síntese resolve-se no processo redutivo que despe a forma final de todo o supérfluo, porém que parte da figura original, encontrada na natureza para expressar-se.

A analogia à que o ser humano recorre no desempenho de sua vida cotidiana, tal como descrita por Heller, é utilizada na concepção da espacialidade das obras do arquiteto de modo a facilitar e estimular o diálogo entre a arquitetura e as pessoas, com evidentes repercussões na espacialidade e no volume final de suas obras. Tal mecanismo de estruturação arquitetônica com base em analogias repete-se na ideação das

---

<sup>161</sup> “[...] ha que entender-se por ABSTRAÇÃO, a hora de relacionar-se com uma paisagem, o domínio de uma ideia, de uma estrutura formal ou de um referente cósmico sobre o contexto imediato. Uma deliberada e positiva ausência de diálogo ou referência a respeito do entorno próximo. [...] Pelo contrário há que entender-se aqui que uma arquitetura é CONTEXTUALISTA a respeito de uma paisagem quando as relações entre ambas se resolvem a partir do diálogo com o imediato. Não tanto mediante à adaptação ou mimetização com respeito a um meio cultural – que poderia entender-se por Vernaculismo – senão do âmbito imediato do contexto físico.” DIAZ-SAAVEDRA, op.cit., p.27. Tradução nossa. Originais em maiúscula.

formas, que procuram imagens iconicamente poderosas quando pretendem comunicar-se com as massas.

Essa característica abre espaço para a reflexão em torno ao debate abstração *versus* figuração na arte e na arquitetura, corrente nos círculos artísticos da época. Em texto escrito nos anos 1960 sobre a questão, o crítico Sérgio Milliet analisa a questão:

“O problema vem sendo mal posto, portanto. Não é o figurativismo que está morto e enterrado: é a cópia acadêmica da natureza, esta sim, suplantada pela fotografia e sem mais a função social que teve outrora. Por outro lado, em se discutindo pormenores da técnica ou questiúnculas de estética barata, coloca-se fora de foco a finalidade precípua da arte, que é a de exprimir e comover pela comunicação da emoção.”

Mais adiante, revela um exercício acadêmico aplicado por Penteado, revelador de seu modo de projetar, baseado na abstração de formas reconhecíveis:

“Meu amigo, professor Fábio Penteado, explica em suas aulas como, partindo de uma caneta tinteiro, se chega a uma solução inteiramente abstrata, a uma criação livre de ritmos e equilíbrio de valores que, aparentemente, nada mais tem da realidade inicial. A qual, igualmente no figurativismo, é ponto de partida e não de chegada.” <sup>162</sup>

---

<sup>162</sup> MILLIET, Sérgio. Artigo publicado na edição de 20 de outubro de 1963 do jornal o Estado de São Paulo. In: PENTEADO, 1998, op. cit., p. 29. O paulistano Milliet (1898-1966) foi destacado crítico de arte e literatura, poeta e escritor.

As formas geradas com “ponto de partida” na elementarização geométrica de referências existentes, majoritariamente provenientes do universo natural, conservam grande parte de sua dimensão figurativa. O próprio arquiteto, consciente disso, costumava descrever seus projetos comparando-os a “flores”, “árvores”, “montanhas”, entre outras referências.

O uso de um tema identificável como mote da composição formal alberga certos riscos, especialmente no tocante à redução da qualidade expressiva da obra. Para Arnheim, o uso de um tema reconhecível pode interferir no simbolismo espontâneo de um edifício devido às concessões que sua dinâmica deve fazer à forma relacionada ao tema.<sup>163</sup>

Nos trabalhos de Penteado, tal referência temática é, muitas vezes, quase direta e de leitura bastante direcionada, porém não chega a limitar o jogo associativo definido pela interpretação singular de cada indivíduo que contempla suas obras. Grande parte das associações, por exemplo, foge à idealização inicial do arquiteto, que frequentemente se surpreendia positivamente com as novas analogias que lhe chegavam ao conhecimento.

O Monumento de Playa Girón, cuja formalização é bastante indicativa, recebeu definições sequer imaginadas pelo arquiteto, a exemplo do “grito da multidão”, na leitura do

---

<sup>163</sup> ARNHEIM, op. cit., p. 166-167.

crítico japonês, ilustrativo da multiplicidade de interpretações que a forma permite engendrar.

A contenda opositiva entre abstração e figuração é irrelevante segundo a análise de Susanne Langer, para quem todas as formas artísticas são abstraídas e seu conteúdo é apenas uma semelhança, pura referência ao conhecido, e tal condição livre das ansiedades e interesses das circunstâncias reais tornam aparentes as formas artísticas.

“[...] a congruência, porém, da forma simbólica e da forma de alguma experiência vital deve ser percebida diretamente apenas pela força da *Gestalt* só. Daí a importância suprema de *abstrair a forma*, eliminando todas as irrelevâncias que possam obscurecer sua lógica e especialmente despojando-a de todos os seus significados usuais de modo que possa estar aberta aos novos significados. O primeiro passo é aliená-la da realidade, dar-lhe ‘alteridade’, ‘auto-suficiência’; isso é feito criando uma esfera de ilusão em que ela funciona como *Schein*, mera semelhança, livre de funções mundanas. O segundo passo é torná-la plástica, de modo que possa ser manipulada de acordo com os interesses da expressão em vez dos da significação prática. Isso é realizado pelo mesmo meio – desligá-la da vida prática, abstrai-la como livre invenção conceitual. Apenas tais formas podem ser plásticas, sujeitas à torsão, modificação e composição deliberadas tendo em vista a expressividade.”<sup>164</sup>

A forma se abre, assim, à diversidade de possíveis interpretações, sugeridas pela dimensão figurativa da obra, conformando um monumento que instiga a imaginação do

---

<sup>164</sup> LANGER, op. cit., p. 62. Grifo do autor.

observador. “O signo significa, mas, convertido em forma, aspira a significar-se, a criar-se uma significação nova, a buscar-se um conteúdo.”<sup>165</sup>

A abertura interpretativa da obra, nos termos descritos por Umberto Eco, leva a forma a reviver seu significado segundo cada “execução pessoal”.

“Com essa poética da sugestão, a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor. A obra que ‘sugere’ realiza-se de cada vez carregando-se das contribuições emotivas e imaginativas do intérprete.”<sup>166</sup>

A natureza como grande fonte de inspiração das obras e projetos de Penteado, além do Monumento de Playa Girón, transparece nas já mencionadas “arquiteturas geográficas”, que evocam acidentes topográficos, apresentadas através dos exemplos do Teatro de Ópera de Campinas, o Centro de Convivência Cultural e o Monumento à Goiânia, O Complexo Turístico de San Sebastián e a Torre do Anhangabaú, entre outros.

Essa ancoragem formal no universo natural parece indicar uma tendência à criação de uma “natureza urbana”, uma geografia técnica e uma paisagem construída em um lugar onde a natureza virgem inexistente, ou somente resta como resquício: a metrópole.

<sup>165</sup> FOCILLON, op. cit., p.13. Tradução nossa.

<sup>166</sup> ECO, 2010, op. cit., p. 46.

A estilização arbórea é o argumento do já citado Fórum Internacional de Tóquio, onde imensas esferas metálicas compõem a copa de uma gigantesca árvore, apoiada em robustos troncos de concreto. À falta de uma imagem que a singularize, a capital japonesa compartilha com a paulista um horizonte urbano infinito, sem pontos focais estruturadores, dominado pela verticalidade das torres que, devido à intensa repetição, conformam um grande amálgama horizontal.

A proposta da equipe de Fábio Penteado para o concurso<sup>167</sup> do imenso centro cívico e cultural, de programa complexo, apostou por um edifício-monumento cuja “a intenção era mesmo marcar a paisagem de Tóquio, com o mesmo impacto que a Torre Eiffel entrou na paisagem de Paris, na virada do século XX”.<sup>168</sup>

As grandes formas esféricas de aço e vidro, sustentadas no ar por hastes de concreto e unificadas por uma grande ponte central configuram a grande escultura que, ao agrupá-las na composição, sugere interpretações diversas e evocações múltiplas. Novamente a natureza é recriada e monumentalizada através da realização técnica, ao construir um arvoredo artificial que protege no solo uma topografia também manipulada, refeita.

<sup>167</sup> Finalmente não apresentada por questões de prazo, porém finalizada posteriormente pela equipe. Concurso vencido pela equipe de Rafael Viñoly.

<sup>168</sup> SAMPEDRO, César. Apud, PENTEADO, op. cit., p.49.



Fazem parte da concepção do projeto a busca por uma formalização que também remete à lembrança das tradicionais lanternas japonesas - especialmente quando se imagina o efeito da luz interna escapando pelos vidros entre os anéis que conformam as esferas – além de trabalhar com o imaginário futurista ligado ao universo tecnológico-espacial, do qual o Japão inequivocamente participa.

A relação do edifício com o entorno conturbado, composto por edifícios de diversas escalas, vias de alto tráfego e linhas férreas, se estabelece por meio de um contraste que destaca sua presença como um elemento de exceção localizado na densa trama urbana. Sua opção pela excepcionalidade permite a conformação de um elemento escultural icônico, dinâmico e não silencioso, que se deixa contemplar ao recuar-se dos limites do terreno. Esse intenso diálogo entre o edifício e a cidade propõe um novo símbolo urbano destinado a transformar tanto o contexto adjacente como construir uma nova imagem de Tóquio.

A composição arquitetônica, dada pela relação entre diversos elementos globulares, define uma especial relação entre expressividade externa potente e escultórica, e espacialidade interna, marcada pela esfericidade e a expansividade da forma côncava. A ambiência interior, a despeito de sua escala gigantesca, resguarda a dimensão humana íntima em sua “redondeza plena”, um imenso útero artificial que acolhe o ser

humano, visto que “O mundo é redondo ao redor do ser redondo”, na definição de Bachelard.<sup>169</sup>

A proposta para o Fórum de Tóquio constitui-se em uma das evocações formais mais diretas e contundentes realizadas por Penteadó, inter-relacionando arquitetura e escultura de maneira a compor um objeto de alto poder referencial e icônico no contexto urbano.

A idéia que define o Memorial à República, proposta para concurso nacional de 2002<sup>170</sup>, desenvolvida com César Sampedro e Vallandro Keating para Piracicaba, pode ser outra vez sintetizada por ideais de integração e monumentalidade, cuja expressividade novamente se vale de abstração a partir da figura da árvore. A formalização deriva diretamente da concepção estrutural, caracterizada pelo sistema de cobertura composto de cinco grandes troncos de cone formados por anéis metálicos concêntricos apoiados em um pilar redondo central. Esta solução “constrói” enormes árvores de copa metálica e troncos de concreto, referenciando e fundindo a obra no arvoredo que caracteriza o terreno próximo ao rio Piracicaba.

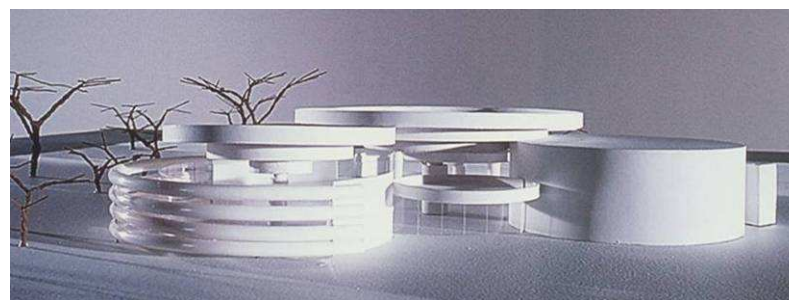
<sup>169</sup> Bachelard, op. cit., p. 242. “E essa é a condição para que a fórmula ‘o ser é redondo’ se torne para nós um instrumento que nos permitirá reconhecer a primitividade de certas imagens do ser. Mais uma vez, as imagens da *redondeza plena* ajudam a nos congregarmos em nós mesmos, a darmos a nós mesmos uma primeira constituição, a afirmar o nosso ser intimamente, pelo interior. Pois, vivido do interior, sem exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo.” Ibid., p. 237. Grifo do autor.

<sup>170</sup> Em 1º lugar classificou-se a equipe de Eduardo Rocha Ferroni, Álvaro Puntoni, Angelo Bucci, Ciro Miguel, Pablo Hereñu e Paula Zasnicoff Cardoso.

A idealização de um conjunto destacado que funde arquitetura e escultura aproveita a declividade natural do local para criar uma ligação aberta entre o subsolo e o exterior, permitindo a configuração de uma arquibancada externa e criando um espaço espontâneo de convívio e apresentações artísticas, animados pela presença de um bar, definindo uma configuração de espaços e de elementos recorrente em muitas suas obras destinadas à cultura.



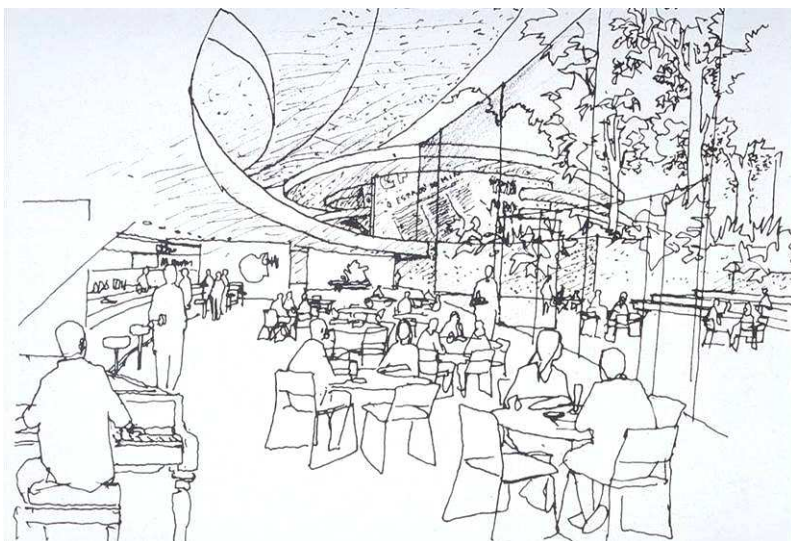
**Figura 77. O "arvoredo" metálico do Memorial à República.**  
Fonte: Arquivo do arquiteto.



**Figura 78. A fachada defronte à rua.**  
Fonte: Arquivo do arquiteto.

Na entrada principal, a maior dessas estruturas-árvore, com 22 metros de diâmetro, conforma um grande átrio central de pé-direito elevado, que organiza espacialmente o projeto conectando o auditório, a biblioteca e o bar no subsolo, através de uma abertura à maneira de mezanino, além de constituir-se como espaço propício para uma infinidade de eventos e exposições.

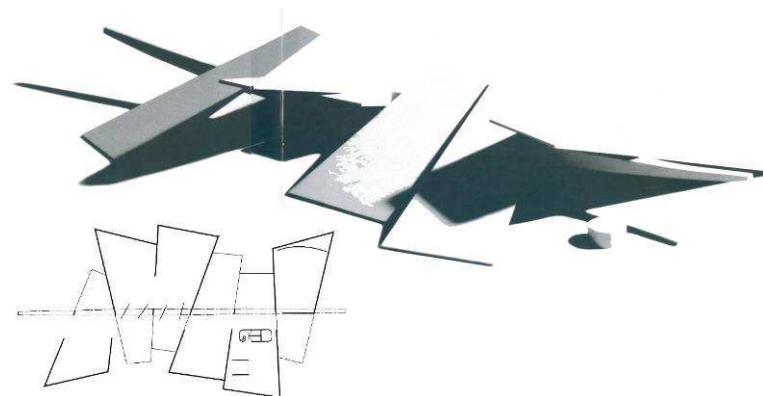
O volume da biblioteca é abraçado exteriormente por quebra-sóis em tubos de aço inoxidável de 70 cm de diâmetro, antecipando a solução posteriormente utilizada no Museu da Tolerância. A composição em círculos sobrepostos, desenhando uma forma fluida e gentil, porém marcante, permite relacioná-lo ao predecessor Teatro de Piracicaba, no que se refere também às intenções arquitetônicas.



**Figura 79. Perspectiva artística da área do bar.**  
Fonte: Arquivo do arquiteto.

Em outro projeto para o Japão, apresentado em concurso internacional para a escolha do Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de 1970 em Osaka<sup>171</sup>, feito com José Ribeiro, é ilustrativo do caráter audaz e experimental, tanto formal quanto material, do trabalho do arquiteto. Uma grande viga metálica central se arqueia nos extremos em referência às tradicionais espadas dos samurais japoneses. A referência ao universo cultural pode ser lida também através de certa alusão ao formato pontiagudo dos telhados dos tradicionais pagodes nipônicos.

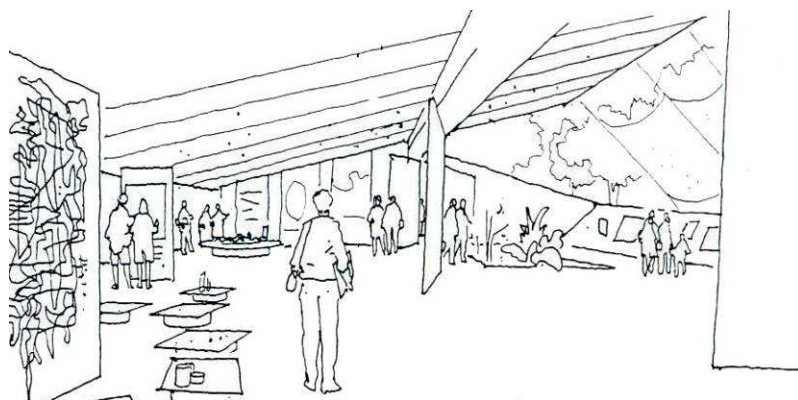
<sup>171</sup> Concurso vencido por Paulo Mendes da Rocha e Ruy Othake.



**Figura 80. Maquete e planta do Pavilhão de Osaka.**  
Fonte: PENTEADO, 1998.

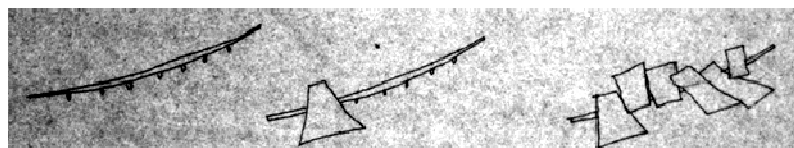
Os fechamentos leves, metálicos ou em lonas coloridas, reforçam o caráter efêmero da construção e as aberturas generosas convidam o passante a adentrar o espaço que, internamente, volta a configurar-se como uma praça aberta a diversos tipos de atividades, como exposições e apresentações. A configuração estrutural, dada pela enorme viga longitudinal de noventa metros por três de altura, soluciona o projeto de maneira integral e simples, derivando também dela a dimensão figurativa que compõe seu aspecto formal.

Os planos aparentemente se apoiam de forma casual sobre a viga longitudinal, criando uma volumetria e uma espacialidade cuja irregularidade e assimetria reforçam a sensação de efemeridade e transitoriedade, posicionando-se como uma tenda pronta a ser desmontada.



**Figuras 81. Interior do Pavilhão.**

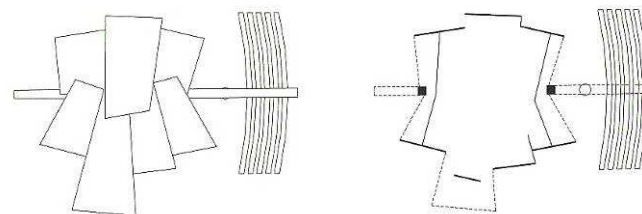
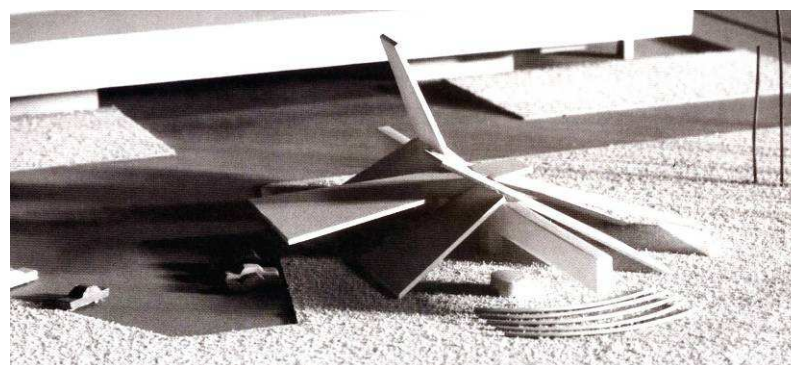
Fonte: PENTEADO, 1998.



**Figuras 82. Esquema estrutural como definidor da própria composição do projeto.**

Fonte: Memorial do projeto.

Exatamente a mesma estratégia projetual, estruturada na sobreposição de planos inclinados apoiados sobre uma viga central, define a proposta de uma capela. feita com Teru Tamaki em 1971, como complemento ao projeto da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo, então em processo de construção. O desenho irregular feito para Osaka aparece agora mais concentrado em torno ao centro do espaço, evidenciando a presença da grande viga de concreto, cujos dois pilares situados sob os planos de fechamento potencializam a horizontalidade e ilusoriamente negam seu grande peso próprio.



**Figura 83. Maquete e planta da Capela da Santa Casa.**

Fonte: PENTEADO, 1998.

A mesma sugestão da tenda, conformada pela irregularidade dos painéis de cobertura, resgata a espontaneidade que caracteriza a sobreposição de telhados do Mercado do Portão e a força explosiva que transforma as enormes peças de concreto do Monumento de Playa Girón em estilhaços paralisados no ar. Mantendo até mesmo as dimensões do Pavilhão de Osaka – verificável na repetição exata das medidas de 90 por três metros de altura na viga central –, e replicando ainda o pequeno palco/altar em uma das extremidades do projeto, a capela muda, no entanto, a opção material da estrutura metálica para o concreto aparente.



A atitude escultural da capela busca o contraste com a forma tranqüila do volume adjacente, convertendo-se em ponto de atração visual do entorno. O aspecto movimentado que caracteriza o exterior transforma-se em acolhimento no interior, marcado pelas aberturas laterais proporcionadas pelos vãos configurados pelas discontinuidades entre os planos de fechamento. Em outra atitude autorreferente, o arquiteto propõe o fechamento das fendas entre os painéis com vidros coloridos, criando uma ambientação etérea análoga à sugerida na Catedral Presbiteriana de Brasília.

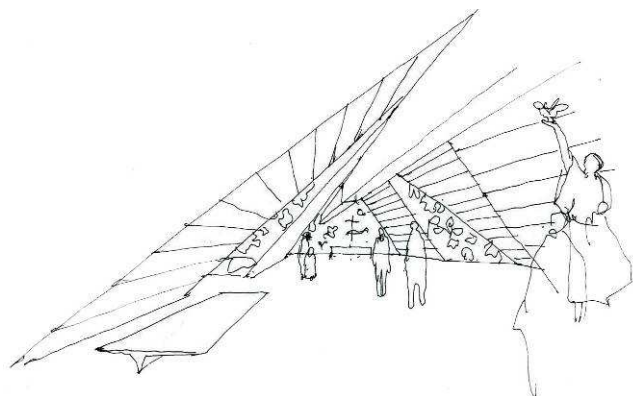


Figura 84. Perspectiva interna da capela.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

A Escultura da Justiça, feita em 1991/92 com César Sampedro quando da reconversão do edifício da Santa Casa em Fórum Criminal, atualiza a complexidade formal que marca a capela e o pavilhão, configurando um monumento igualmente definido e caracterizado pelo comportamento estrutural. Novamente

uma grande viga central, em cujos extremos penduram-se dois elementos piramidais evocando a balança representativa da justiça, posiciona-se como ente organizadora da escultura, dinamizada por um corpo de apoio central alveolado, composto por planos inclinados interseccionados.

“O desenho, mais que o projeto, me surpreende. São propostas quase que indesenháveis. É a mesma dificuldade de desenhar uma árvore em planta, corte e fachada, uma vez que ela nunca é igual: as folhas balançam e caem, o vento as transforma.”<sup>172</sup>

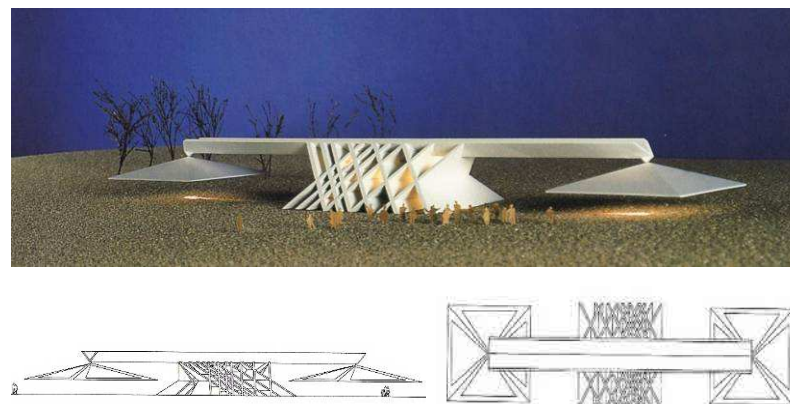


Figura 85. Maquete, corte e planta da quase “indenhável” Escultura da Justiça.  
Fonte: PENTEADO, 1998.

A abordagem concentrada nas questões formais desenvolvida neste subcapítulo deve-se à sua estreita relação com o potencial comunicativo da arquitetura, fim último da obra de Penteadó.

<sup>172</sup> PENTEADO, op.cit., p. 76.



Seja pela forma ou pela espacialidade, a configuração material da arquitetura pretende comunicar ao ser humano e se comunicar com ele, a partir de sua condição de membro constituinte de uma humanidade multitudinária. A forma, portanto, sempre vem associada a um conteúdo que é próprio a cada projeto, ainda que se resgatem estratégias e fragmentos entre uma proposta e outra: a cada mudança.<sup>173</sup>

Segundo Gramsci, não se pode dissociar signo de pensamento, visto que um representa o outro:

“[...] estes problemas de linguagem têm importância, dado que linguagem é pensamento, que modo de falar indica não apenas modo de pensar e de sentir, mas de expressar-se, isto é, de se fazer compreender e sentir.”<sup>174</sup>

#### **Do um aos muitos, de dentro para fora: a arquitetura nasce a partir do centro.**

A análise do conjunto das obras de Penteadó revela uma característica comum a muitas delas, senão à maioria: a existência de um ponto central de geração a partir do qual a forma e a espacialidade do projeto de estrutura.

---

<sup>173</sup> “Pode-se falar da prioridade do conteúdo sobre a forma? Pode-se falar no seguinte sentido: de que a obra de arte é um processo e as modificações do conteúdo são também modificações de forma; mas é ‘mais fácil’ falar do conteúdo do que da forma, pois aquele pode ser resumido logicamente. [...] O primeiro conteúdo, que não satisfazia, era também forma e, na realidade, quando se atinge a forma satisfatória, também o conteúdo se modificou.” GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 65-66.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 33-34.

Esta característica pode ser relacionada ao caráter orgânico presente em grande parte de seu trabalho, por tratar a forma muitas vezes de forma análoga ao desenvolvimento de um corpo que cresce a partir de um embrião originário, assim como as obras de Wright costumavam se estruturar a partir de um centro geracional definido e específico, do interior para o exterior.

Essa estratégia fica evidente na suavidade das curvas que desenham suas propostas para Piracicaba, como na sucessão de platôs do Teatro Municipal, na multiplicidade de centros que compõem as copas das árvores do Memorial à República e, de forma mais evidente, na pureza circular do projeto do Museu do Café, feito em 1960, com José Ribeiro.

A estruturação central interna ao volume constrói a organicidade dos projetos “geográficos” de Penteadó, nos quais a massa “cresce” ao redor de um ponto, definindo o escalonamento que caracteriza tanto sua espacialidade interna quanto sua volumetria externa. Tal estratégia aparece pela primeira vez na rampa helicoidal do Hotel Praia do Perú e se reedita no Centro de Abastecimento de Autopeças, No Complexo Turístico de San Sebastián e na Torre do Anhangabaú – e de forma mais intuitiva no interior das montanhas do Teatro de Ópera de Campinas.

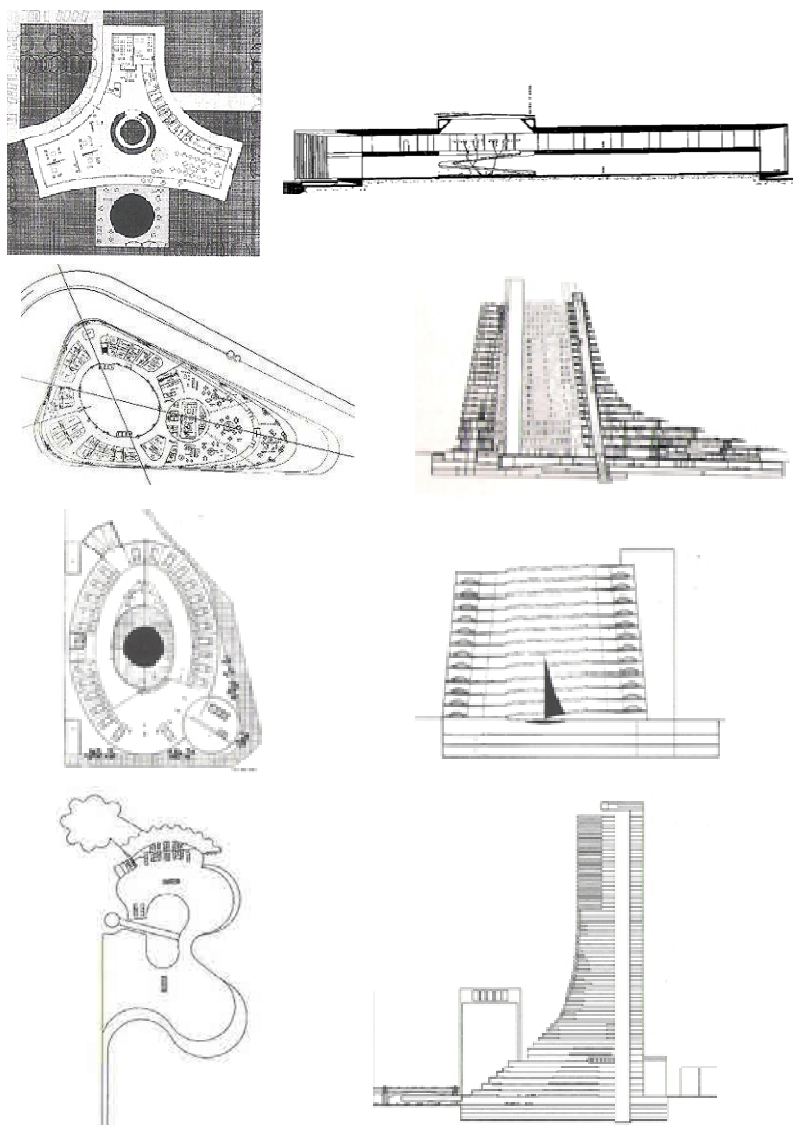


Figura 86. Plantas térreas e cortes que revelam a centralidade da estruturação compositiva do espaço e da forma no Hotel Praia do Perú, Complexo de San Sebastián, Centro de Autopeças e Torre do Anahangabaú.

Fonte: PENTEADO, 1998.

Este princípio gerador pode ser observado nas composições dos volumes escalonados do Centro de Convivência e do Monumento à Goiânia, organizados a partir de um ponto na praça central; ou ainda na evidente composição radial que define as partes vazias e massas construídas do Mercado do Portão e, de forma ainda mais evidente, nas barras edificadas do Parque dos Anciãos.

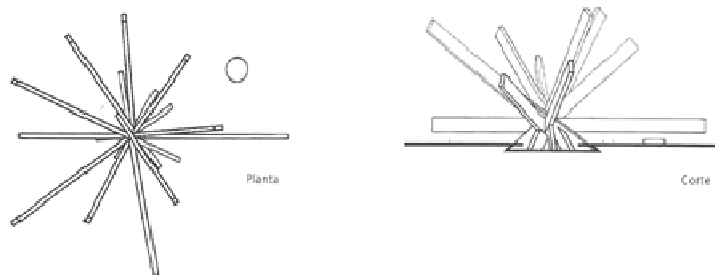
Nestes casos, cria-se um espaço central definido, uma espécie de recinto protegido, análogo ao “ninho”, ou à “concha” que descreve Bachelard em sua tradução poética do espaço<sup>175</sup>, aplicados à escala urbana. Da mesma forma, a evidência da centralidade coloca o ser humano em posição de destaque na arquitetura, contribuindo metaforicamente para a construção de sua liberdade. Segundo Arnheim:

“Para sentir-se seguro, uma personalidade forte pode enfrentar-se com a solidão estabelecendo-se, ele ou ela, como o centro e irradiando para o que rodeia tal centro com uma explosão de forças que animam o vazio. Sob estas condições, a ausência de obstáculos que contrarrestem e se oponham pode criar inclusive um estimulante sentido de liberdade.”<sup>176</sup>

Da mesma forma, o ponto central irradia formas mais eloquentes e afirmativas, com angulações agudas que definem uma expressividade mais violenta, como na explosão formal que define Monumento de Playa Girón.

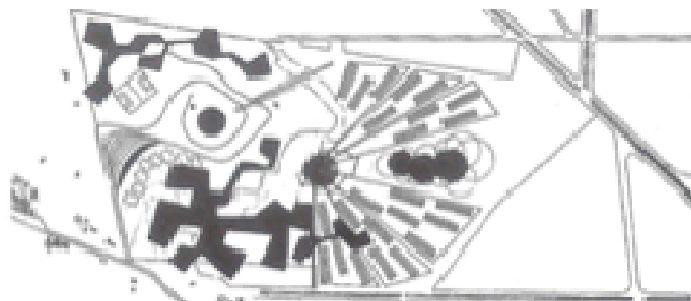
<sup>175</sup> C.f. capítulos *O ninho* e *A concha*. In: BACHELARD, op. cit.

<sup>176</sup> ARNHEIM, op. cit., p. 22.

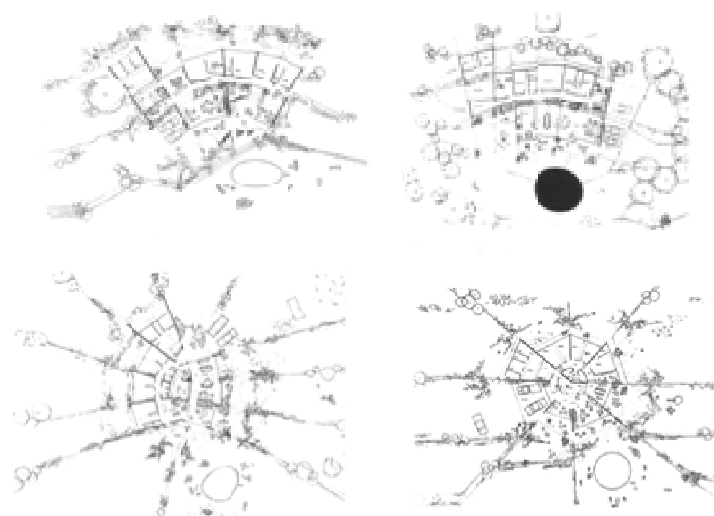


**Figura 87.** A explosão a partir de um ponto do Monumento de Playa Girón.  
 Fonte: PENTEADO, 1998.

A centralidade assume a escala urbana através de uma condição monumental no Conjunto Habitacional Cidade dos Doqueiros, onde o ponto central é aparece espetacularmente localizado no meio de uma lagoa emoldurada por um imenso paredão rochoso, e a partir dele se distribuem radialmente os prédios laminares.



**Figura 88.** A implantação do Conjunto Cidade dos Doqueiros, a partir da lagoa central.  
 Fonte: PENTEADO, 1998.



**Figura 89.** Plantas baixas das residências do Condomínio Sunshine, estruturadas convergindo para um centro definido.  
 Fonte: PENTEADO, 1998.

Esta estratégia de geração formal/espacial aparece em um conjunto de casas isoladas denominado Condomínio Sunshine, feitas em parceria com Teru Tamaki em 1972, onde a organização baseada em um ponto define os projetos, variando-se a distância do centro em relação às plantas, ora colocado dentro delas, ora situado longe o bastante para que se perca a referência de sua presença.

Mesmo em obras cuja definição formal e volumétrica não expõe de forma direta tal estratégia projetual, é possível notar a presença de um ponto nodal de equilíbrio colocado como apoio à estruturação espacial, como no caso do volume circular curvado que protege a cozinha do Clube Harmonia e ordena a subdivisão ambiental interna.

A praça interna da Santa Casa igualmente se comporta como ponto central de irradiação de fluxos e unificação espacial de todo o edifício. Na Catedral Presbiteriana de Brasília, o altar funciona como o ponto irradiador de linhas que expandem o interior ao exterior, contrastando com a ortogonalidade da volumetria definida pela grelha de cobertura.

Por fim, no Fórum Internacional de Tóquio, centralidade e tridimensionalidade se unem nas enormes esferas que parecem flutuar sobre o solo da capital japonesa. De forma análoga, diversos centros estruturam a profusão de copas der “árvores” metálicas que configuram o Memorial à República, em Piracicaba.

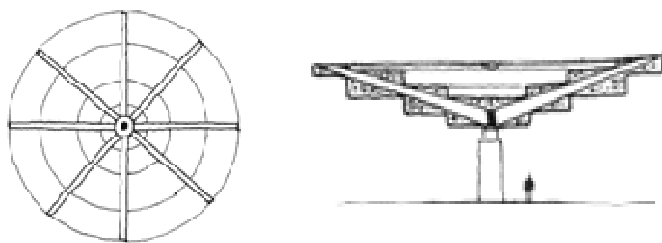


Figura 90. A árvore elementar que compõe o conjunto do Memorial à República.  
Fonte: Arquivo do arquiteto.

A formas mais exuberantes desenhadas por Penteadó tem origem, portanto, em um ponto inicial interno, a partir do qual a composição nasce se desenrolando suavemente em linhas curvas ou energicamente em retas explosivas que evidenciam uma estruturação radial.

Tal estratégia projetual sugere um paralelo com a conceituação do termo multidão, analisado anteriormente. Assim como a multidão parte do um aos muitos, perfazendo uma trajetória sociológica que vai do pequeno ao grande, as obras de Penteadó nascem de um pequeno ponto em torno ao qual se constrói a sintaxe arquitetônica.

### Apolo e Dionísio: arquitetura paulista outra<sup>177</sup>

“Esse sentimento de se libertar não é fácil, nem um pouco fácil.”  
Fábio Penteadó<sup>178</sup>

A diversidade formal e expressiva que caracteriza a obra de Fábio Penteadó configura uma arquitetura aberta, inclusiva e mutante, que através de suas idas e vindas ora parece aproximar-se, ora distanciar-se da arquitetura da escola Paulista. Essa liberdade propositiva incorpora à poética estrutural e à dimensão didática, que permeia a arquitetura paulista do concreto aparente, o universo do gozo, a despreocupação espontânea dos usos e a exuberância formal que procura criar símbolos imagética e socialmente fortes.

<sup>177</sup> O título deste subcapítulo mescla o de da obra de Javier Ferrándiz Gabriel, *Apolo y Dionisos. El temperamento en la arquitectura moderna* - parte da análise desenvolvida aqui se aproveita da conceituação feita neste livro – e do capítulo “A note on ‘une architecture autre’”, componente do clássico de Reyner Banham, *The New Brutalism. Ethic or aesthetic?*, de 1966.

<sup>178</sup> Entrevista concedida ao autor, op. cit.

Sua proposta vacila entre a interioridade antropológica paulista e a exterioridade eloquente da modernidade carioca, unificadas pela coerência de seus objetivos. Essa caracterização inicial parece estabelecer uma obra marcada pela relação dialética entre rigorosidade e espontaneidade, estabelecendo-se à primeira vista através de um paradoxo opositivo.

Tal dualidade, que também define a condição humana essencial, é frequentemente traduzida através das figuras dos deuses gregos Apolo e Dionísio, utilizadas por vezes para ilustrar as ambiguidades do universo arquitetônico.

“Apolo representando o sol, o classicismo, a clareza, a “lei e a ordem”. A mente consciente, disciplina, sociedade, objetividade. Dionísio, o deus do vinho, representando a rebeldia, o romantismo e a licença. Misticismo, individualismo e subjetividade. Apolo *versus* Dionísio, na polêmica, simbolizam o antagonismo entre o intelecto e a emoção, o clássico e o romântico, a cidade e o campo.”<sup>179</sup>

A oposição entre os deuses, retratada alegoricamente por Artigas como o enfrentamento entre a corrente “clássica” e racional, apolínea, de Le Corbusier e os seguidores “organicistas”, dionisíacos, de Wright, poderia traduzir-se, em termos brasileiros, à polaridade frequentemente enxergada entre as arquiteturas paulista, racionalidade desenvolvida sob

<sup>179</sup> ARTIGAS, *Os caminhos da arquitetura moderna*, 1952. In: ARTIGAS, op. cit., p. 37-38.

o signo de Apolo, e carioca, liberdade comandada pelo espírito de Dionísio.

Estabelecendo relações entre as obras de Artigas e Niemeyer, Matheus Gorowitz observa que ambos se valem da estrutura como base de uma intenção plástica formal, que define a arquitetura como feito artístico, porém enquanto na obra do mestre carioca o conjunto estrutural é de natureza conotativa, evocando significados naturais extrínsecos ao objeto, a inteligibilidade e o sentido se inferem prioritariamente da obra enquanto sistema plástico, estruturado por princípios de composição, na proposta do arquiteto paulista.

A linguagem alegórica de Niemeyer, de caráter hedonista e sedutor, interpreta a arte não como representação da natureza, senão como criação de uma segunda natureza, diferente da primeira, porém sobre ela construída. Na obra de Artigas, cujo desenho dissonante, geométrico e estático motiva uma percepção diacrônica, mediatizada e intelectual, o espaço da arquitetura reproduz não o equilíbrio da natureza, senão as tensões, contradições e conflitos da vida do ser que já não vive na natureza e sim na cidade.<sup>180</sup>

O trabalho de Penteadó incorpora referências e atitudes presentes na arquitetura carioca ao passo que se materializa

<sup>180</sup> GOROWITZ, Matheus. “La Arquitectura de Niemeyer en Brasilia. De la calificación estética del Proyecto”. In: RODRIGUEZ I VILLAESCUSA, Eduard, FIGUEIRA, Cibele Vieira. *Brasilia 1956-2006, de la fundación de una ciudad capital, al capital de la ciudad*. Barcelona: Milenio, 2007, p. 43-45 passim.



em pleno acordo com o pensamento do grupo paulista, do qual participa desde o primeiro grupo formativo organizado ao redor de algumas obras pioneiras de Artigas, permitindo ainda clarificar a evidente conexão entre esses dois momentos da história arquitetônica brasileira. O próprio arquiteto, como a maioria de seus companheiros paulistas, reconhece a importância da experiência do Rio de Janeiro na conformação da arquitetura moderna em São Paulo.

Recusando qualquer predeterminação imposta a priori, seus projetos caminham entre exemplares paradigmáticos da arquitetura do concreto bruto, ou se expressa por meio de formalizações surpreendentes que desdesenham a noção clara de limite e criam a segunda natureza observada na obra de Niemeyer.

A proposta arquitetônica que desenvolve Penteado requer a dimensão festiva e alegórica, evocativa e livre, latente na obra fantástica de Oscar Niemeyer. Rechaça, no entanto, a posição contemplativa que a arquitetura do mestre carioca assume, comportando-se como elementos que democratizam a beleza desenhando na paisagem belíssimos monumentos, porém que não abrem o espaço da obra ao grande público.

Cada projeto parte de um relativo vazio formal e organizativo, liberado de pré-conceituações, que se materializa a partir da convergência de ideias e propostas relacionadas a cada caso específico. O inusitado e surpreendente de seu trabalho, no relativo à sua realização material, é a liberação do ângulo reto

defendido por Artigas<sup>181</sup>, resultando em um repertório arquitetônico variado e livre. Em sua arquitetura, além da função da beleza, a forma pretende transmitir, comunicar uma mensagem com eficácia, sendo esse o mecanismo projetual que a define e que interessa observar: olhar mais além do resultado para atingir a intenção.

A atitude da arquitetura de Penteado parece aglutinar a oposição entre as obras de Artigas e Niemeyer, observada por Roberto Conduru:

“Se Niemeyer concebe imagens para surpreender e encantar os indivíduos, Artigas construía espaços de congregação pedagógica das massas. Embora usasse “estrutura” para referir-se ao sistema portante, como na quase totalidade dos discursos sobre arquitetura no Brasil, sua arquitetura admitiria também a compreensão do termo no sentido antropológico: como ‘esquema intelectual por meio do qual as coisas se tornam inteligíveis’. Assim, ele articulava pilar, viga e laje para gerar invólucros em concreto aparente que cobrem, preferencialmente com iluminação zenital, espaços contínuos e dinâmicos capazes de aglutinar o público.”<sup>182</sup>

A obra de Penteado compartilha integralmente, e revela através de seus projetos, a intenção de idear espaços democráticos onde a reunião das massas pudesse encontrar

<sup>181</sup> “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 referencia marcante de vida, mais que de arquitetura.”, PENTEADO, 1998, op. cit., p.32.

<sup>182</sup> CONDURU, Roberto. “Tectônica tropical”. In: ANDREOLI; FORTY, op. cit., p. 82.

abrigo. Tal intenção, que move a formalização da arquitetura, é o agente que permite reunir, sem contradições, aspectos expressivos variados, tomados daqui e dali, sem cair nas teias da incoerência.

Na obra de Penteadó predomina uma procura formal que inclui a diversidade, a referência figurativa, a assimetria e a complexidade que o singularizam dentro do contexto da arquitetura da Escola Paulista. Essa formalização única define-se, no entanto, em total coerência com os princípios de economia de meios, experimentação tecnológica e expressividade estrutural caros ao grupo paulista.

É desta maneira que as “praças cobertas” características da Escola Paulista expandem sua atuação e sentido, buscando através da relação simbiótica entre forma externa e espacialidade interior, seu caráter verdadeiramente público na apropriação afetiva da obra pelos habitantes da metrópole.

Esta produção compartilha com os paulistas a visão do papel transformador que arquitetura poderia desempenhar na sociedade, tem obsessão pelo pleno aproveitamento da obra, preocupa-se com a racionalidade e a economia construtiva, experimenta com novas técnicas e materiais; porém requer o símbolo, a forma solta e desinibida e a comunicabilidade da obra como expansores da atuação da arquitetura, tanto no meio físico como no imaginário urbano.

A assunção dos edifícios como ícones na paisagem urbana, por meio de uma forma expressivamente forte, ultrapassa a barreira funcional e aproveita a oportunidade de criar símbolos nas cidades sem rosto. Essa busca é característica da obra de Penteadó que, invariavelmente, apresenta-se mais aberta, expansiva e figurativa que a de seus congêneres paulistas. Esse comportamento é algo que caracteriza e singulariza a obra do arquiteto, cuja essência está na liberdade propositiva que aceita corajosamente o risco de introduzir soluções novas e heterodoxas.

A rigidez com que frequentemente se interpreta a produção paulista, como se de um mero amontoado de características arquitetônicas em comum se tratasse, impede que sua diversidade se revele, revelando uma interpretação equivocada e fechada do que seria a Escola Paulista.<sup>183</sup>

Interpreta-se a partir do exposto que, da mesma forma que não há embate ou oposição frontal entre a arquitetura moderna paulista e a carioca, a obra de Fábio Penteadó se apresenta como experimento que se vale de recursos desenvolvidos pelas duas vertentes, sem implicar em divergência ou incoerência interna.

---

<sup>183</sup> “Uma concepção estática e mecânica da técnica que excluísse as metamorfoses nos levaria a confundir escola e família. Porém na mesma escola, com um ensinamento dos procedimentos, há diferença de vocação formal.” FOCILLON, op. cit., p. 54-55. Tradução nossa.

“Eu ouvi de uma pessoa que estuda essas coisas que eu estava próximo, nas gerações a partir do meu tempo, das duas escolas. Dizia: o Fábio é o único que não seguiu a vertente, por que é o seguinte, eu vou fazer um projeto que não usa régua T nem esquadro.”<sup>184</sup>

Majoritariamente em concreto aparente, expressividade eleita pela modernidade paulista, a obra de Penteado inclui experiências com diversos tipos de materiais – estruturas e fechamentos metálicos, painéis móveis, lonas tensionadas, aço, etc. – buscando sempre a mais conveniente solução técnica para cada projeto e evitando a aplicação acrítica do material predominante, o que segundo o próprio arquiteto denuncia um entendimento duvidoso que ultrapassa a questão tecnológica para degenerar em mera opção estética:

“Porque passou a ser uma forma caipiríssima de interpretar. Tudo era concreto aparente: coisas medíocres e medonhas, só porque eram de concreto aparente, estavam dentro dessa Escola. Nos concursos de arquitetura, os trabalhos já eram desenhados em concreto aparente, que virou um dogma. Imagine uma sequencia de tudo em concreto, capenga, brutalista.”<sup>185</sup>

A análise sobre a questão semântica e expressiva que permeia sua trajetória, concentrada aqui nos referenciais mais diretos da arquitetura brasileira, não ignora a presença de referenciais externos - apontados oportunamente ao longo do trabalho -

---

<sup>184</sup> PENTEADO, entrevista concedida ao autor, op. cit.

<sup>185</sup> Idem. “Como paisagem urbana, São Paulo é de uma tristeza absoluta”, op.cit., p. 41.

porém quer evidenciar a realidade de uma obra que simultaneamente se propõe modélica sem perder os traços particulares que confirmam sua singularidade.

Este estudo pretende ressaltar o temperamento de uma obra específica, porém mostrar também a factível reunião entre os distintos caminhos que conduzem ao mesmo objetivo de emancipação da sociedade e do indivíduo, definidor da arquitetura moderna brasileira como um todo.

A relação dialética que sintetiza as figuras de Apolo e Dionísio expressa a condição humana essencial, sempre vagando entre a racionalidade e o sonho, a objetividade e o delírio, a necessidade e a superficialidade. Ao propor uma análise do temperamento da arquitetura moderna, Javier Ferrándiz Gabriel coloca a personalidade do autor como definidora da obra, encontrando a presença de Apolo e Dionísio em todas e cada uma de suas realizações, negando a excisão clara e definida que divide um conjunto de regras de outro.<sup>186</sup>

A obra de Penteado parece, pois, ser uma tentativa de reunir elementos e expressividades várias com o intuito de atingir um objetivo específico, definindo-se sem complexos ou contradições. Sua arquitetura inclui, reivindica a presença de ambos os deuses, propondo uma relação complementar, não de Apolo *versus* Dionísio, senão entre Apolo e Dionísio.

---

<sup>186</sup> FERRÁNDIZ GABRIEL, op. cit., p. 112.



# INTENÇÃO, PROJETO E MULTIDÃO: CONCLUSÕES

Arquitetura de multidão: arquitetura de massa.....	386
Fábio Penteadó e a arquitetura brasileira.....	392
O projeto e o desenho: a ideia e o ideal.....	396
A vigência do projeto e do discurso.....	399



## Arquitetura de multidão: arquitetura de massa.

“Há algo que se chama estar vivo e há outra coisa que se chama uma existência ativa. Escolhi esta.”

Gabriel Marcel. *Being and having*.<sup>1</sup>

Nascido em 1929 e falecido em 2011, o tempo da vida de Fábio Moura Penteadó coincide com algumas das principais inflexões que definiram a configuração sociocultural do país ao longo do século XX. O início de sua carreira profissional se confunde com a mudança de perspectivas que marca a passagem do otimismo desenvolvimentista à constatação da realidade de um país desigual, submerso em um processo descontrolado de urbanização e explosão demográfica.

A divisão histórica que ilustra tal inflexão, materializado na aparição de Brasília, influencia especialmente a construção do olhar crítico de um arquiteto que participa desde o princípio desta maneira renovada de entender o Brasil e a sua arquitetura, representada pelo surgimento da Escola Paulista. Em suma, experimenta desde dentro<sup>2</sup> a vultosa transformação de um país que abandona o campo em direção às cidades, que deixa atrás o “arcaísmo” rural e elege a “modernidade”

<sup>1</sup> *Being and having: an existentialist diary*. New York: Harper and Row, 1965, p. 112.

<sup>2</sup> “Existem dois pontos de vista diversos para contemplar a própria época: um pelo qual se a estuda desde fora e outro que, com a consciência de formar parte dela, procura desde dentro compreender seu sentido e seu rumo. [...] A abordagem *desde dentro* parte da convicção de que nenhum fenômeno poderá ser compreendido corretamente se, dentro do possível, não se o meça dentro de seus próprios padrões.” GIEDION, op. cit., p.7. Tradução nossa. Grifo nosso.

industrial, que traslada seu centro nevrálgico do Rio de Janeiro a São Paulo. Desenvolve seu projeto em meio ao contexto de uma cidade que mais que decuplicou sua população ao longo de sua vida, sendo testemunha ocular da inevitável brutalidade de tal processo.

Em um mundo reconfigurado por uma nova escala demográfica, marcado pela crescente demanda de massas, essa preocupação se exprime desde o experimentalismo industrial na arquitetura até a concepção de estruturas urbanas inteiras, novas ou sobrepostas às cidades existentes.

A tese considera que *a multidão pode ser interpretada como o centro de sua pesquisa arquitetônica de Penteadó*, amparada na conceituação sociológico-filosófica, que a define como conjunto de individualidades. A análise das obras revela uma preocupação latente por sanar os problemas gerados pela congestão numérica que implica a explosão populacional urbana, sem desatender a dimensão individual do sujeito que a experimenta.

*O entendimento da multidão como ente social composto individualidades, que conservam sua autonomia e diversidade, é a pedra angular que dirige o olhar sobre toda a sua proposta arquitetônica.* Ao projetar para um grande número de pessoas, Penteadó pensa as relações entre o ser humano e a arquitetura a partir das condições sociais, culturais e econômicas próprias ao universo cotidiano dos usuários. Sua

proposta parte do singular como componente da pluralidade; do “um” aos “muitos”.

No seu projeto, o termo multidão transcende a questão meramente quantitativa para assumir uma dimensão humana maior, ligada à condição individual no meio metropolitano. A multidão de Fabio Penteadó cabe na existência individual do homem comum, massificado, do ser urbano submerso na infinitude da metrópole, da realidade do habitante que não chega a cidadão.

A multidão, conformadora da realidade humana da cidade, subjugada a condições que impedem sua atuação como agente de mudanças, não logra alçar-se a uma posição acorde com sua importância na constituição da metrópole.

*A arquitetura que propõe Penteadó é, na realidade, feita para o que conceitualmente se define como massa: as grandes populações subjugadas pela pobreza e pela alienação, cuja homogeneidade e incapacidade de atuação crítica configuram a homogeneidade de seu comportamento de “rebanho”. Seus projetos procuram atuar na condição presente das massas urbanas, em suas demandas existentes e urgentes, criando condições de acesso e desenvolvimento social.*

Dessa maneira, pode-se interpretar que *seu trabalho pavimenta um caminho* a ser trilhado pelas massas, *ao longo do qual gradativamente seu comportamento passivo pode se*

*transformar em atuação multitudinária*, cujo suporte provém da *união de individualidades* solidamente desenvolvidas.

A oscilação humana entre o ser individual e o ser social, atesta sua posição dialética e denota a riqueza da personalidade, confirmando a importância de uma arquitetura que propõe espaços humanamente valorizados, não redutíveis a uma função. Contra a socialização invertida que a metrópole impõe, os espaços sugeridos pelo arquiteto buscam emancipar o indivíduo através da desalienação e de sua afirmação coletiva.<sup>3</sup>

A tese conclui, portanto, que a arquitetura da multidão revela-se tanto na imensidão escalar de muitos projetos quanto nos pequenos espaços de várias obras desenvolvidas por Penteadó, pois podem estar igualmente aptas a abrigar o ser multitudinário. Assim, não se pretendeu comprovar que todas as obras e projetos do arquiteto possuem a capacidade de abrigar a multidão numericamente, fato improvável dentro das limitações e da especificidade dos encargos arquitetônicos, mas investigar as respostas ao problema encontradas por meio da arquitetura.

---

<sup>3</sup> “A individualidade somente se realiza no grupo, na Polis, em comunidade com os outros, o homem é capaz de cultivar em todas as direções todos os seus dotes, afirmando a sua liberdade, pois não há liberdade solitária. Com o grupo, encontramos os meios de multiplicar as forças individuais, mediante a organização. É assim que nosso campo de luta se alarga e que um maior número de pessoas se avizinha da consciência do possível, rompendo as amarras da alienação.” SANTOS, *O espaço do cidadão*, op. cit., p. 103.

Tampouco se pretendeu sugerir com este texto a exclusividade da temática, mas a sensibilidade única com que ela é trabalhada na obra do arquiteto. Deseja-se mostrar como um problema ou preocupação, que pode ser geral, converte-se em uma arquitetura singular; como uma ideia transforma-se em projeto. De uma ou outra maneira, a maioria dos arquitetos tratou da problemática que envolve a explosão demográfica urbana, direta ou transversalmente, não somente durante o período analisado como em muitos outros ao longo da história da arquitetura. Os próprios arquitetos paulistas, companheiros geracionais de Pentecost<sup>4</sup>, buscavam respostas ao problema, seja através da técnica da pré-fabricação ou do desenho de habitações populares coletivas, além de muitas outras.

Seu projeto de futuro tem como substrato, portanto, a realidade contemporânea à sua atuação, relacionado-se diretamente com a vida dos indivíduos que procura atender. Distancia-se, assim, do experimentalismo quase abstrato das experiências megaestruturalistas, metabolicistas e afins, que vislumbram uma realidade futura a partir de uma sociedade idealizada e magicamente adaptada às condições previstas nos

---

<sup>4</sup> “O que mais me impressiona é que os problemas que nos restaram têm, hoje, uma escala tão grande que já estão longe da minha capacidade individual de interpretá-los. Seria até impróprio, malicioso, da parte dos jovens me perguntar quais os caminhos para o futuro da arquitetura brasileira. Eu devolvo essa pergunta: daqui a quinze anos São Paulo terá o dobro do número de habitantes que tem hoje; e precisará do dobro do número de empregos e do dobro de tudo o que se possa imaginar.” ARTIGAS, op. cit., p. 180.

projetos – aliás, parte da causa de seu fracasso fora do campo teórico.

O trabalho do arquiteto assume a realidade metropolitana, majoritariamente massificada, e propõe oferecer à maioria de seus habitantes os espaços aos quais tem direito. *A metrópole e sua enorme população é, concomitantemente, o hábitat das massas e o lugar propício ao florescimento da ação multitudinária.* Em sua obra, os espaços e as construções da cidade passam por um redimensionamento, a fim de acomodar fisicamente as massas humanas, respeitando a *dimensão individual*, que é o germe da multidão.

A liberdade do projeto humano se restringe pelas adversidades da vida real, e o espaço, como instância social inseparável das ações do homem incentiva ou proíbe ações emancipadoras. O futuro de um mundo multitudinário é para o arquiteto uma questão que atravessa dados estatísticos e numéricos, e o método que rege sua arquitetura aposta por liberar o homem de sua condição de mero fantoche no curso da vida coletiva. Sua obra representa o desejo de uma geração de sair do privado em direção aos grandes espaços comuns, de trocar o individualismo pela individualidade, de transformar a vida em existência ativa.

A estratégia que permite à multidão elevar-se como agente social preferente da metrópole parte do entendimento da situação humana de seus habitantes. Relegados à condição de massa, as individualidades transtornadas, duplamente

aviltadas pela pobreza e falta de cultura, típicas das sociedades economicamente exploradas, necessitam de espaços que convidem à participação, que sugiram sua inclusão. A configuração espacial aberta, definida sem barreiras físicas ou psicológicas que se interponham entre a obra e o usuário, quer construir um ambiente de naturalidade e espontaneidade, fruto dessa busca por resgatar a participação do apático integrante da massa.

Essa atitude conforma um ideal arquitetônico que integra aspectos práticos de demanda de mercado e soluções técnicas que a atendam, porém que se constrói substancialmente sobre a base relacional que define a vida humana no contexto multitudinário.

A *diversidade de usos* que propõe suas obras revela o desejo de coexistência democrática entre usos e usuários, permitindo a assunção de um verdadeiro modo de vida multitudinário e garantindo a plena utilização da arquitetura.

A intenção de atingir o comportamento social da multidão, de convocá-la a assumir seu papel vivificante como agente de transformações no meio urbano, se expressa por meio da ideação de espaços que agregam funções várias, permitindo que a *diversidade típica do conceito multitudinário* se expresse em toda sua plenitude. Esse ideal democrático propõe a vivência cotidiana da arquitetura e do urbano como meio de revitalizar as relações sociais, agrega a arte e a cultura no dia-a-dia de forma natural, insere símbolos urbanos no meio da

comunidade e reata os laços afetivos entre os cidadãos e a cidade.

As *múltiplas possibilidades de uso* que oferecem os projetos propostos pelo arquiteto buscam amenizar os problemas gerados pela carência de recintos públicos, falta de planejamento e escassez de recursos financeiros, que padecem as grandes metrópoles do mundo subdesenvolvido, através de espaços que alcancem a máxima “rentabilidade” social.

Na conceituação de lugares onde podem conviver a aglomeração de pessoas, o descanso e o desfrute, espetáculos artísticos, manifestações públicas, a referência urbana e acontecimentos espontâneos e imprevisíveis encerra-se a lucidez que procura sanar a deficiência de espaços representativos na trama da metrópole desigual e excludente. A tendência de enxergar em cada projeto uma oportunidade de abrir lugares de convivência democrática na cidade carente de coesão social é o fator que permite a superposição do cotidiano com a cultura e o monumento. Isso significa desejar uma sociedade armada de potencial crítico, reunida nos espaços coletivos em torno aos símbolos comunitários que a representam.

A busca pelo espaço da multidão é, na realidade, a própria preocupação do arquiteto por revalorizar a *convivência comunitária*, perdida com o advento da grande cidade. O entendimento de que, tal como a cidade se converte em

metrópole, a comunidade assume a dimensão multitudinária, possibilita o projeto de uma arquitetura que procura responder a essa nova escala a partir da *vivência cotidiana* de seus habitantes.

A obra do arquiteto projeta o fortalecimento da vida comunitária e a revalorização do homem como existência multitudinária através do debate de seus problemas em sociedade, restabelecendo o perdido sentimento de apego pelo espaço público. Nos espaços destinados ao ócio, aos serviços, à religião e à cultura, revela-se tanto a intenção de *resgatar a vida pública* como fonte de convivência e troca interpessoal em prol de interesses comuns dos cidadãos, quanto o desejo de evitar as “tirantias da intimidade” que reinam na cidade segregada e restrita construída pela dinâmica tecnocrática de organização urbana. Seu projeto apresenta, dessa forma, um *conteúdo político* evidente, que guia sua ideação e configura uma arquitetura de clara dimensão didática, utilizada como meio de instrução social espontânea, especialmente nas oras de marcada *vocação representativa*.

Propor esses espaços significa, na realidade, propor uma cidade outra. A arquitetura de Fábio Penteadó 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 massas e multidões, e somente nela encontra seu verdadeiro sentido.

Partindo do entendimento do espaço da multidão como espaço da inconstância, da passagem e da repetitiva reterritorialização, pode-se considerar que suas propostas incorporam o homem e suas errâncias como parte mesma do projeto, colocando também o espaço público como terreno do espetáculo diário do ir e vir de um gigantesco número de pessoas, atraídas pela espacialidade aberta das obras e pelos pontos de referência marcantes no cenário urbano.

O ideal arquitetônico de Fábio Penteadó se levanta contra o modelo de relações sociais estabelecido na metrópole, descobrindo no espaço público generoso e democrático, aberto à convivência, um meio de descompressão física e psicológica para a cidade e seus habitantes. Esse ambiente urbano ideal encontra sua correspondência ideal na ideia da praça, o espaço público por excelência.

Assim como o termo multidão, o conceito de praça carrega uma infinidade de significados que ultrapassa as limitações da configuração espacial, ainda que a contenha. Esta riqueza de mensagens permite a correlação do significado com o significante, possibilitando que a arquitetura encontre a praça.

Na Grécia da antiguidade clássica, a ágora era o principal elemento de constituição do espaço urbano da Polis, expressão máxima da esfera pública onde os cidadãos

conviviam, debatiam questões políticas e realizavam assembleias. Desde então, a ideia de praça sempre se associou ao exercício da cidadania e ao ideário de convivência comunitária. A praça é espaço físico, mas também é símbolo, centro e referência. Ao ser o espaço público mais potente, seu conceito engloba o número e o significado do povo, acolhe o trato comum entre os vizinhos, o mercado, a festa popular.

A própria configuração física essencial da praça, um espaço aberto em meio às edificações, e seu consequente caráter multifuncional, avalizam essa aproximação. As propostas do arquiteto querem abrir clareiras em meio à selva de pedra, buscam o espaço aberto ao céu, onde uma multiplicidade de atividades possa ser desenvolvida.

A convergência dessa multiplicidade de dados históricos, econômicos, sociais e culturais auxilia também a compreensão da questão da escala na obra de Penteadó. Seus projetos invariavelmente se definem pela grande escala, redefinindo o entorno e a paisagem urbana através de potentes formas arquitetônicas. A busca por monumentalizar a vida cotidiana, dotar de traços reconhecíveis as cinzentas metrópoles, procura a escala humana para expressar-se de maneira afirmativa sem oprimir o homem. Com a intenção de dar lugar à convivência e ao encontro, os grandes monumentos, edifícios e espaços incorporam a individualidade ao mesmo tempo em que se abrem à ocupação espontânea da multidão.

O objetivo principal de atender a gigantesca massa humana das cidades condiciona, muitas vezes, que as obras se expressem através da grande escala. Essa característica, ao longo do tempo, pode haver contribuído na maior facilidade e inclusive preferência por parte do arquiteto em trabalhar com a grande dimensão.<sup>5</sup>

Estratégias de projeto que definem a relação entre espaços abertos e massas construídas, verticalidade e horizontalidade, exuberância e discricção formal, geralmente inspiradas em ambientes de encontro e confraternização popular, buscam conferir naturalidade aos conjuntos arquitetônicos, independentemente de suas dimensões. O exercício escalar observado no trabalho do arquiteto sugere a compatibilidade entre o grande artefato arquitetônico e a escala humana, estabelecida através de métodos dimensionais que manifestam a própria medida do homem em relação à natureza e à metrópole.

A metrópole paulistana sacrificou seus símbolos de identidade em favor da imagem do “progresso”, da constante mutação urbana que a cidade em eterno crescimento interpretava como modernidade e evolução. A morte dos espaços e elementos de significado que conformam o caráter das

---

<sup>5</sup> “Eu acho o seguinte, não vou falar com pretensão mas, entrar numa escala do grande, é muito difícil. Por exemplo, na nossa arquitetura, arquitetos notáveis no objeto pequeno ao conseguem entrar no objeto grande. É muito difícil. O que no meu caso é o contrário, um projeto pequeno para mim é quase insolúvel.” PENTEADO, 2008, op.cit.



idades agrava a sensação metropolitana de “não sentir-se em casa”, usando os termos de Paolo Virno.

Através de uma formalização diferente, muitas vezes inesperada, a arquitetura de Fábio Penteadó quer criar os pontos de *referência e identidade* que a tristeza lacônica da paisagem da cidade não oferece. Em um exercício de escala adequado ao lugar, seja ele a imensidão do horizonte, natural ou metropolitano, ou o recolhimento de um bairro, seus projetos reordenam o entorno por meio de formas expressivas, invariavelmente figurativas, que lutam contra a inexpressividade do amálgama cinzento da cidade.

Os aspectos formais, organizativos e escalares que definem o projeto de Penteadó permitem entrever um desejo de que a arquitetura se comporte no meio urbano como um *elemento comunicador de valores sociais*.

A poética aliada ao pragmatismo, característicos de sua obra, indicam a adequação do papel da arquitetura como efetiva *comunicadora de massas*, utilizando seu valor de instrumento de persuasão para fins positivos. Este posicionamento “integrado”, conforme a conceituação de Umberto Eco, parte da aceitação da irrevogabilidade da cultura e da ascensão das massas ao centro da dinâmica social.

## Fábio Penteadó e a arquitetura brasileira

“Você é o que você vê. O que você ouve. O que você gosta de ver.”

Fábio Penteadó<sup>6</sup>

“Esse sentimento de se libertar não é fácil, nem um pouco fácil.”

Fábio Penteadó<sup>7</sup>

A proposta arquitetônica de Fábio Penteadó oferece complexidades que exigem uma análise mais detida sobre seu processo de ideação. Sua obra pode e deve ser entendida sob a égide da produção paulista que se desenvolve a partir de mediados dos anos 50, o que se revela claramente nas obras apresentadas por este trabalho, mas a liberdade propositiva que se encontra em seus projetos sugere um olhar atento ao contexto dessa produção. Essa singularidade, perfeitamente harmonizada com a proposta do grupo de arquitetos da época, é uma das delícias que oferece a contemplação à sua trajetória.

A dificuldade que supõe 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. A contribuição de seu

---

<sup>6</sup> PENTEADO, 2008.

<sup>7</sup> Ibid.

trabalho deve ser reconhecida acima do desgastado esquema das influências e classificações.

Olhar para a arquitetura de Penteadó não significa somente requerer o reconhecimento da diversidade da arquitetura paulista, mas também permite reorganizar a posição dos atores e do significado comum desse grupo. Propõe-se enxergar essa arquitetura paulista como uma multidão, onde o fator comum presente nas singularidades possibilita que atuem mancomunadamente. A interpretação do caráter único do trabalho de Penteadó significa, além de requerer uma nova leitura sobre a produção da Escola Paulista, evitar a noção solidificada da influência vertical dos mestres sobre seus discípulos, à maneira de uma via de mão única.<sup>8</sup>

A experiência do arquiteto penetra na diversidade do campo de atuação do arquiteto, pouco explorada pela maioria, e deixa uma importante marca na história recente da arquitetura brasileira. Sua arquitetura é um espelho de sua personalidade aberta, espontânea e irreverente, avessa a dogmatismos. Através da presença de seu caráter, sabe combinar a rigorosidade “apolínea” com a espontaneidade e leveza “dionisíacas”.

---

<sup>8</sup> “A palavra ‘influência’ é uma das pragas da crítica de arte. Antes de mais nada, o termo já contém um viés gramatical que decide indevidamente sobre o sentido da relação, isto é, quem age e quem sofre a ação de influência: parece inverter a relação ativo/passivo que o ator histórico vivencia e que o observador, apoiado unicamente em suas inferências, deseja levar em conta.” BAXANDALL, op. cit., p. 101-102.

Reflexo de sua personalidade agregadora é sua preferência por apresentar projetos em concursos, meio mais difícil, porém a mais democrática forma de escolha de uma proposta, segundo a opinião do arquiteto. Sua disposição ao debate propiciou a criação de projetos em equipe, modo como a maioria de suas propostas foram feitas, tendo como parceiros mais recorrentes Aldo Calvo, Alfredo Paesani, César Sampedro, José Ribeiro, Luis A. Vallandro Keating, Teru Tamaki, Tito Lívio Frascino, entre muitos outros.

O posicionamento político claro e definido de Penteadó, certamente criado e desenvolvido através do convívio proporcionado pelas atividades “paralelas” e identificado com a esquerda, nunca se expressou por meio da partidarização da arquitetura de maneira direta, preferindo idear espaços onde a democracia e o encontro pudessem reverter ou criar condições transformadoras a partir da atuação pública dos habitantes da cidade. Dessa forma, sempre predominou a força de seu caráter agregador, buscando e privilegiando a discussão e o debate mesmo nas situações mais inusitadas e difíceis que o período da ditadura militar impôs ao povo e à classe profissional.

Da mesma forma, sua abordagem em relação às técnicas construtivas e materiais sugere uma busca por alternativas que pudessem reduzir o custo e agilizar os processos construtivos, a fim de atender a multidão. Não transparece em suas obras ou depoimentos nada acerca da utilização da

técnica como discurso político ou recurso denunciativo, como verificado no trabalho de outros companheiros.

A possibilidade de coadunar os interesses do mercado imobiliário com boa arquitetura, atitude reconhecível em muitas obras ao longo de sua trajetória, parece ser fruto desse mesmo posicionamento aberto e tendente à concessões, ao reconhecer nessa relação uma situação de interdependência quase obrigatória. Neste sentido pode-se explicar também a admiração que cultiva pelo trabalho de arquitetos pioneiros da modernidade paulista, como Rino Levi, Oswaldo Arthur Bratke e Adolf Franz Heep, cujas produções foram marcadas pelo pragmatismo e pela convivência simbiótica com a dinâmica do mercado.

A natureza pessoal aberta e inclusiva é ainda indicativa da aceitação, sem traumas ou preconceitos, de inúmeras referências arquitetônicas, externas ou internas, retas ou curvas, que compõem uma obra livre e expressiva. Segundo observa Mônica Junqueira de Camargo:

“A produção de Fábio não permite identificar fases, tampouco segue uma evolução linear. A identidade é garantida pela presença contínua de uma busca às suas inquietações existenciais e da tentativa de extrair de cada espaço a máxima rentabilidade social e cultural, cujo desenho ora se desenvolve a partir de formas inéditas, ora recorre a experiências anteriores. Utilizando de poucos pessoas, Fábio deixa transparecer na sua

composição espacial a riqueza de ideias e a versatilidade no uso dos recursos arquitetônicos.”<sup>9</sup>

As propostas de Penteadado se desenvolvem através de tentativas incessantes a partir da rediscussão programática e expressiva em cada novo projeto. Seus “ensaios de arquitetura” representam a intenção de uma arquitetura propositiva e constantemente em processo evolutivo, cuja trajetória em “zig-zag” revela que sua dimensão especulativa supera a busca pelo estabelecimento de uma linguagem que se associasse a seu nome. Ainda que se reconheçam processos, métodos e estratégias recorrentes, a liberdade característica de seus trabalhos sugere o prazer em propor e tentar, em debater e questionar, em “voar” livremente.<sup>10</sup>

Suas obras aceitam referências variadas, fruto da experiência diversa e da abertura de caráter do arquiteto. Nelas convivem, ou se conjugam, tanto a beleza rigorosa e técnica apreciada pelo grupo paulista quanto a liberdade formal e expressiva da arquitetura carioca, especialmente da figura de Oscar Niemeyer - e o impacto de sua criações de Brasília-, além de abarcar a diversidade propositiva e formal do cenário internacional da época.

<sup>9</sup> CAMARGO, Mônica Junqueira, apud PENTEADO, 1998, p.9.

<sup>10</sup> “Um voo reto responderia a um único desejo de chegar a um ponto, o que fosse; o voo teria uma função e uma tarefa que prevaleceriam sobre qualquer outra consideração. Ao contrário, seu voo em zig-zag o permite ir igualmente de um lugar a outro, porém sem renunciar ao prazer de voar.” FERRÁNDIZ GABRIEL, op.cit., p. 10. Tradução nossa.

A força simbólica dos espaços e obras da nova capital parece estar na raiz da expressividade escultórica de muitos de seus projetos, assim como sua oposição ao modelo de cidade especializada funcionalmente, proposto para Brasília, Ihe indica o caminho inverso para suas propostas de maior alcance urbano.

A dimensão representativa e monumental que marca a arquitetura moderna brasileira desde seu nascimento persiste na expressividade simbólica de sua obras, que incorporam, no entanto, o caráter paulista de rigorosidade e dureza angulosa em oposição à suavidade e leveza das formas curvas e alvas da fase carioca.

A característica essencial do trabalho de Penteado é sua marcada dimensão pública e propositiva, no qual as condicionantes sociais se unem ao discurso artístico e arquitetônico para configurar uma arquitetura em processo de transformação constante. Tais características explicam sua “liberdade” expressiva, que ora cria peças paradigmáticas da arquitetura paulista, ora se aproxima da esculturalidade carioca e ora aceita e incorpora referências pós-modernas e da *pop art*.

Suas obras permitem entrever sua própria gênese. Aos desígnios particulares e autônomos que regem o mundo das formas, unem-se os condicionamentos da vida e do momento histórico e um componente subjetivo e íntimo, uma

“vocaçãõ”<sup>11</sup> própria que define a singularidade de cada artista e do resultado final de sua obra.

O entendimento moderno de arquitetura como obra de arte total é outro ponto relevante na interpretação de sua obra. Além de incorporar trabalhos artísticos como parte da arquitetura em diversos de seus projetos, o arquiteto trata forma e implantação de modo que o objeto arquitetônico se constitua como obra de arte urbana. Não é desprezível, tampouco, a repercussão em sua obra do discurso artístico dos anos 1960 e sua notável ênfase na questão da participação popular.

Da mesma forma, o imaginário metropolitano permeia seus projetos, que vacilam entre o rechaço e a admiração às condições peculiares oferecidas pela grande cidade, expondo sua condição “paulistana” de indivíduo dividido entre o orgulho e a indignação que a realidade urbana da metrópole expõe.

A dimensão política de sua arquitetura segue os preceitos propalados pelo grupo paulista, transparecendo através de seu claro conteúdo didático e civilizador. Muitas de suas obras transmitem implicitamente códigos de conduta, comunicam

---

<sup>11</sup> “Tenho comentado como essa posição do homem e o artista está condicionada por tudo o que Ihe rodeia, mas parece haver também um componente subjetivo e pessoal, que denominei vocaçãõ, que em último termo é o que decide.” *Ibid.*, p. 13.

modos de sociabilidade por ele considerados ideais, autorizam a apropriação do usuário.

Em um país marcado por distorções e transformações socioeconômicas profundas como o Brasil, o substrato social assume um papel central na atuação artística e arquitetônica. Assim, Penteado procurava com sua arquitetura contribuir ao projeto de nação em andamento, dedicando à maior e mais negligenciada parte da população – a multidão, a massa – a atenção preferencial de seu trabalho, de forma a romper a dinâmica imobilista e classista que caracteriza a estrutura social brasileira desde a colonização.<sup>12</sup> Neste sentido, compartilha com a arquitetura moderna brasileira seu conteúdo projetivo e seu discurso civilizador.

### O projeto e o desenho: a ideia e o ideal

“São os dois extremos que tensionam e determinam a vaga órbita do saber de cada arte em cada época: a obra e sua exigência de realização, em um extremo; a maneira de interpretar o complexo do mundo, no outro.”

**Marta Llorente Díaz.** *El saber de la arquitectura y de las artes.*<sup>13</sup>

“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

<sup>12</sup> “E se mexesse na estrutura da arquitetura, de fato teria de mexer com tudo, não só na arquitetura, na pintura, tudo. E havia sempre aquele espírito de não mexer. [...] Mas aqui havia a intenção de não mudar nada, que se pudesse voltar à escravidão era bom.” PENTEADO, 2008, op. cit.

<sup>13</sup> Op. cit., p.13.

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.”

**Fábio Penteado.** *Ensaio de arquitetura.*<sup>14</sup>

A trajetória da arquitetura brasileira ao longo de quase todo o século XX reflete uma relação inevitável de compromisso com o futuro que, em grande medida, é ditada por sua própria condição existencial. Essa realidade, aliada à característica primeira de todo e qualquer projeto – a construção consciente do que ainda está por acontecer - criou um contexto arquitetônico especial, onde frutificaram ideias que foram verdadeiros arremessos ao futuro.

Da experiência arquitetônica brasileira é conhecida sua liberdade em relação à dimensão doutrinária da modernidade e, caminhando entre continuidades e descontinuidades, se afirma e se reconhece na diversidade que a caracteriza. Na proposta arquitetônica que oferece Fábio Moura Penteado, a liberação propositiva característica da arquitetura nacional se une a preocupações globais, resultando ser uma produção que capta o “*zeitgeist*” de maneira pessoal e independente.

É conveniente ressaltar uma característica importante da trajetória profissional do arquiteto, especialmente relevante na discussão sobre a obra em questão. Muitas das suas

<sup>14</sup> PENTEADO, op. cit., p. 25.

propostas mais emblemáticas nunca foram construídas, ou seja, ficaram apenas em “projeto”. Essa característica guarda relação com sua preferência por apresentar propostas em concursos e, entre outras coisas, convida a refletir acerca do valor da ideia frente à obra construída.

A importância do projeto como projeção de uma ideia ou de um ideal possui transcendência em relação à factualidade da obra, permitindo o resgate das suas intenções ainda que o desenho não tenha se materializado, ou quando a construção não reflita o ideal projetado. Na realidade esquiva e refratária a qualquer tipo de planejamento e projeto, triste tradição histórico-cultural do Brasil, torna-se premente revalorizar planos e desenhos segundo suas intenções originais.

Esta breve elucubração é oportuna para o entendimento da produção do arquiteto, que denota a intenção de “projeto de sociedade” que a arquitetura proposta por grande parte de sua geração encerrava, e reafirma a autonomia do planejado sobre o construído, do engenho humano sobre a matéria.

Para além da discussão sobre se o projeto deve ou não ser considerado arquitetura, este texto pretende reforçar a importância do projeto enquanto desenho e redesenho de uma nova realidade. Desenho que “[...] se de um lado é risco, traçado, mediação para expressão de um plano, de outro lado é desígnio, intenção, propósito, projeto humano no sentido de proposta

do espírito.”<sup>15</sup> Entende-se, portanto, a obra a partir de um conceito mais amplo que o artefato construído, da mesma forma que o sentido de construção ultrapassa a mera questão da materialidade.<sup>16</sup>

Estas considerações são importantes no contexto de um trabalho que pretende desvendar a estrutura de um projeto de arquitetura e de sociedade que se explica através de obras materializadas e de formas imaginadas, que se vale da objetividade da obra e dos planos para atingir a essência da ideia. Aumenta seu interesse no caso específico do trabalho de Penteado, mais projetivo que construído, ademais de oferecer a possibilidade de verificação da correspondência entre o discurso e a obra. Conforme Sérgio Ferro:

“O projeto, em arquitetura, envolve vários níveis: é particular, como solução para determinado problema imediato, e é, também, parte e reflexo de uma atitude global do seu autor e, através dele, do tempo que vive. Pela análise e a observação da obra acabada, pela verificação da adequação ou incompatibilidade das partes e níveis que a compõem, é possível apontar as intenções e atitudes mais profundas que guiaram sua elaboração. Portanto, as eventuais contradições objetivas de uma obra, verificáveis na construção, na utilização, nas reações

<sup>15</sup> ARTIGAS, op. cit., p. 112. Trecho de *O desenho*, aula inaugural ministrada na FAU-USP em 1967.

<sup>16</sup> “O campo de descrição e transmissão da arquitetura coincide com o de sua definição, é intrínseco a ela, a seu dado concreto, a sua construção, e convém recordar a este propósito que o termo construção engloba tanto o resultado, a obra, como o procedimento mediante o qual se define, tanto o *feito* como o *fazer*.” PEZZA, Valeria, apud MARTÍ ARÍS, op. cit., p. 26. Tradução nossa. Grifo do autor.



que provoca ou entre os instrumentos usados, explicitam defasagens e incoerências internas do projeto particular e da atitude global que o justifica e que nele se concretiza.”<sup>17</sup>

Não é a maneira como se dá a definição da proposta, produto da somatória incalculável de fatores que aportam a vida, as especificidades técnicas, a questão metodológica, etc., o que interessa a esta investigação, senão os canais que unem a ideia ao ideal, o pensamento ao projeto, por meio do depoimento das obras.

“Da mesma forma, fico pensando: como seria possível explicar como se faz um projeto de arquitetura? Às vezes, eu começo sem muita lógica, nem metodologias, mas, de repente, há um santo que baixa, ou um amigo que conversa comigo, e mostra o caminho.”<sup>18</sup>

Ao considerar a arquitetura como fruto da intencionalidade, a atenção da análise mira à coerência interna da obra geral, levando em consideração as declarações do arquiteto para, através da exemplaridade dos projetos, verificar sua validade. Para Pignatari:

“Discutir se o projeto precedeu a obra criativa, ou foi uma elaboração *post factum*, só tem (ir)relevância no sentido de poder assacar contra o poeta o epíteto de fingido ou falso (“O

poeta é um fingidor”-Fernando Pessoa), mas não altera o fato de que ele o desejou assim.”<sup>19</sup>

O trabalho de Penteado e a forma como foi conduzido, inclusive em âmbitos extra-arquitetônicos, revela o gosto e a crença na proposta, no debate e no intercâmbio de ideias, e poderia ser traduzido pela fé na construção coletiva da sociedade. No campo historiográfico, é relevante ressaltar que a opção por publicar ideias em concursos e a irrealização de suas mais audaciosas propostas contribuiu, em grande medida, à restrita repercussão do trabalho de Penteado, tanto dentro quanto fora dos círculos especializados em arquitetura. Por outro lado, a liberdade propositiva proporcionada pelos concursos permitiu o desenvolvimento de uma arquitetura altamente expressiva e singular.

A arquitetura que abraça a multidão traduz uma visão da época vivida que se transforma em estratégia de futuro, uma interpretação do hoje que pretende atuar no amanhã, ou seja, projeto. A realidade é o embasamento que sustenta o sonho e a utopia do possível; é a matéria que permite converter em beleza vindoura o conflito contemporâneo. Por isso a arquitetura pode, e deve, ser compreendida como projeto mesmo que tenha se desprendido do papel para alcançar a materialidade, um plano sempre inacabado por estar em constante transformação. Segundo Certeau:

---

<sup>17</sup> FERRO, op. cit., p. 47.

<sup>18</sup> PENTEADO. *Ensaio de arquitetura*, op. cit., p. 156.

---

<sup>19</sup> PIGNATARI, op. cit., p. 47.

“Ao examinar a obra de arte, devemos superar o limite das técnicas de ofício e restituir a genealogia em toda sua amplitude. Este é o interesse fundamental (superior ao interesse propriamente histórico) que apresenta a “história” de uma obra anterior a sua execução definitiva, a análise dos primeiros pensamentos, dos projetos, dos esboços anteriores à estátua ou ao quadro. Estas impacientes metamorfoses e minuciosos estudos que a acompanham desenvolvem a obra ante nossos olhos, como a execução do pianista desenvolve a sonata, e é de grande importância vê-los atuar e mover-se na obra aparentemente imóvel.”<sup>20</sup>

### A vigência do projeto e do discurso

“Ousa. Arrisca. Assume o risco, nesse processo de redesenhar com o desenho, a vida, o repensar a sociedade, a transformação mais justa, igualitária, democrática, que o futuro exige para que exista. E, nesse arriscar-se, submete-se ao tempo, ao tempo do futuro, onde só nele alguns de seus projetos encontrarão lugar.”

**Cecília Scharlach.** In: *Ensaios de Arquitetura*.<sup>21</sup>

A questão da explosão demográfica, especialmente no âmbito urbano do mundo subdesenvolvido, que despertou a atenção de Pentecostado a ponto de elegê-la como guia de seu projeto arquitetônico, permanece nos dias de hoje não apenas como problema pendente de solução, senão como processo que segue em franca expansão em grande parte dos países do mundo.

<sup>20</sup> CERTEAU, op. cit., p. 42. Tradução nossa.

<sup>21</sup> p. 9.

África e Ásia protagonizam atualmente a tragédia anunciada na qual a América Latina ocupou o papel principal durante décadas no século passado, rol que vem perdendo desde que as altas taxas de seu crescimento vegetativo vêm arrefecendo.<sup>22</sup> Segundo Mike Davis, aproximadamente 95% desta última explosão demográfica se produzirá nas áreas urbanas dos países mais pobres do planeta, e indica como sintomático o fato de que atualmente a soma das populações de apenas três países -China, Índia e Brasil- já seja equivalente à de toda Europa e América do Norte.<sup>23</sup>

No Brasil, a curva populacional aponta para uma estabilização e o crescimento demográfico urbano nas principais metrópoles do país já não se trata de um problema tão agudo. Porém, tais metrópoles permanecem extremamente inchadas e carecem de infraestrutura urbana mesmo em níveis básicos.

As cidades médias passaram a captar grande parte da massa populacional que antes se dirigia às metrópoles, porém a localização de muitas delas no entorno das grandes aglomerações ainda é capaz de motivar previsões bastante

<sup>22</sup> Em relação ao caso mais emblemático e assustador, o chinês pós-abertura da economia: “Quando as reformas foram iniciadas, apenas 18% dos chineses viviam em cidades. Menos de uma geração depois a China urbana era habitada por 400 milhões de pessoas, estimando-se que, por volta de 2025, a urbanização alcance 65% da população. Neste quadro dramático de mutação, costuma-se evocar os 120 anos consumidos pela Inglaterra da Revolução industrial, ou os 80 anos que os Estados Unidos levaram para transformar o campo em cidade.” ARANTES, Otília, op. cit., p. 60.

<sup>23</sup> DAVIS, Mike. *Planeta de ciudades miseria*. Madrid: Foca, 2006, p. 14.

sombrias em relação ao futuro próximo. Conforme alerta Davis:

“As explosivas cidades do terceiro mundo também estão tecendo novas e extraordinárias redes e hierarquias urbanas. Na América do Sul, os geógrafos atualmente falam sobre um novo monstro conhecido como RSPER (Região Metropolitana do Rio de Janeiro - São Paulo), que inclui as cidades de tamanho médio situadas no eixo de comunicações que une os 500 quilômetros que separam a as cidades, assim como a extensa região industrial em torno a Campinas. Com uma população atual de 37 milhões de habitantes, este nova criatura já supera o corredor formado por Tóquio-Yokohama.”<sup>24</sup>

A obra vital de Fábio Penteadó, arquitetônica incluída, não pode ser corretamente compreendida longe da realidade megalopolitana que São Paulo construiu, muito rapidamente, ao longo do século XX. Em 2011, ano de sua morte, deixa uma cidade cuja condição contemporânea quase inviável pelo trânsito, pela ausência de espaços públicos vivos, pela violência real e psicológica e pela insuficiência crônica dos sistemas públicos de atendimento ao cidadão nada mais faz que atestar a atualidade de seu discurso e denunciar a ausência de projetos na escala da metrópole.

Ao questionamento anterior acerca da capacidade do planeta de prover insumos básicos ao sustento da população, em constante processo de agigantamento, se acresce atualmente o debate sobre os limites ecológicos da Terra, definindo os

---

<sup>24</sup> DAVIS, op.cit., p. 17.

contornos do discurso que se denomina Sustentabilidade, responsável por manter a sensação de pânico atrelada à virtual possibilidade de um colapso iminente.

Em relação ao quadro sociológico-cultural do Brasil, não se verificaram alterações substanciais, ainda que as condições de vida e o nível de renda tenham indiscutivelmente melhorado, e a transição da condição de massa para multidão permanece empacada na realidade de uma nação cada vez mais entorpecida pela lógica do consumo e fechada em muros à convivência cotidiana em sociedade.

À passividade e ao caráter apolítico da sociedade brasileira atual contrasta a profusão de novos canais para o exercício de cidadania de modo virtual, funcionando como uma espécie de confirmação de que a existência da multidão como corpo crítico e ativo independe da mera aglomeração física.

O alvo da preocupação arquitetônica de Penteadó, portanto, conserva sua vigência, reafirmada pela questão em aberto das superpoluções urbanas como problema contemporâneo. O maior legado de sua obra reside, no entendimento da tese, na reflexão que propõe sobre qual a melhor maneira, ou meios mais adequados, para se atender de forma mais humana e menos estatística as pessoas que fazem parte desse mega-afluxo em direção às cidades.

Sua obra se insere no contexto de grandes projetos trazidos pela modernidade, especialmente os de caráter misto entre

arquitetura e infraestrutura, como os planos para Argel, Rio e São Paulo de Le Corbusier; desenvolve-se contemporaneamente ao aparecimento do suposto “movimento megaestruturalista”, com o qual tece diálogos, porém marca distância em relação à abordagem impositiva; precede e acompanha no tempo o surgimento de novas e ousadas propostas da arquitetura para um mundo metropolitano, a exemplo do trabalho de Rem Koolhaas e Elia Zenghelis no OMA, Pier Vittorio Aureli e mais recentemente Martino Tattara no escritório Dogma, somente para citar alguns exemplos.

A dimensão da arquitetura de Penteadó, além da irrefutável relação com a escala dos requerimentos de sociedades como a brasileira, estabelece uma relação intrínseca e orgânica com a dimensão da paisagem e a vastidão territorial americana, cuja amplitude referencial incide diretamente na definição de sua arquitetura. Para Díaz-Saavedra, a paisagem transcende a realidade física e atinge o âmbito cultural, sendo que dentre todas as qualidades que um ser humano (ou cultura) seleciona em seu território talvez a primeira delas seja a de dimensão, demarcando os limites do que considera seu espaço de referência.<sup>25</sup>

A vigência de seu discurso permanece intacta, como atesta o exposto anteriormente, e, se a evolução da técnica e as transformações da expressividade estética sofreram

consideráveis transformações ao longo do tempo, a lógica formativa e o pensamento que estruturam a composição projetual de suas obras revelam-se ainda suficientemente adequados às demandas sociais do mundo contemporâneo.

Ao assumir o gosto e a necessidade da grande escala, propondo, no entanto, uma arquitetura com foco no sujeito massificado, recusa automaticamente a interpretação generalizadora do humano como ser genérico, cujas necessidades podem ser simplesmente traduzidas e atendidas através do atendimento de requerimentos quantitativos. A atualidade de sua obra reside em seu pensamento, acima de todo e qualquer resultado arquitetônico e, por isso, considera-se como uma produção de grande relevância, que pode indicar caminhos e sugerir soluções adequadas ao desenho das cidades das multidões de hoje e do futuro.

---

<sup>25</sup> DÍAZ-SAAVEDRA, op. cit., p. 22.



# BIBLIOGRAFIA

AYMONINO, Carlo. *El significado de las ciudades*. Madrid: Hermann Blume, 1981.

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.

ANDRADE, Mário. *Paulicéia desvairada. Poesias completas*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ANDREOLI; FORTY. *Arquitetura moderna brasileira*. New York: Phaidon, 2004.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. 1. ed. São Paulo: Ática, 2001.

ARNHEIM, Rudolf. *La forma visual de la arquitectura*. 2.ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

ARANTES, Otilia; MARICATO, Ermínia; VAINER, Carlos. 7. Ed. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2012.

ARANTES, Otilia. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1995

\_\_\_\_. *Chai-na*. São Paulo, Edusp, 2011

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo na metade do século XX*. Bauru: Edusc, 2001.

ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. 8. ed. Barcelons: Edhasa, 2001.

ARTIGAS, João B. Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. 4.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARTIGAS, Rosa Camargo (org). *Vilanova Artigas. Arquitetos brasileiros*. São Paulo: Inst. Lina Bo e P.M. Bardi/ Fund. V. Artigas, 1997.

AUGÈ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BANHAM, Reyner. *The New Brutalism: ethic or aesthetic?* Sttutgart: H. Fink KG, Library of Congress, 1966.

\_\_\_\_. *Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

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

BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira: discurso, prática e pensamento*. São Paulo: Perspectiva, 2003.



- BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BAUDRILLARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Cultura y simulacro*. 4. ed. Barcelona: Kairós, 1993.
- BENEVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. 8. Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O último capítulo da arquitectura moderna*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- BRETT, Guy. *Brasil experimental. Arte/ vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- BUBER, Martin. *Sobre comunidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BUSTAMANTE, N. Rodríguez; TEDESCHI, Enrico. *La arquitectura em la sociedad de masas*. Buenos Aires: Ediciones 3, 1962.
- CALIL, C. A.; THIERIOT, T. (org). *Antologia de textos de Blaise Cendrars*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria de Estado da Cultura, 1976.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CAMARGO, Cândido Procópio Ferreira de. et. al. *São Paulo 1975: Crescimento e pobreza*. São Paulo: Loyola, 1976.
- CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Ed UFRJ, 1999.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 7. Ed. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1985.
- CANETTI, Elias. *Masa y poder*. Barcelona: Muchnik, 1994.
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. *Espaço-tempo na metrópole: a fragmentação da vida cotidiana*. São Paulo: Contexto, 2001.
- CARROL, Noël. *Una filosofía del arte de massas*. Madrid: Antonio Machado, 2002.
- CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- CERTEAU, Michel de. *La invención de lo cotidiano. I-Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- \_\_\_\_\_. *La invención de lo cotidiano. II. Habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- COLQHOUN, Alan. *Arquitetura Moderna: Una historia desapasionada*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- COSTA, Lúcio. *Arquitetura*. Rio de Janeiro: Bloch/FENAME, 1980.

- COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- DAVIS, Mike. *Planeta de ciudades miseria*. Madrid: Foca, 2006.
- DE FUSCO, Renato. *Arquitectura como "mass medium". Notas para una semiología arquitectónica*. Barcelona: Anagrama, 1970.
- DELGADO, Manuel. *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. 4.ed. Barcelona: Anagrama, 1999.
- DIAZ-SAAVEDRA, José A Sosa. *Contextualismo y abstracción. Interrelaciones entre suelo, paisaje y arquitectura*. Las Palmas de Gran Canaria: ICAP, 1995.
- DERDYK, Edith (org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Ed. Senac, 2007.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60. Transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- EAGLETON, Terry. *La estética como ideología*. Madrid: Editorial Trotta, 2006.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 4. ed. Barcelona: Lumen-Tusquets, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Como se faz uma tese*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- EVENSON, Norma. *Two Brazilian Capitals*. Hartford, Connecticut Printers, 1973.
- FABRIS, Annateresa, *Fragments urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- FERRÁNDIZ GABRIEL, Javier. *Apolo y Dionisos. El temperamento de la arquitectura moderna*. Barcelona, Edicions UPC, 1999.
- FERNANDES, Florestan. *Mudanças sociais no Brasil. Aspectos do desenvolvimento da sociedade brasileira*. 2.ed.São Paulo: Difel, 1974.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho (coord.). *Lina Bo Bardi*. 2. ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 4.ed. Curitiba: Positivo, 2009.
- FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FERRO, Sérgio. *A casa popular: Arquitetura Nova*. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.
- FOCILLON, Henri. *La vida de las formas y elogio de la mano*. Madrid: Xarait, 1983.
- FREIRE, Paulo. *Educação e mudança*. São Paulo: Paz e Terra, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 8. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FREITAS, Grace de. *Brasília e o projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

- FREYRE, Gilberto. *Novo Mundo nos trópicos*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2000.
- FROMM, Erich. *O medo à liberdade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.
- FURTADO, Celso; et. al. *Raízes e perspectivas do Brasil*. Campinas: Papyrus, 1985.
- FUSCO, Renato De. *Arquitectura como "mass medium". Notas para una semiología arquitectónica*. Barcelona: Anagrama, 1970.
- GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1991.
- GIEDION, Sigfried. *Arquitectura y comunidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- GOMES, Paulo César da Costa. *A condição urbana: ensaios de geopolítica da cidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- GRANELL, Manuel (org.). *De la Antropofagia a Brasilia. 1920-1950. Catálogo da exposição*. Valência: IVAM, 2000.
- GREGOTTI, Vittorio. *Território da arquitetura*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HALL, Peter. *A dimensão oculta*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*. Barcelona: Random House Mondadori, 2004.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 13 ed. São Paulo: Loyola.
- HEGEL.G.W.F. *Arquitectura*. 3. ed. Barcelona: Kairós, 2001.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- HERTZBERGER, Herman. *Lições de arquitetura*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O homem cordial*. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. 1. ed. Madrid: Alianza/Emecé, 2007.
- IDIART, Pierre. *La cantidad humana*. 2. ed. Barcelona: Labor, 1969.
- JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LANGER, Suzanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

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

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.

LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática, 1991.

\_\_\_\_\_. *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península, 1969.

LEMINSKY, Paulo. *Caprichos e relaxos*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LIMA, Marisa Álvarez. *Marginália: arte e cultura na "idade da pedrada"*. 3. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LEMOS, Carlos A. C. *Arquitetura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2006.

LLORENTE DÍAZ, Marta. *El saber de la arquitectura y de las artes*. 1. ed. Barcelona: Edicions UPC, 2000.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001

LOPEZ, Telê Ancona. *De São Paulo: cinco crônicas de Mário de Andrade, 1920-1921*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

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

MADRAZO, Leandro (ed.). *Forma: Pensamiento. Interacciones entre pensamiento filosófico y arquitectónico*. Barcelona: Ed. Ingeniería y Arquitectura La Salle, 2006.

MEYER, Regina Proserpi. *São Paulo Centro XXI. Entre história e projeto*. São Paulo: Viva o Centro, 1994.

MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Arte pública*. São Paulo:SESC, 1998.

MONTANER, Josep Maria. *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

\_\_\_\_\_. *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

\_\_\_\_\_. *A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

MORIN, Edgard. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira: pontos de partida para uma revisão histórica*. 3. ed., São Paulo: Ática, 1977.

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

NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

- NETTO, J. Teixeira Coelho. *A construção do sentido na arquitetura*. 5. ed. São paulo: Perspectiva, 2002.
- NIEMEYER, Oscar. *A forma na arquitetura*. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.
- OLIVA, César; TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. 2. ed. Madrid: Cátedra, 1992.
- ONU. *World urbanization prospects. The 2011 revision*. United Nations: New York, 2012.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas*. 45 ed. Madrid: Espasa, 2008.
- PALLAMIN, Vera (org.); LUDEMANN, Marina (coord.). *Cidade e cultura: esfera pública e transformação urbana*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- PEDROSA, Mário (org. Aracy Amaral). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PEIXOTO, João Baptista. *O grande desafio da explosão demográfica*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1978.
- PENTEADO, Fábio. *Fábio Penteado: Ensaio de arquitetura*. São Paulo: Empresa das Artes, 1998.
- PEREIRA, Luís. *Urbanização e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica da arte e da arquitetura*. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- REIS, Paulo R. O. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos : caracteres y origen*. Madrid: Visor, 1987.
- RODRIGUEZ I VILLAESCUSA, Eduard, FIGUEIRA, Cibele Vieira. *Brasília 1956-2006, de la fundación de una ciudad capital, al capital de la ciudad*. Barcelona: Milenio, 2007.
- ROLNIK, Raquel. *São Paulo*. 2 ed. São Paulo. São Paulo: Publifolha, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Guimarães Rosa. Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SACHS, Ignacy; WILHEIM, Jorge; PINHEIRO, Paulo Sérgio (org.). *Brasil: um século de transformações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SALZTEIN, Sônia. *Notas sobre a escala pública na escultura brasileira*. São Paulo/Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2005.
- SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

\_\_\_\_\_. *O espaço do cidadão*. 7. ed. São Paulo: Edusp, 2007.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. 2. Ed. São Paulo: Edusp, 1999.

SENNET, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

SIMÕES JÚNIOR, José Geraldo. *Anhangabaú: história e urbanismo*. São Paulo: Ed. Senac: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

SODRÉ; Nelson Werneck. *Síntese de história da cultura brasileira*. 9 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

TAMAKI, Teru. *Sujeito/Objeto na arquitetura. A cesta básica de morar*. São Paulo: Parma, 1997.

\_\_\_\_\_. *Arquitetura sob a luz da filosofia*. São Paulo: Parma, 1997.

TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

TEDESCHI, Enrico; BUSTAMANTE, N. Rodríguez. *La arquitectura en la sociedad de masas*. Buenos Aires: Ediciones 3, 1962.

TEIXEIRA, Manuel (coord.). *A praça na cidade Portuguesa*. Colóquio Portugal-Brasil. Lisboa: Livros Horizontes, 2001.

TOLEDO, Benedito Lima de. 3. ed. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo: Cosac & Naify, Duas Cidades, 2004.

TOYNBEE, Arnold. *O desafio de nosso tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. 1968: O ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VERÍSSIMO, José. *A Educação Nacional*. 3ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

VIRNO, Paolo. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

XAVIER, Alberto. *Depoimento de uma geração-arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WRIGLEY, E.A. *Historia y población. Introducción a la demografía histórica*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.



## Teses Doutorais

CALDEIRA, Júnia Marques. *A praça brasileira. Trajetória de um espaço urbano: origem e modernidade*. 2007. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

VILLAC, Maria Isabel. *La construcción de la mirada. Naturaleza, ciudad y discurso en La arquitectura de Paulo Archias Mendes da Rocha*. 2002. Tese (Doutorado em Teoria e História de la Arquitectura), Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona.

ZEIN, Ruth Verde. *A arquitetura da Escola Paulista Brutalista. 1953-1973*. 2005. Tese (Doutorado em Arquitetura), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

## Artigos em periódicos

ALEXANDRE, Isabel M. M.; BENTE, Richard Hugh. A poética da verticalidade. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 54, p.11-20, jan/dez. 1996.

“ANUÁRIO demográfico de Naciones Unidas para 1964”. *El Correo de la Unesco*, Madrid, p. 17, fev. de 1966.

AQUINO, Flávio de. “Max Bill critica a nossa moderna arquitetura”. *Manchete*, São Paulo, p. 38-44, 13 jun. 1953.

“ARQUITETURA-Depoimento: Fábio Penteadado.” Periódico e Data de publicação não identificados, p. 38-43.

BENTHEM, Roelof Jan. “Las jaulas de hormigón proliferan como un cáncer”. *El Correo de la Unesco*, Madrid, p. 54-58, ago./set., 1970.

“BIENAL de Havana homenageia Fábio Penteadado”. *Projeto&Design*, n. 250, São Paulo, p. 12, dez. 2000.

BRANCO, Fernanda. “Projetos de vida”. *Revista Joyce Pascowitch*, São Paulo, n. 10, mai. 2010.

BUCCI, Angelo. “Anhangabaú, o Chá e a metrópole”. *Revista URBS*, São Paulo, ano II, n. 10, nov-dez. 1998.

CABRAL, Cláudia Piantá Costa. “De volta ao futuro: revendo as megaestruturas”. *Arquitextos*, São Paulo, n. 082.07, ano 07, mar. 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.082/266>>. Acesso em 20/03/2011.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. “Documento: Fábio Penteadado. Arquitetura de integração”. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 105, ano 17, p. 54-59, dez. 2002.

CANDIDO, Antonio. “Literatura y subdesarrollo en América Latina”. *El Correo de la Unesco*, Madrid, p. 10-16, mar/1972.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. “Notas sobre a paisagem urbana paulista.” *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 54, p.21-30, jan./dez. 1996

“CONCURSO de anteprojetos para clube de campo do Jockey Club de São Paulo - 2º prêmio”. *Acrópole*, São Paulo, n. 288, out. 1962, p. 385-387.

“CONCURSO de anteprojetos para a sede do Club XV - 2º prêmio”. *Accrópole*, São Paulo, n. 294, mai. 1963, p. 171-172.

“CONCURSO para teatro - 2º prêmio”. *Revista Acrópole*, São Paulo, n. 238, p. 24-30, abr. 1966.

“CONJUNTO turístico na Espanha”. *Revista Acrópole*, São Paulo, n. 330, p. 24-27, jun. 1966.

CORONA, Eduardo. “Concursos de Arquitetura”. *Revista Arquitetura*, n. 49, p. 04, jul. 1966.

CORDIDO, Maria Tereza R. L. B. “Edifícios públicos. Arquitetura forense: arquitetura moderna questionando a simbologia e mitos do poder judiciário no Estado de São Paulo”. *Risco. Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo da EESC-USP*, São Carlos, nº 07, v.1., p. 6-48, 2008.

CUNHA, Gabriel Rodrigues. “Entrevista com Júlio Roberto Katinsky”. *Entrevista*, São Paulo, n. 029.02, ano 08, jan. 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/08.029/3298>>. Acesso em 22/04/2011.

“DE cada cuatro hombres, três habitarán las ciudades.” *El Correo de la Unesco*, Madrid, p. 12-13, mar. 1968.

DELEÓN, Acher. “Más de mil millones de ‘menos de 25 años’.” *El Correo de la Unesco*, Madrid, p. 51-52, jul./ago. 1965.

ESTHER, Carmen. “Entrevistas a Oscar Niemeyer y Juscelino Kubitscheck en el cuarto aniversario de Brasilia.” *DC Papers*, Barcelona, n. 3, p. 99-102., 1999.

FERNÁNDEZ MORENO, César. “Trayectoria y presencia de América Latina”. *El Correo de la Unesco*, Madrid, p. 4-9, mar. 1972.

FRAMPTON, Kenneth. “Topographies catalytiques et futur de la mégapole”. *Les Cahiers de la Recherche Architecturale et Urbaine*, n. 18/19, p. 199-214, mai. 2006.

GIL, Gilberto. “Discurso na solenidade de transmissão do cargo [de ministro da cultura do Brasil]”. Disponível em: <[http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_texto.php?id=3&page=2&id\\_type=3](http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=3&page=2&id_type=3)>. Acesso em 08/08/2012.

\_\_\_\_\_. “Eu tenho um sonho”. Disponível em: <[http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_texto.php?id=94&page=2&id\\_type=3](http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=94&page=2&id_type=3)>. Acesso em 23/11/2012.

HABERMAS, Jürgen. “Arquitetura moderna e pós-moderna”. *Novos Estudos/CEBRAP*, São paulo, n. 18, p. 25-50, set. 1987.

HAYMAN, D’Arcy. “Las artes y la vida”. *El Correo de la Unesco*, Madrid, p. 04-10, mai. 1969.

“HOTEL de turismo”. *Acrópole*, São Paulo, n. 264, ago. 1961, p. 343-345.

KRIEGER, Peter. “Kenzo Tange (1913-2005). Metabolismo y metamorfosis”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, n. 87, p. 227-241, 2005.

LEYHAUSEN, Paul. “Los peligros del exceso de población”. *El Correo de la Unesco*, Madrid, p. 26-32, ago./set. 1970.

LIMA, Daniela Colin. “Entrevista com Sérgio Ferro”. *Entrevista*, São Paulo, n. 027.01, ano 07, jul. 2006. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.027/3301>>. Acesso em 22/04/2011.

LIMA, Fausto Rodrigues de. "Chega de Excelências, senhores!" *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 jun. 2007. 1º Caderno. Coluna Tendências e Debates.

LIMENA, Maria Margarida Cavalcanti. "Avenida Paulista: imagens da metrópole". *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 54, p.31-44, jan./dez. 1996.

LINGUANOTTO, Daniel. "400 anos sem rugas". *Manchete*, São Paulo, p. 14-17, 23 jan. 1954.

\_\_\_\_\_. "Ibirapuera: admirável mundo novo." *Manchete*, São Paulo, p. 27-17, 31 ago. 1954.

\_\_\_\_\_. "Walter Gropius faz análise e crítica da arquitetura moderna." *Manchete*, São Paulo, p. 39-43, 30 jan. 1954.

LIPPMANN, Walter. "La revolución de la hora". *El Correo de la Unesco*, Madrid, p. 20-24, out. 1965.

MACADAR, Andrea. "Entrevista com o arquiteto Paulo Mendes da Rocha". ". *Entrevista*, São Paulo, n. 026.02, ano 07, abr. 2006. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.026/3302>>. Acesso em 22/04/2011.

MAIA, Renato. "Entrevista com Rodrigo Brotero Lefèvre.". *Entrevista*, São Paulo, n. 001.01, ano 01, jan. 2000. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.027/3301>>. Acesso em 20/03/2011.

MARICATO, Ermínia. "Dimensões da tragédia urbana". *Revista Digital Comciencia*. Disponível em:

<<http://www.comciencia.br/reportagens/cidades/cid18.htm>>. Acesso em 15 de janeiro de 2007.

MATA, José Veríssimo Teixeira da; HANDRABURA, Katsirina. Entrevista com Oscar Niemeyer. ". *Entrevista*, São Paulo, n. 031.01, ano 08, jul. 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.027/3301>>. Acesso em 22/04/2011.

MELENDEZ, Adilson; SERAPIÃO, Fernando. "Como paisagem urbana, São Paulo é de uma tristeza absoluta: entrevista com Fábio Penteadó". *Projeto Design*, São Paulo, n. 290, p. 74-76, abr. 2004.

MELLO, Eduardo Kneese de. "Porque Brasília". *Acrópole*, São Paulo, n. 256-257, mar. 1960, p. 04-17.

MENDES, José Guilherme. "Niemeyer destrói e reconstrói o Rio". *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 54, p. 30-34, mai. 1953.

MYRDAL, Gunnar. "Trayectoria hacia la catástrofe". *El Correo de la Unesco*, Madrid, p. 21-22, fev. 1966.

MONTANER, Josep Maria. "La crítica de arquitectura en Latinoamérica". *DC Papers*, Barcelona, n. 02, p. 07-11., 1999.

"NOSSA arquitetura antiga, um passado que já perdemos: Campinas poderia ter sido monumento nacional, como Ouro Preto". *Diário do Povo*, Campinas, 22 jul. 1984, p. 05-06.

"PARA fines de siglo La población Del mundo habrá doblado." *El Correo de la Unesco*, Madrid, p. 13-15., fev. 1965.

PEDREIRA, Lúvia Álvares. “Arquitetura, política e paixão. A obra de um humanista”. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, p. 23-29, jan. 1985.

PENTEADO, Fábio. “A Bienal foi um produto mágico”. *Projeto&Design*, São Paulo, n. 167, set. 1993, p. 101-102.

\_\_\_\_\_. “A Real colabora com arquitetos nacionais”. *Visão*, São Paulo, p. 44, 01 fev. 1957.

\_\_\_\_\_. “A arquitetura brasileira em três idiomas”. *Visão*, São Paulo, p. 28, 01 mar. 1957.

\_\_\_\_\_. “Lúcio Costa diz como nasceu o plano piloto”. *Visão*, São Paulo, p. 90-94, 12 abr. 1957.

\_\_\_\_\_. “São Paulo ganha concurso no Paraguai”. *Visão*, São Paulo, p. 35-40, 10 mai. 1957.

\_\_\_\_\_. “Arquitetura moderna brasileira nasceu em Moscou”. *Visão*, São Paulo, p. 48-49, 07 fev. 1958.

\_\_\_\_\_. “Bahia e Brasília na Europa”. *Visão*, São Paulo, p. 48-49, 07 mar. 1958.

\_\_\_\_\_. “Paulistas em Florianópolis”. *Visão*, São Paulo, p. 35, 04 abr. 1958.

\_\_\_\_\_. “Lúcio Costa fez o projeto”. *Visão*, São Paulo, p. 61, 06 jun. 1958.

\_\_\_\_\_. “Salvador ganha um teatro”. *Visão*, São Paulo, p. 61, 27 jun. 1958.

\_\_\_\_\_. “A Unesco em Paris”. *Visão*, São Paulo, p. 58-59, 01 ago 1959.

\_\_\_\_\_. “Arquitetura nossa no Paraguai”. *Visão*, São Paulo, p. 39, 19 set. 1958.

\_\_\_\_\_. “Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Aleijadinho na Argentina”. *Visão*, São Paulo, p. 40-41, 31 out. 1958.

\_\_\_\_\_. “A Bahia não é só passado e tradição”. *Visão*, São Paulo, p. 64-65, 06 fev. 1959.

\_\_\_\_\_. “Escritório técnico de cozinhas”. *Visão*, São Paulo, p. 33, 10 abr. 1959.

\_\_\_\_\_. “Pampulha agora é templo católico”. *Visão*, São Paulo, p. 70, 24 abr. 1959.

\_\_\_\_\_. “Desaparece um pioneiro”. *Visão*, São Paulo, p. 59, 08 mai. 1959.

\_\_\_\_\_. “As razões de uma controvérsia”. *Visão*, São Paulo, p. 29-33, 15 mai. 1959.

\_\_\_\_\_. “Projetando hospitais mais belos”. *Visão*, São Paulo, p. 51-52, 29 mai. 1959.

\_\_\_\_\_. “Escola para construção civil”. *Visão*, São Paulo, p. 44, 12 jun. 1959.

\_\_\_\_\_. “Coliseu de Roma ainda inspira”. *Visão*, São Paulo, p. 32-33, 19 jun. 1959.

\_\_\_\_\_. “Matriz que Blumenau ergueu”. *Visão*, São Paulo, p. 50-51, 03 jul. 1959.

\_\_\_\_\_. “Exposição em teto suspenso”. *Visão*, São Paulo, p. 33, 14 ago. 1959.

\_\_\_\_\_. “Nascem iate clube e um lago”. *Visão*, São Paulo, p. 76-77, 11 set. 1959.

\_\_\_\_\_. “Dos bulevares à nova linha”. *Visão*, São Paulo, p. 47, 16 out. 1959.

\_\_\_\_\_. “Irã adere às novas linhas”. *Visão*, São Paulo, p. 48, 30 out. 1959.

\_\_\_\_\_. “Também arquitetura na Bienal”. *Visão*, São Paulo, p. 71-72, 27 nov. 1959.

\_\_\_\_\_. “Solução moderna para velho problema”. *Visão*, São Paulo, p. 34, 15 jan. 1960.

\_\_\_\_\_. “Dos maias até hoje”. *Visão*, São Paulo, p. 41-44, 05 fev. 1960.

\_\_\_\_\_. “Móveis pedem arquitetos”. *Visão*, São Paulo, p. 37-38, 11 mar. 1960.

\_\_\_\_\_. “Dois arquitetos versáteis”. *Visão*, São Paulo, p. 36, 27 mai. 1960.

\_\_\_\_\_. “Casa pré-fabricada”. *Visão*, São Paulo, p. 60, 17 jun. 1960.

\_\_\_\_\_. “Peroba substitui cimento”. *Visão*, São Paulo, p. 95, 26 jun. 1960.

\_\_\_\_\_. “Reator pode morar bem”. *Visão*, São Paulo, p. 41, 15 jul. 1960.

\_\_\_\_\_. “Reidy impressiona os alemães”. *Visão*, São Paulo: 22/jul/1960, p. 37.

\_\_\_\_\_. “O hotel mais alto do mundo”. *Visão*, São Paulo, p. 58, 30 jul. 1960.

\_\_\_\_\_. “Aeroporto nasceu de um esboço sem compromisso”. *Visão*, São Paulo, p. 40-43, 18 ago. 1960.

\_\_\_\_\_. “Código de obras foi respeitado”. *Visão*, São Paulo, p. 38, 26 ago. 1960.

\_\_\_\_\_. “Orientar e divulgar pela TV”. *Visão*, São Paulo, p. 50, 28 out. 1960.

\_\_\_\_\_. “Quando arquitetos sonham”. *Visão*, São Paulo, p. 71-72, 04 nov. 1960.

\_\_\_\_\_. “Museu vai brotar do Trianon”. *Visão*, São Paulo, p. 78, 25 nov. 1960.

\_\_\_\_\_. “Deus tem casa moderna”. *Visão*, São Paulo: 16/dez/1960, p. 77-79.

\_\_\_\_\_. “Feições modernas para clubes”. *Visão*, São Paulo, p. 48, 30 dez. 1960.

\_\_\_\_\_. “Exposição viaja dentro de mala”. *Visão*, São Paulo, p. 54-55, 03 fev. 1961.

\_\_\_\_\_. “San Francisco melhora a fachada”. *Visão*, São Paulo, p. 44, 17 mar. 1961.

- \_\_\_\_\_. “Mais um colosso em Manhattan”. *Visão*, São Paulo, p. 32, 07 abr. 1961.
- \_\_\_\_\_. “Um catálogo diferente”. *Visão*, São Paulo, p. 40, 21 abr. 1961.
- \_\_\_\_\_. “Bienal promete ser melhor”. *Visão*, São Paulo, p. 51, 15 jun. 1961.
- \_\_\_\_\_. “Encontro dos mil”. *Visão*, São Paulo, p. 44, 07 jul. 1961.
- \_\_\_\_\_. “Concurso deu nova assembléia a SP”. *Visão*, São Paulo, p. 67, 14 jul. 1961.
- \_\_\_\_\_. “Atuaram bem em Londres”. *Visão*, São Paulo, p. 75, 11 ago. 1961.
- \_\_\_\_\_. “Uma cidade para 1985”. *Visão*, São Paulo, p. 58, 27 out. 1961.
- \_\_\_\_\_. “Da pirâmide de Cuicuilco ao México moderno”. *Visão*, São Paulo, p. 89, 24 nov. 1961.
- \_\_\_\_\_. “Jockey vai para o campo”. *Visão*, São Paulo, p. 58, 21 set. 1962.
- \_\_\_\_\_. “Depois da velha catedral”. *Visão*, São Paulo, p. 62-63, 05 out. 1962.
- \_\_\_\_\_. “Nova geração vence velho tabu”. *Visão*, São Paulo, p. 80, 12 abr. 1957.
- \_\_\_\_\_. “Terá até plataforma móvel”. *Visão*, São Paulo, p. 83, 26 out. 1962.
- \_\_\_\_\_. “Novas técnicas – novas fronteiras”. *Visão*, São Paulo, p. 52-55, 12 set. 1969.
- \_\_\_\_\_. “PIOR que tudo é o cotidiano”. *Veja*, São Paulo, p. 45-50, 04 fev. 1976.
- PEREIRA, Margareth da Silva. “Rio et São Paulo : histoires capitales – Deux villes brésiliennes dans la modalisation du XIX<sup>e</sup> siècle”. *Les Cahiers de la Recherche Architecturale et Urbaine*, n. 18/19, p. 32-38, mai. 2006.
- \_\_\_\_\_. “PUEBLOS y ciudades del mundo”. *El Correo de la Unesco*, Madrid, p. 16-20, fev. 1966.
- SABBAG, Haifa Y. “Por um debate permanente”. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, p. 38-39, jan. 1985.
- SAIA, Luis. “Notas para a teorização de São Paulo”. *Acrópole*, São Paulo, n. 295-296, jun.-jul. 1963, p. 208-222.
- SAYEGH, Simone. “Meio século de arquitetura”. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n. 168, ano 23, p. 52-59, mar. 2008.
- \_\_\_\_\_. “SEDE social de clube”. *Acrópole*, São Paulo, n. 340, abr. 1967, p. 30-31.
- SEN, Binay Ranjan. “La pesada carga de las generaciones venideras”. *El Correo de la Unesco*, Madrid, p. 10-15, fev. 1966.
- SOUZA, Lydio de. “Brasil - potência arquitetônica”. *Manchete*, São Paulo, p. 18-25, 06 dez. 1952.
- SPADONI, Francisco. “Dependência e resistência: transição na arquitetura brasileira nos anos de 1970 e 1980”. *Arquitextos*, São Paulo, n. 102.00, ano 09, nov. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.102/91>>. Acesso em 20/03/2011.



SUBIRATS, Eduardo. “Arquitetura e poesia: dois exemplos latino-americanos”. *Projeto&Design*, São Paulo, n. 43, jul. 1991, p. 105-109.

TOYNBEE, Arnold. “Establecer un equilibrio”. *El Correo de la Unesco*, Madrid, p. 12, fev. 1966.

TREVISAN, Ricardo. “Centro de Convivência de Campinas: um olhar sobre a arquitetura de Fábio Penteadó”. *Risco. Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo EESC-USP*, São Carlos, nº 12, v.2, , p. 33-49, 2010.

VALTERS, Erik N. “¿Se hará la Tierra demasiado pequeña?”. *El Correo de la Unesco*, Madrid, p. 4-9, fev. 1966.

VERDÚ, Vicente. “Lo que queda del 68.” *El País Semanal*, Madrid, p. 90-95, 3 mai. 1998.

ZEIN, Ruth Verde. “Le Corbusier e a arquitetura paulista. Entrevista de Joaquim Guedes a Ruth Verde Zein”. *Projeto&Design*, São Paulo, n 102, p. 116-118, ago. 1987.

\_\_\_\_\_. “Minimalismo? Talvez um anacronismo. Entrevista a Otilia Arantes”. *Projeto&Design*, São Paulo, n. 175, p. 81-83, jun. 1994.

WILHEIM, Jorge. “São Paulo: seus pontos de encontro”. *Acrópole*, São Paulo, n. 295-296, p. 208-222, jun.-jul. 1963.

## Documentos e Estudos Institucionais

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística-IBGE. “Estatísticas do século XX”. Disponível em :

<[http://www.ibge.gov.br/seculoxx/arquivos\\_pdf/populacao.shtm](http://www.ibge.gov.br/seculoxx/arquivos_pdf/populacao.shtm)>. Acesso em 07 nov. 2012.

IBGE. “Projeção da População do Brasil por Sexo e Idade para o Período 1980-2050 –Revisão 2008”. Disponível em: <<http://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?vcodigo=POP122&sv=33&t=taxa-urbanizacao#P1>>. Acesso em 21/11/2012.

\_\_\_\_\_. “Censo Demográfico 1940/2010”. Disponível em: <<http://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?vcodigo=CD79&sv=58&t=populacao-municipios-capitais-populacao-presente-residente>>. Acesso em 21/11/2012.

SÃO PAULO (cidade). SEMPLA. “Histórico demográfico do município de São Paulo”. Disponível em: <[http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico\\_demografico/1950.php](http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/1950.php)>. Acesso em 20/11/2011.

## Documentos Gráficos

PENTEADO, Fábio. *Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. *Centro Administrativo Estadual*. São Paulo, 1975. Caderno formato A4. Pranchas de projeto. Cópia de original.

\_\_\_\_\_. *Centro Comercial do Portão*. 1965. Pranchas de projeto. Cópia heliográfica de original.

\_\_\_\_\_. *Concurso para seleção do pavilhão oficial do Brasil na Feira Internacional de Osaca (Expo 70)*. Osaka, 1970. Pranchas de projeto. Cópia de original.

\_\_\_\_\_. *Hospital Escola Júlio de Mesquita Filho/ Santa Casa de Misericórdia de São Paulo*. São Paulo, 1972. Caderno formato A4. Pranchas de projeto. Cópia de original.

\_\_\_\_\_. *Igreja Presbiteriana Nacional*. Brasília, 1965. Pranchas de projeto. Cópia heliográfica de original.

\_\_\_\_\_. *Monumento alusivo à fundação de Goiânia*. Goiânia, 1965. Pranchas de projeto. Cópia heliográfica de original.

\_\_\_\_\_. *Monumento de Playa Girón*. 1962. Pranchas de projeto. Cópia heliográfica de original.

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

## Arquivos Sonoros e de Imagem

ZÉ, Tom. *São, São Paulo (meu amor)*. São Paulo: Rozemblit, 1968. Disco Grande Liquidação.

GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. *Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Polygram, 1993. Disco Tropicália 2.

HOLANDA, Chico Buarque de. *Rosa dos Ventos*. São Paulo: Phonogram, 1970. Disco Chico Buarque de Hollanda nº 4.

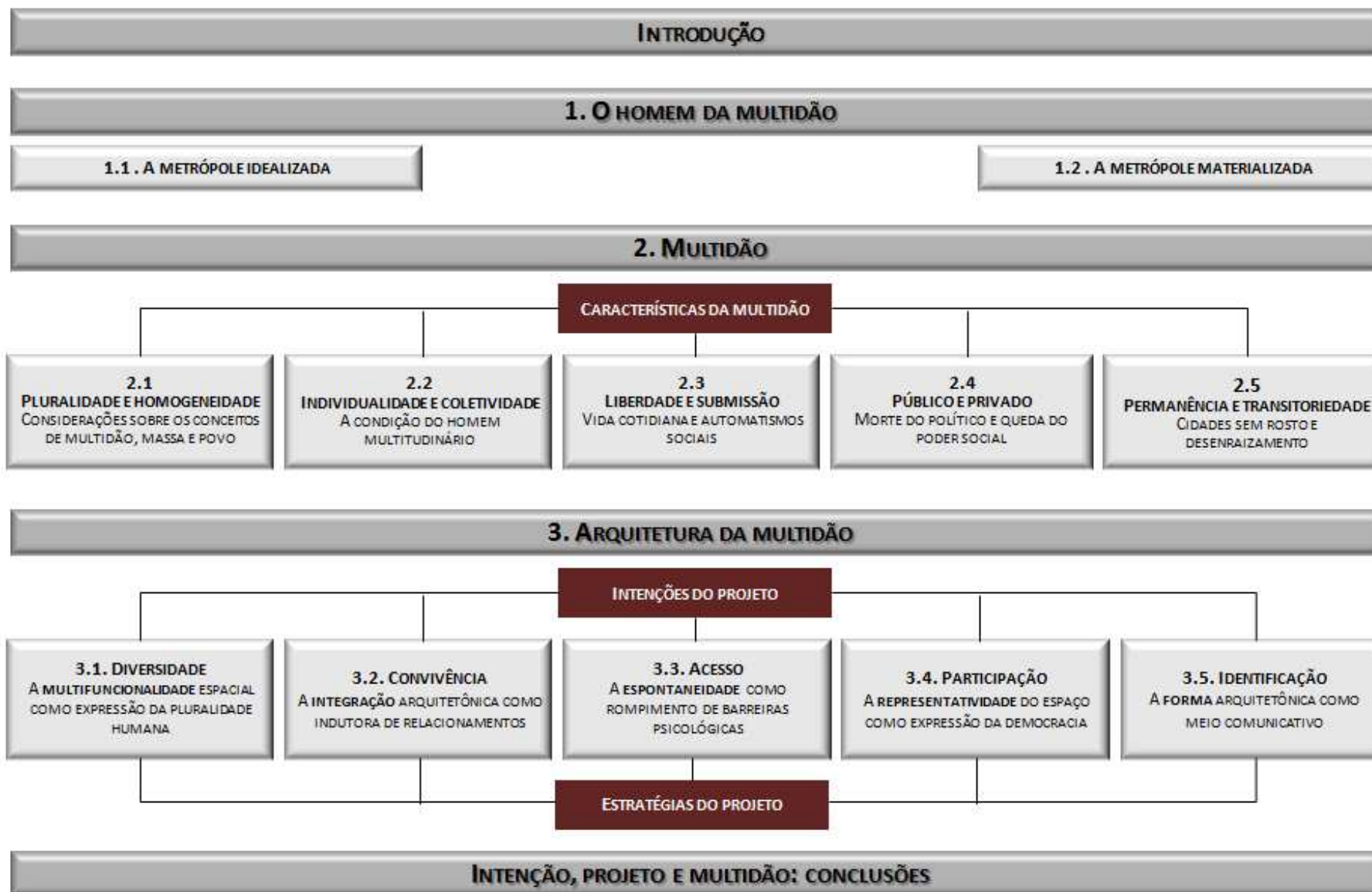
\_\_\_\_\_. *Cálice*. São Paulo: Philips, 1973. Disco Chico Buarque.



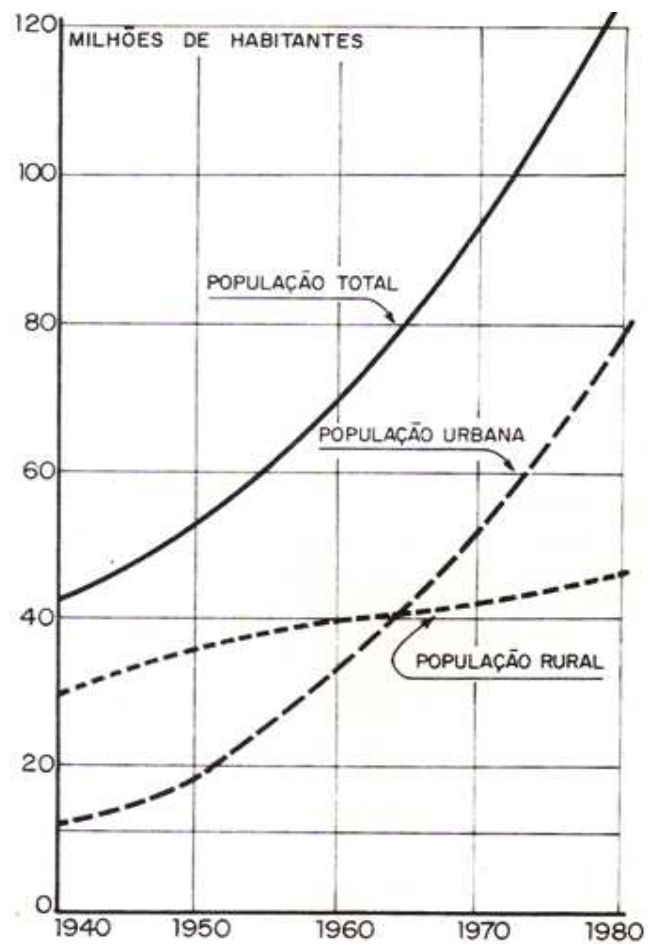
# ANEXOS

I. Diagrama de Estruturação Analítica da Tese.....	420
II. Crescimento da população brasileira: 1940/1980.....	421
III. Taxas de urbanização no Brasil: 1960/2007.....	422
IV. Mundo: população e urbana e rural por grupo de desenvolvimento. ....	423
V. Cronologia das obras de Fábio Penteadó.....	424
VI. Entrevistas com Fábio Penteadó. ....	429

## Anexo I. Diagrama de Estruturação Analítica da Tese.



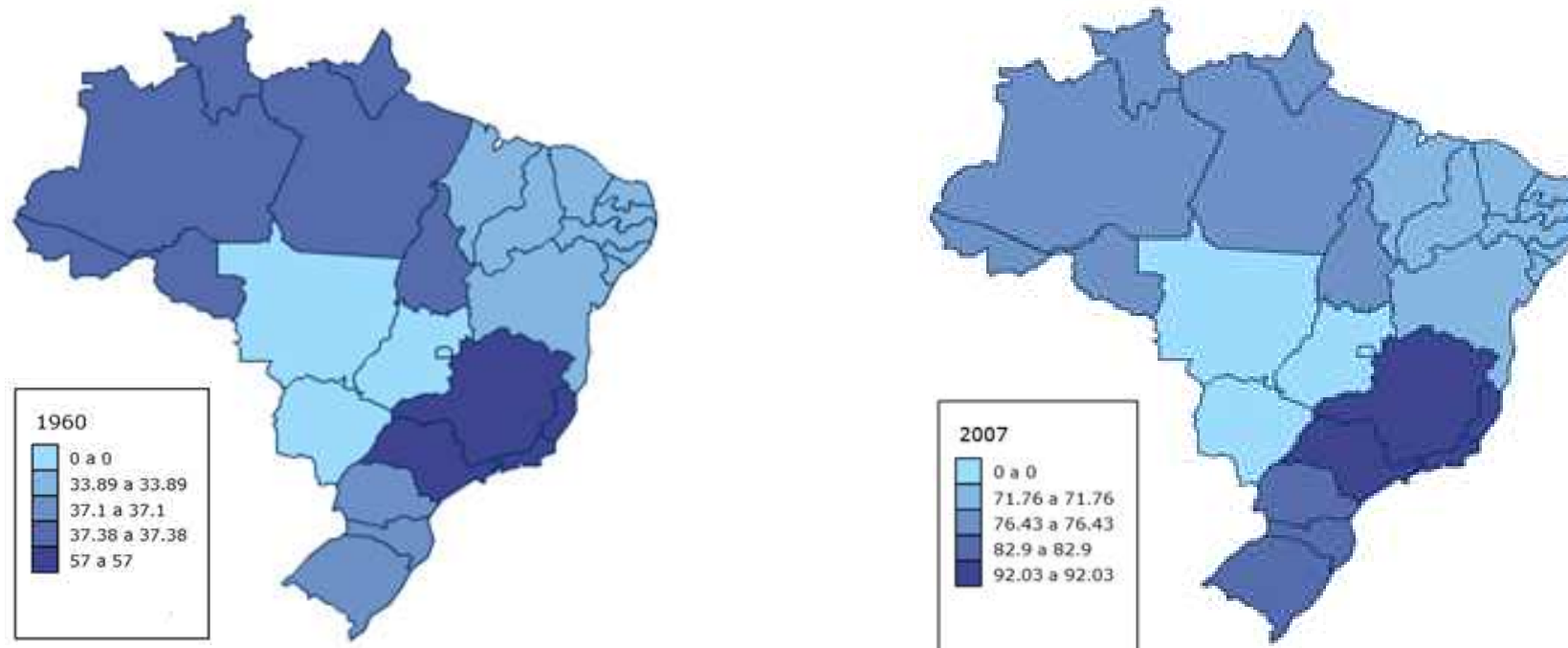
## Anexo II. Crescimento da população brasileira: 1940/1980.



Fonte: PEIXOTO, João Baptista. *O grande desafio da explosão demográfica*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1978, p.48.



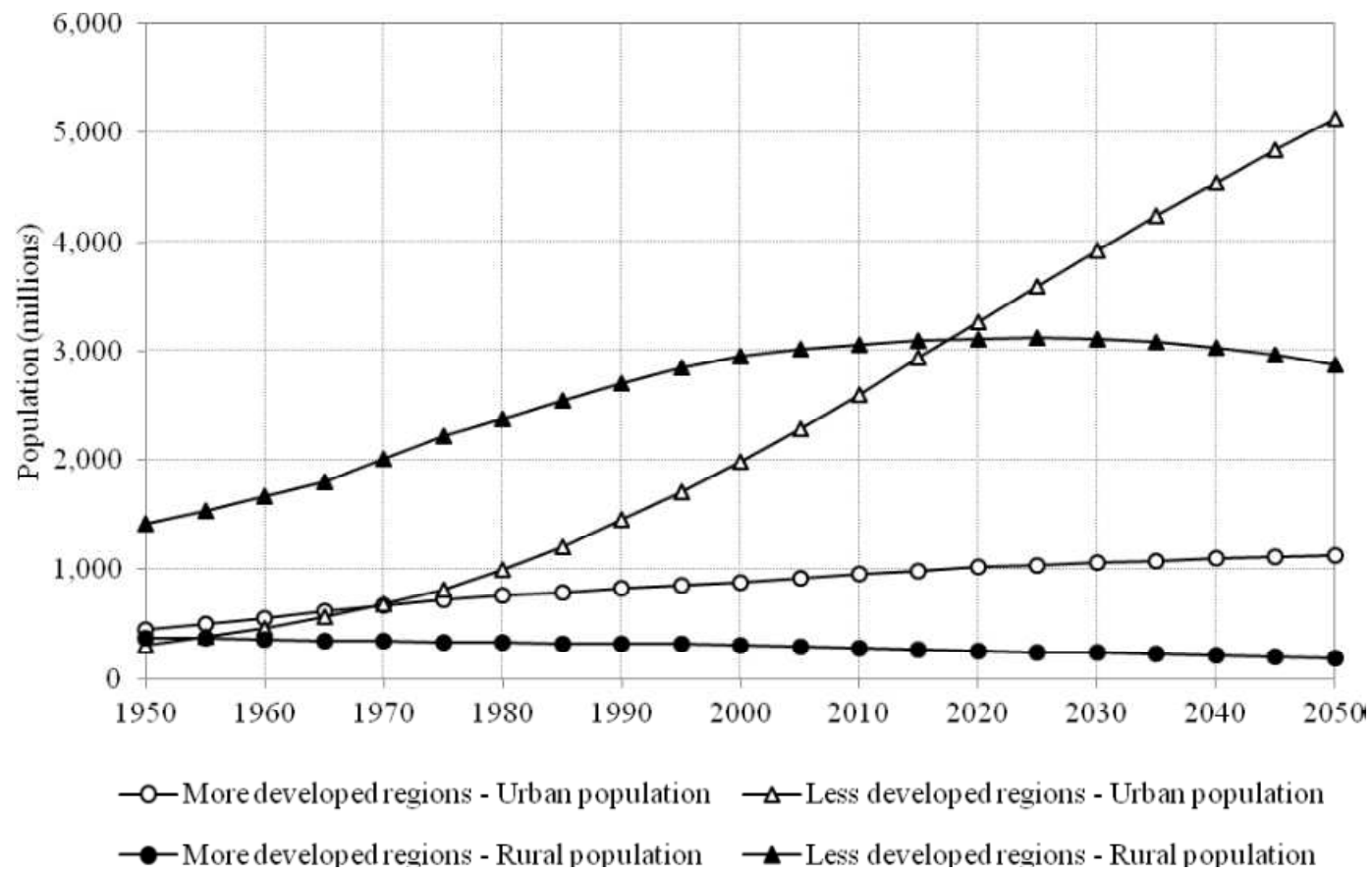
## Anexo III. Taxas de urbanização no Brasil: 1960/2007.



Fonte: IBGE. Censo Demográfico 1940-2007.

<<http://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?vcodigo=POP122&sv=33&t=taxa-urbanizacao#P1>>. Acesso em 21/11/2012.

### Anexo IV. Mundo: população e urbana e rural por grupo de desenvolvimento.



Fonte: ONU. *World urbanization prospects. The 2011 revision*. United Nations: New York, 2012, p.3.

## Anexo V. Cronologia das obras de Fábio Penteado.

### 1948

Residência Domingos Solha. (Campinas)

### 1951

Edifício residencial Rua Itacolomi. (São Paulo)

### 1953

Hotel São Carlos – Concurso: 2º lugar. (São Carlos)  
com Djalma de Macedo Soares e Pedro Paulo de Melo Saraiva.

Edifício Residencial Alameda Franca (São Paulo)

com Stipan Milicic.

### 1954

Sede Clube Campineiro: Concurso: 1º lugar (Campinas) com: Stipan Milicic.

Estação de tratamento de água (São. Bernardo. do Campo), com: Ringo Kubota e Stipan Milicic.

### 1956

Estação de tratamento de água Campinas II (Campinas), com: Alfredo Paesani.

Prefeitura de Campinas – Concurso: 5º lugar (Campinas), com: Alfredo Paesani, Luiz Forte Neto e José Maria Gandolfi.

### 1958

Hotel Praia do Perú (Cabo Frio), com Ringo Kubota.

Sociedade Harmonia de Tênis/ 1º projeto- Concurso: 1º lugar (São Paulo), com Luiz Forte neto e José Maria Gandolfi.

### 1959

Edifício residencial rua Dona Veridiana (São Paulo), com Milton Nogueira de Sá

Centro de Abastecimento de Autopeças (São Paulo), com José Ribeiro.

### 1960

Fórum de Araras (Araras), com José Ribeiro.

Grupo Escolar Vila Stanislau (Campinas), com José Ribeiro

Escola Técnica de Química Conselheiro Antônio Prado (Campinas), com Aldo Zappellini.

Unidade Sanitária de Barretos, (Barretos), com José Ribeiro.

Museu do Café (Campinas), Com José Ribeiro.

### 1961

Teatro Municipal de Piracicaba (Piracicaba), com José Ribeiro.

Instituto de Eletrotécnica da Universidade de São Paulo (São Paulo), com Stipan Milicic e José Ribeiro.

### 1962

Jockey Clube de São Paulo/Clube de Campo- Concurso: 2º lugar (São Paulo), com Ubirajara Giglioli, Tito Lívio Frascino, José Carlos Ribeiro de Almeida, Vasco de Mello e Noêmio X. da Silveira.

Monumento de Playa Girón- Concurso: 2º lugar (Cuba), com Ubirajara Giglioli, José Ribeiro, Tito Lívio Frascino, José Carlos Ribeiro de Almeida e Vasco de Mello.

Conjunto Habitacional Bairro do Limão (São Paulo), com José Ribeiro e Roberto Loeb.

Cidade dos Doqueiros (Santos), com José Ribeiro e Roberto Loeb.

**1963**

Jockey Clube de São Paulo/ Cooperativa dos funcionários (São Paulo), com Alfredo Paesani e Teru Tamaki.

Sede do Clube XV- Concurso: 2º lugar (Santos), com Ubirajara Giglioli.

Sociedade Harmonia de Tênis/ 2º projeto- Concurso: 1º lugar (São Paulo), com Teru Tamaki e Alfredo Paesani.

**1965**

Catedral Presbiteriana de Brasília – Concurso (Brasília), com José Ribeiro.

Monumento aos 30 anos de Goiânia (Goiânia), com José Ribeiro

Mercado do Portão- Concurso (Curitiba), com José Ribeiro

Complexo Turístico de San Sebastián- Concurso (San Sebastián, Espanha), com Alfredo Paesani, Haron Cohen, Eurico Prado Lopes e José Ribeiro

**1966**

Teatro de Ópera de Campinas- Concurso: 2º lugar (Campinas), com Aldo Calvo, Alfredo Paesani e Teru Tamaki.

Residência Sondeyker (São Paulo), com Teru Tamaki e Alfredo Paesani

Estação de tratamento de água (Pirassununga), com Alfredo Paesani e Teru Tamaki.

**1967**

Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado CECAP (Guarulhos), com João Batista Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha, Maria Giselda Visconti, Geraldo Vespaziano Puntoni, Ruy Gama, Arnaldo Martino e Renato Nunes

Centro de Convivência Cultural de Campinas (Campinas), com Alfredo Paesani, Teru Tamaki e Aldo Calvo.

**1968**

Estação de tratamento de água Campinas III (Campinas), com Alfredo Paesani

Hospital Escola Julio de Mesquita Filho/ Santa Casa de Misericórdia (São Paulo), com Teru Tamaki, Eduardo de Almeida, Gisela Visconti, Luis A. Vallandro Keating, José Borelli Neto, Tito Lívio Frascino e Hercules Merigo.

Secretaria da Agricultura- Concurso: 5º lugar (São Paulo), com Teru Tamaki e Alfredo Paesani.

Hotel Palácio dos Azulejos (Campinas), com Teru Tamaki e Tito Lívio Frascino.

Parque dos Anciãos (Campinas), com Teru Tamaki e José Ribeiro.

**1969**

Escola Técnica de Vila Alpina (São Bernardo do Campo), com Vilanova Artigas.

**1970**

Escola Técnica Federal de Santos (Santos), com Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha.

Pavilhão do Brasil na Expo 70 de Osaka- Concurso (Osaka), com José Ribeiro.

Clube Alto dos Pinheiros (São Paulo), com Teru Tamaki.

**1971**

Torres Gêmeas (São Paulo), com Teru Tamaki.

Edifício Alfa (São Paulo), com Teru Tamaki

Capela da Santa Casa de Misericórdia (São Paulo), com Teru Tamaki

Reforma do Tênis Clube de Campinas (Campinas), com Teru Tamaki.

**1972**

Loteamento da FEAC (Campinas), com Teru Tamaki.

Condomínio Sunshine (Campinas), com Teru Tamaki.

Residência Aziz Maluf (Vinhedo), com Teru Tamaki.

Residência Strauss (Campinas), com Teru Tamaki.

Residência Dov Orni (Guarujá), com Teru Tamaki.

Condomínio Iguatemi (Campinas), com Teru Tamaki.

Jockey Clube de São Paulo/ Reforma das Tribunas Sociais (São Paulo), com Teru Tamaki, Hercules Merigo e Renato Riani.

### 1973

Jockey Clube de São Paulo/ Sede Social e Esportiva- Concurso: 1º lugar (São Paulo), com Teru Tamaki e Tito Lívio Frascino.

Reforma do Clube Atlético São Paulo (São Paulo), com Teru Tamaki, José Borelli Neto, Hercules Merigo e Nádia Cahen.

Rádio Jovem Pan (São Paulo), com Teru Tamaki, Tito Lívio Frascino e Luís Rodrigues da Cruz.

Congresso Nacional da Nigéria - Concurso (Níger), com Teru Tamaki, Tito Lívio Frascino, R. Marcellin e Vasco de Mello.

Edifício residencial Michelangelo (Campinas), com Maria Rita Kessler.

Edifício Residencial Leonardo da Vinci (Campinas), com Renato Riani.

### 1974

Condomínio Jacarepaguá (Rio de Janeiro), com Teru Tamaki e Tito Lívio Frascino.

Porto de Ibiúna (Ibiúna), com Teru Tamaki, Tito Lívio Frascino e Isaac Jardanovski.

### 1975

Centro Administrativo Estadual- Concurso: 1º lugar (São Paulo), com Teru Tamaki, Tito Lívio Frascino, Hercules Merigo, Maria Giselda Visconti e Luís A. Vallandro Keating.

Residência Ronald Levinsohn (Rio de Janeiro), com Teru Tamaki e Tito Lívio Frascino.

Residência Heleno Fragoso (Rio de Janeiro), com Teru Tamaki.

### 1976

Casa das Retortas (São Paulo), com Teru Tamaki.

### 1977

Agencia Bancária- Caixa Econômica (Bastos), com Teru Tamaki, José Borelli Neto, Hercules Merigo e Nádia Cahen.

Agencia Bancária- Caixa Econômica (Guaíra), com Teru Tamaki, José Borelli Neto, Hercules Merigo e Nádia Cahen.

Agencia Bancária- Caixa Econômica (Pirajuí), com Teru Tamaki, José Borelli Neto, Hercules Merigo e Nádia Cahen.

Agencia Bancária- Caixa Econômica (Auriflama), com Teru Tamaki, José Borelli Neto, Hercules Merigo e Nádia Cahen.

### 1978

Agencia Bancária. Caixa Econômica (Cerquilho), com Teru Tamaki, José Borelli Neto, Hercules Merigo e Nádia Cahen.

Parque Faber (São Carlos), com Teru Tamaki e José Borelli Neto.

Centro Cultural (São Bernardo do Campo), com Teru Tamaki, Tito Lívio Frascino e Vasco de Mello.

Plano de Diretrizes (São Bernardo do Campo), com Teru Tamaki, Tito Lívio Frascino e Vasco de Mello.

### 1982

Eixo "Parques e Cemitérios de São Paulo" (São Paulo)

### 1986

Jockey Clube de São Paulo/ Torre de gravação (São Paulo), com Teru Tamaki.

Parque Prado (Campinas), com Teru Tamaki, César Sampedro e Ana Holzer.

#### 1988

Centro de Convenções e Exposições (Campinas), com Teru Tamaki.

#### 1989

Estação Ferroviária FEPASA (Campinas), com Teru Tamaki, José Borelli Neto e Hercules Merigo.

Parque Guanabara (Campinas), com Teru Tamaki, José Borelli Neto e Hercules Merigo.

Fórum Internacional de Tóquio (Tóquio), com Ciro Pirondi, Ciro Pirondi, Denise Calfa, José Gustavo C. Barreiros e Elson Reis.

#### 1991

Torre do Anhangabaú (São Paulo), com César Sampedro e Davison Becato.

Escultura da Justiça (São Paulo), com César Sampedro.

#### 1993

Escultura Ulisses Guimarães (Campinas), com César Sampedro

#### 1994

Souks de Beirut/ Reconstrução- Concurso (Beirut), com Teru Tamaki, Marcos Carrilho, Elisabete França, José Oswaldo Vilela, Aline Sultani e Karina Cazarré.

Centro Médico Itapeva (Itapeva), com Teru Tamaki.

#### 1995

Centro Cultural de Diadema- Concurso (Diadema), com Tereza B. Herling, Andrea Takiya, Aline Sultani, Fernando T. Henriques, Wanderley Ariza, Antônio Medeiros.

Reforma Residência Adriana Penteado (São Paulo), com César Sampedro.

#### 1996

Novo Centro para São Paulo – Concurso (São Paulo), com Teru Tamaki, Marcos Carrilho, César Sampedro, Alcides Luís de Moraes Barbosa, , Violeta Saldanha Kubrusly e Reinaldo Paul Perez Machado.

Agência Central dos Correios/ Reciclagem - Concurso: 2º lugar (São Paulo), com Cristina W. de Carvalho, Marcos Carrilho, Teru Tamaki e César Sampedro.

Edifício Comercial Club (Campinas), com Teru Tamaki, César Sampedro e Alcides L. de Moraes Barbosa.

Escultura Joá Penteado (Campinas), com Marcos Lalli.

#### 1997

Hotel (Petrópolis), com Teru Tamaki, Marcos Carrilho e Luis A. Vallandro Keating.

#### 1998

Hotel Lagoa do Taquaral (Campinas), com Teru Tamaki e César Sampedro.

#### 2002

Teatro Laboratório de Artes Cênicas da Unicamp – Concurso (Campinas), com Teru Tamaki, César Sampedro e Vallandro Keating.

Memorial à República – Concurso (Piracicaba), com César Sampedro e Vallandro Keating.

Edifício Soho (Campinas), com Tito Lívio Frascino e César Sampedro.

#### 2003

Urbanização Parque Faber II (São Carlos), com Tito Lívio Frascino e César Sampedro.

#### 2004

Revitalização da Biblioteca Mário de Andrade (São Paulo), com Tito Lívio Frascino e César Sampedro. Colaboração de: Alexandre Stefani, Maria Antonieta Morelli e Leticia Lodi.

Clube e Portaria do Parque Faber (São Carlos), com César Sampedro.



**2005**

Museu da Tolerância - Concurso (São Paulo), com Tito Lívio Frascino, César Sampedro, Vallandro Keating e Letícia Lodi.

**2006**

Plano Diretor do Clube Pinheiros - Concurso 1º lugar (São Paulo), com Tito Lívio Frascino, César Sampedro e Vallandro Keating.

**2007**

Escola de Música Maestro João Sepe (São Carlos), com César Sampedro e Milla Ricetti.

## Anexo VI. Entrevistas com Fábio Penteado.

Os trechos das entrevistas apresentadas a seguir foram feitas em dois encontros com o arquiteto Fábio Moura Penteado, em janeiro dos anos de 2008 e 2009, em seu escritório à Rua Marquês de Itu e em seu apartamento, à Rua Dona Veridiana, no bairro de Santa Cecília, região central de São Paulo.

### Formação/Profissão

Veja essa foto aqui. Aqui você tem o Eduardo Knesee de Mello, Ícaro de Castro Mello, que foi presidente do IAB nacional, do Rio de Janeiro, o Artigas, Flávio da Silveira, Osvaldo Gonçalves e eu (*mostra uma fotografia na parede*). Logo depois que eu entrei, quando eu me formei, eu fiquei muito amigo do Artigas. E esse é o início do processo, vamos chamar, da minha formação.

Eu tenho o curso do Mackenzie, que era quase junto com a FAU. Eu acho que eu fui da segunda turma, quando o Mackenzie ficou como escola de arquitetura separada da engenharia. Eu tenho dado um depoimento para um grupo do Mackenzie, então eles me lembram essas coisas que agora são passado, não é? Mas o Mackenzie era dirigido por um homem, Cristiano Stockler das Neves, um homem interessante, polêmico, mas tinha uma visão da arquitetura, que ele só admitia uma arquitetura neoclássica e todas as coisas de modernidade eram proibidas. Chegava por exemplo, a proibir até que se citasse no curso qualquer coisa do Corbusier ou do Niemeyer. Ele afirmava e escrevia muito nos jornais de São Paulo que eles faziam uma arquitetura comunista. Eu depois traduzi esse encontro, que é uma forma que eu vejo, que na verdade ele não expressava a si próprio, mas a mentalidade dominante do grupo que dirigia o país, e São Paulo particularmente, numa atitude bastante

caipira, típica. E se mexesse na estrutura da arquitetura, de fato teria de mexer com tudo, não só na arquitetura, na pintura, tudo. E havia sempre aquele espírito de não mexer. Particularmente na Espanha, de maneira muito forte, conceitos de discussão sobre conceitos de transformação faziam parte do dia a dia de todo mundo, admitindo que no momento era necessário. Mas aqui havia a intenção de não mudar nada, que se pudesse voltar à escravidão seria bom.

Então o curso, não só por causa disso, o curso não me atraiu. Eu não me lembro de quase nada do curso, acho que eu tinha problema de prestar atenção. Na época já de terminar o curso, eu me sentia numa situação muito desconfortável, porque eu não sabia o que fazer com a arquitetura. Eu até cheguei a pensar em largar antes de acabar o curso, com medo, pensando: eu vou fazer o quê com esse negócio de arquitetura? Mas eu tive algumas coisas bem interessantes. Quando eu estava no último ano ganhei um concurso de um hotel em São Carlos, um amigo sócio do meu pai me disse porque eu não fazia um projeto. Eu não era formado, mas trabalhei com um amigo cujo irmão era engenheiro, e tivemos o segundo lugar. Eu trabalhei com o Pedro Paulo de Mello Saraiva, quando estava no terceiro ano, para desenhar a casa do meu pai, pegada à antiga FAU, e depois entrei no barco, não mal preparado, mas com muita dificuldade.

Na época eu conheci o Instituto de Arquitetos, eu conheci o Artigas... Foi tudo muito novo pra mim, porque eu não conhecia arquiteto, e vi aquelas pessoas por quem eu tinha grande respeito e que faziam, como a Mônica (*Junqueira de Camargo*) costuma dizer, um esforço muito grande, porque ninguém contratava arquiteto, não era habitual um arquiteto vender um projeto, papel. Quer dizer, o cara quando queria fazer alguma coisa chamava o engenheiro que dava a obra pronta. Conhecer, e pouco a pouco participar, entrar no jogo, me obrigou a

querer ser gente. O Artigas e o Eduardo, o Luis Saia, um grupo de pessoas fantástico e eu ficava numa situação sem saber nem como me comportar, porque quando eu descia pra almoçar no restaurante que existia, ou se ficava numa mesa separada ou se ficava numa mesa comum, onde estavam o Artigas, o Eduardo, o Ícaro, todo mundo. E eu ficava com um puta medo de sentar naquela mesa. O Artigas era muito filho da puta, sempre foi, então eu chegava lá e eles diziam: está chegando o “quatrocentão” milionário. Se pudesse enfiar a cabeça na laje enfiava. Mas aí comecei a ficar junto, porque era até melhor ficar junto do que separado.

Ao mesmo tempo, sempre com as coisas acontecendo de maneira surpreendente, apareceu um jornalista muito competente no Instituto de Arquitetos, diretor da revista Visão e disse que queria mudar a imprensa brasileira e ia criar quatro setores novos na revista, era energia atômica, medicina, agricultura e arquitetura, colocando isso não como revista técnica, mas numa revista de variedades. Eu nunca tinha visto aquela revista, ele distribuiu uma para cada um e começou a falar que na revista até mesmo anúncios ele iria vetar o que não fosse correto. Coincidiu que eu estava vendo a revista e tinha um anúncio de Celotex, e estava escrito: não pega fogo, e tinha pegado fogo no prédio do IAB, eu falei: olha aqui, pegou fogo! Ele levou um susto e de tarde, não sei como, me localizou e me convidou pra ser editor de arquitetura e urbanismo e eu disse: olha, eu não entendo nada de arquitetura nem de jornalismo. E ele disse: mas é assim mesmo que eu quero.

Isso também foi uma coisa muito importante, da mesma maneira que cada vez mais, e eu acho que em geral as pessoas pensam assim, para ser gente, ser arquiteto, não é só o fato de conhecer técnica de arquitetura e construção, é um relacionamento com o mundo em que você vive. Então eu convivi com jornalistas e, muito parecido com o caso do IAB, com gente notável com quem eu nunca tinha convivido, e para estar perto você tem que melhorar a sua posição. Convivi com jornalistas muito especiais, formação de cabeça... O que eu acho é que muitas das

coisas levadas para o projeto de arquitetura foram nessa convivência. E também tem o fato de ter que escrever, eu tenho minha máquina ainda lá em casa, chegava a bater dez, quinze, vinte vezes um artigo. Era difícil. Então isso foi muito importante.

Na verdade, eu passei a tentar colocar em projeto de arquitetura aquilo que era a tese, a discussão da época naquele momento do mundo, não só do Brasil. Eu me lembro, por exemplo - isso foi na década de 50-, já faz mais de cinquenta anos, na mídia no mundo o que mais se falava sobre uma espécie de experiência da humanidade, era Brasília e Fidel. De Brasília que seria aquela cidade da beleza e da esperança, como dizia Oscar Niemeyer. A cidade onde o trabalhador vai morar ao lado do senador. Era uma época de loucura completa. Brasília é um desastre no sentido humanista! Não foi programado um só setor para assentar multidões de gente, que obviamente largaram o norte e nordeste para buscar uma vida melhor, trabalhar. O sujeito não tinha mais nada pra fazer, não tinha nada de projeto agrícola, rural, indústria, nada... Eram só as maquetes! Tanto que todo entorno de Brasília foi todo dividido pelos políticos, todo mundo lá tem fazenda, sítio... Então não teve nenhum projeto de ligação com gente, coisa que cada vez mais é obrigatório, você coloca isso como fundamento. Que tem que ser bonito, também.

E o Fidel também, que na época indicava uma mudança na política da escravização da América Latina.

---

*\_ E quando você trabalhava para a Visão, esse contato com a diversidade da produção arquitetônica do Brasil inteiro influenciou de alguma maneira a sua arquitetura?*

Eu nunca entrei muito nisso não. Eu usava o meu trabalho de editor de arquitetura na Visão como um instrumento de divulgação da arquitetura, ou seja, um cidadão do Ceará, ou de onde quer que fosse, eram leitores

normalmente ligados à indústria, gerenciamento de projetos, pra estabelecer um relacionamento com o arquiteto. Eu buscava qualquer projeto que saía um pouquinho do padrão e buscava publicar, como se fosse fazer propaganda, o meu papel era abrir espaço para a arquitetura e os arquitetos.

*\_ Seria então o mesmo trabalho que você fazia no IAB, de tentar abrir a arquitetura pro Brasil todo...*

Tanto é que eu só aceitei ser oficialmente o editor na revista quando minha proposta de ser exatamente o mesmo trabalho foi aceita. Então eu não entrei nem em crítica de arquitetura nem nada. Eu tinha prazer, eu queria estar junto daqueles nomes, de quem eu gostava muito e respeitava, e fazer parte do grupo, só que fazer do meu jeito. Algumas coisas são interessantes, eu considero algumas até muito boas.

Eu fiz um artigo sobre arquitetura religiosa e buscando na arquitetura popular eu cheguei àquelas duas igrejinhas, a Saint Paul de Vince e a outra de Assis, uma onde o Matisse se recuperou de uma doença, era visitado pelos amigos, e tinha uma capelinha pelada, onde tinha um desenho, aí o padre da cidade proibiu a capela de ser usada. Quando eu li e vi aquilo, eu escrevi, por que eram artistas, como Cocteau, cada um fez uma coisa, mas eles não professavam a tal religião.

Aí eu peguei a igreja de Pampulha, que também era proibido o uso, e quando escrevi sobre isso, eu fiquei sabendo que o nosso famoso, o tal Bispo Vermelho, lá de Recife (*refere-se a Dom Hélder Câmara*), discutiu na reunião dos bispos e abriu. Quer dizer, como é importante a comunicação, não é? Porque o Niemeyer não sei se é comunista, mas diz que é comunista. O pintor Portinari foi senador do partido comunista. Então a igreja não podia ser usada porque alguns padrecos proibiram. Esse foi um trabalho que fiz e que movimentou ideias, como se fosse um projeto que envolve tudo, até arquitetura.

*\_ Seria o ponto em que esses trabalhos paralelos se encontram com sua ideia de arquitetura.*

Se encontram. Quando você pega pessoas que convivem buscando intenções e ideais comuns, há evidentemente uma enorme integração de ideias, mesmo que a gente discordasse. E essa foi a minha forma de servir. Do resto, o escritório sempre foi pequeno, mas sempre em busca do momento de fazer alguma coisa interessante, entrar com liberdade de fazer.

Mas também houve coisas, como eu contava a você, a minha integração na política de classe em pleno golpe militar, quer dizer, cada um de nós teve seus problemas. Eu acho que o golpe militar, por exemplo, já fora do projeto de arquitetura, mas uma das coisas que eu acho que eu fiz diretamente, foi numa ocasião em que o ministro mais poderoso, que era o Roberto Campos, propôs ao Conselho Federal de Engenharia e Arquitetura, o COMFEA, o registro de todos os arquitetos norte americanos para exercer a profissão no Brasil. E isso nós derrubamos. Você veja o que era a mentalidade, o Roberto Campos era um homem brilhante, mas eu perguntei: qual é o motivo que leva o senhor ministro a fazer isso? Ele perdeu. Fiz uma reunião em Curitiba com 2.000 pessoas e acabou, perdeu. Mas o que resultou dessa reunião trouxe condições para isso acontecer.

Aqui no Brasil não existia o conceito de lazer, meio ambiente, não estava na mídia do dia a dia. Através da UIA, que o Brasil faz parte, nós levamos para Curitiba a discussão de tudo isso, com conclusões que foram anexadas à Constituição do Brasil, que não tinha essas palavras: meio ambiente e lazer. Não eram usadas na mídia, não se conhecia, era considerado até meio, “lazer pra quê?”. Enquanto você tem a teoria da arquitetura, de espaço para lazer, discutindo a mesmo tempo a ascensão social, o sujeito ganhar o direito ao lazer, ganhar o direito de trabalhar sem estar amarrado à correntes, direito a férias regulamentares.

Mas eu perguntava ao ministro, e ele dizia, são grandes recursos de bancos internacionais que serão aplicados no Brasil, e esses bancos exigem participar da responsabilidade dos projetos para poder dar o dinheiro, ou seja, que aqui não tinha gente competente. Eu disse: mas qual é o volume desse dinheiro? 40 milhões de dólares. Era ridículo. Pouco tempo depois se fala de 40 bilhões de dólares, e ele raciocinava ainda numa escala de Brasil outro, que já estava mudando. Um absurdo.

São Paulo e o Rio de Janeiro dominavam inteiramente, não o mercado, mas o conceito da arquitetura. Então, no Brasil como um todo os arquitetos eram humilhados, por exemplo, quando eu ia a encontros de arquitetos nas várias regiões do Brasil isso era normal, o próprio Artigas, todo mundo, levava seus projetos e pegavam todos os projetos do governo, do Ceará, Bahia, etc. Havia pouquíssimas faculdades, mas já estava subentendido que o arquiteto era um “merda”, só os que eram bons eram os do Rio de Janeiro ou São Paulo. Eu procurar mudar tudo. Eu fui eleito contra São Paulo e o Rio, com um grupo complicadíssimo, politicamente perseguido. Abri aquele trabalho todo promovendo a participação integral de todos, bom ou mau, mudou mesmo. Aí, você andando pelo Brasil vai encontrar que a maior parte das informações usadas hoje na arquitetura brasileira em todo lugar é a partir muito dessa visão do mercado do Rio e de São Paulo, tudo é copiado, repetido. Difícilimo você encontrar um caminho, que acontece raramente, E também não há divulgação, poucos livros, revistas... e assim o arquiteto é subjugado pelo mercado.

---

*\_ Há pouco você Tocou num ponto interessante, que é a visão marxista, que na época dominava a vida ideológica até da própria arquitetura. Como você se posicionava em relação a isso?*

Eu participava com uma posição de arquitetura. Sempre a partir das teses de discutir esse assunto e usar como um processo de

transformação. Aquilo que eu te falei, como dirigente da política dos arquitetos no Brasil, dei aula em quase todo lugar do Brasil, sobre esse tema, a importância do coletivo, do planejamento contra a “tal arquitetura” de exceção.

Nessa época, por exemplo, o Presidente da República daquele momento encerrou a vida da Escola de Brasília (*refere-se à crise iniciada com a invasão do campus em 8 de setembro de 1965, na gestão do então presidente marechal Castello Branco*), mandou fechar, fechou o instituto das artes e arquitetura em Brasília. Com isso, fecharia tudo. Os alunos do diretório estudantil convidaram o presidente do IAB (*em 1967*) - não por prestígio meu, mas pela posição que eu tinha (*na época era presidente do IAB, no biênio 1966-68*) -, pra tentar acertar com o governo pra não fechar. Eu aceitei. Na confusão, fui nomeado em Diário Oficial como diretor da escola. Fiquei uma tarde, até que se encontrasse uma forma de eu não ficar, porque que eu não queria. Mas isso aqui sempre foi isso. Um general qualquer descia porrada - porrada que davam e muito por lá -, e mandou fechar. Como eles tinham o poder não é?

Em 1965, com um ato do governo federal, foram demitidos mais de 200 professores de Brasília, de todos os institutos. No passar do tempo, ou logo depois, quase todos os setores foram, bem ou mal, se reorganizando. Menos um, que era o Instituto das Artes e da Arquitetura, que continuou fechado pela polícia, pelo exército e todo dia era porrada. E era uma coisa muito feia. Aí então o general lá mandou fechar. Acaba! Era tão absurdo aquilo que os estudantes buscaram na minha pessoa como presidente pra dialogar com o governo e discutir. E o curioso é que dentro do governo tinha gente que me levou a ser diretor! Eu não pedi nada disso. Mas são experiências ligadas ao mesmo tema. Se bem que o momento político no Brasil levou aquele ambiente na história de Brasília a um estado de crise permanente.

*\_E nessa época de formação, gostaria que o Sr. comentasse a época em que foi professor no Mackenzie, que foi interrompida pelo golpe militar.*

Foi uma experiência muito interessante, eu fui professor do que seria oficialmente Desenho Artístico, e me propus dar uma aula de incentivo à criatividade, e eu acho que teve muito sucesso. Mas uma experiência muito curiosa, pois o terceiro ano de uma faculdade é um ano terrível, porque quem já entrou no terceiro, mesmo não gostando muito do curso, o cara vai embora e termina. O que me preocupou muito ver é que, mais ou menos 85% dos alunos não tinha a menor noção do que estava fazendo, e o que mais me preocupava também era aquele problema do desenho. De cada 20 ou 30 tinha um ou dois excelentes para desenhar, e era a frustração total dos outros que não sabiam. Como se a arquitetura fosse o desenho, de certa forma era visto assim. A escala, um automóvel, uma pessoa, o sujeito não sabe o que fazer. Se alimenta de frustração. O chamado memorial, preparar o desenho de uma casa, preparar o projeto de uma casa, e interpretar, o chão, a topografia, a paisagem, a vista. Exercitar, criar um sentimento de curiosidade no próprio estudante.

Hoje o computador desenha tudo, desenha um óculos, um telefone, mas depois você não desenha mais nada. Eu acho que é muito pior hoje. Mas essa curiosidade de olhar é importante, como o Zevi dizia, aprender a ver. Você passa e faz de conta que olhou, mas não viu nada, quando tudo está dentro do contexto. Seria uma forma de excitar o cara a participar. Eu acho que no caso da arquitetura, esse problema do desenho hoje foi suplantado pelo computador. Abriu espaço, por exemplo, na FAU, porque hoje o sujeito pode entrar, fugir para áreas paralelas, música, fotografia, comunicação, design. E esse ambiente da FAU é muito rico. Nos estamos falando de arquitetura que hoje se abriu também, e é um conjunto atraente, porque vão surgindo também escolas específicas de design, de tudo.

*\_ O senhor disse que a expressão formal das suas obras tem a ver com as artes e o desenho. Qual era o cenário artístico que te influenciava?*

Não tenho a menor ideia. É até meio engraçado, o Teru Tamaki, que a gente estava sempre junto, por exemplo no projeto de Cuba, como não tem nada nem de longe parecido, então o Teru dizia: isso aí é que baixou um espírito, e é do Japão! E eu dizia: eu acho que não, eu acho que é dos Astecas! Coisa mais engraçada não é?

---

O Teru é uma pessoa muito especial. Talvez pela minha formação deficiente, eu posso crer que eu sou um bom pensador, mas eu não sou um bom fazedor. O Teru que é sempre uma pessoa muito amiga, generoso, a gente fazia projeto junto e ele fazia andar o projeto, assim como foi o Paesani. No caso do Harmonia, sem o Paesani eu não poderia fazer. A ideia é uma ideia, mas toda a minúcia de um projeto de arquitetura competente é extremamente necessária. Você tem os meus amigos, o Eduardo de Almeida, o Paulinho Mendes, Abrahão Sanovicz, o Guedes - que não sabe fazer escala maior de jeito nenhum, ele fica sempre bravo, meio louco porque não consegue.

O Teru foi amigo de 30 anos, um profissional de extrema competência, mas se ele estivesse sozinho também não faria. Então a gente foi andando junto. Como eu dizia para um jornalista que ficou meu amigo, não era jornalista, era um gênio, acho que não tinha nem ginásio na Bahia e ele chegou a ser editor de música de arquitetura e de artes plásticas do Estadão. Então começamos a trabalhar e ele me disse uma vez que ele se sentia mal de não ser arquiteto, falar de arquitetura... Ele queria que nesse tempo a gente pudesse falar, conversar sobre arquitetura. E ficamos amigos, como dois burros velhos numa ponte estreita, um encostando no outro para não cair.



## Multidão

Nesse momento também havia uma preocupação sobre o futuro da humanidade, era o que mais se discutia. Hoje até já passou, mas se dizia que até o final do século o mundo ia ter cinco bilhões de pessoas! Como é que seria para se viver, comida... E a discussão que eu abordei no meu trabalho, e até virei um chato: como alojar as multidões que vão chegando, particularmente, no nosso mundo? Porque no mundo europeu, nunca uma cidade qualquer, como aqui, como Campinas, como São Paulo, cresce tanto. Campinas que tinha 150 mil pessoas quando eu me formei, hoje tem 1 milhão e meio. Como alojar pessoas? Qual é o modelo? Então era uma utopia completa, espaço de multidão, que não cabe em lugar nenhum, você tem um limite para colocar.

Mas então ficou assim, uma espécie de pedra de toque de caminho. É interessante que, por exemplo, na época surgiam megaprojetos de cidades enormes. No Japão tinha o Kenzo Tange, que depois eu soube que tinha um banco, caso tivesse algum projeto com financiamento. Mas eram sempre coisas muito grandes e de repente mudou, aqui no caso nosso veio uma reversão de processo, com isso você vê só detalhe. A preservação da natureza, a paisagem, então não se discute mais aqueles grandes projetos.

---

*\_ Voltando ao assunto das multidões, na década de 60 tinha um grande debate sobre o problema urbano, e populacional principalmente. No mundo todo aparecem algumas respostas da arquitetura, como o próprio Kenzo Tange, e o que hoje alguns chamam de Megaestruturalismo. O Sr. Então acompanhava essa discussão?*

Era o tema que estava na mídia em todas as partes do mundo, como uma preocupação. Hoje começam a dizer: Vai faltar água! Vai esquentar

a Terra! Como viveriam aqueles três ou quatro bilhões, que agora já estão chegando a sete? Era tudo assim, como é que se vai produzir comida pra todo mundo? Chão, casa? Quer dizer, a gente tem que discutir processos construtivos que impliquem numa transformação na maneira de também pensar a arquitetura. Você acha que se pode continuar fazendo um projeto de multidão em que cada metro quadrado vai pesar uma tonelada? Tirar a terra do chão, moer, transportar, gastar energia.

Então vai ter que surgir propostas, que ainda nós não temos acesso, mas países mais desenvolvidos, europeus, Estados Unidos, fazem muitos estudos para montar grandes empresas de construção de habitação, de arquitetura, e que vai fatalmente acontecer. E que até pode ser que sejam bonitas, leves, que não entre calor, não entre barulho. Eu acho que vai ser num futuro próximo. Tem que ver também a questão do mercado, na hora em que tiver a necessidade de encarar o problema, o mercado vai exigir soluções industrializadas, leves, bonitas, que vão atender a multidão com o interesse de desenvolvimento. Se bem que agora muda tudo, de uma linha empresarial capitalista norte americana a uma próxima que é chinesa, que ninguém sabe como vai ser. Vai de avalanche mudando tudo.

*\_ Mas a questão da multidão não é somente ligada ao mercado.*

Não, mas é que o mercado, o processo que gera o movimento do mercado, busca suas melhores acomodações. Se for bom para essas megaempresas mundiais investirem nas cidades, nos espaços, elas vão fazer. Tomara que esteja incluída nesse processo evolutivo essa preocupação de acomodação, de espaço e de beleza, e de paisagem.

*\_ É como a gente discutia antes, sobre o que aconteceu em São Paulo. O que o mercado exige não quer dizer que vai ser uma coisa boa.*

É que a indústria, como por exemplo, a indústria do automóvel, ela vai com toda força. E eu acho que já tem muita gente que pensa nesse projeto de futuro próximo, nós é que estamos de fora. Busque saber se lá na Espanha você não vai encontrar pesquisas sobre construção habitacional já dirigida para uma escala maior do que o modelinho isolado.

*\_ E como pensar hoje a questão da superpopulação numa cidade como São Paulo, que recebeu gente do Brasil inteiro, do mundo inteiro?*

Não é só o fato de receber gente, é que o que aconteceu em São Paulo, se é que houve uma cidade que tinha unidade urbana até chegar a 1 milhão de habitantes, isso se dissolveu, não volta mais. O que era dentro das linhas tradicionais, o centro, o bonde etc. acabou. Não tem mais. Perdeu. Se descaracterizou como cidade. Então eu vejo que vai ter, por exemplo, áreas que vão representar centros de uma parte da cidade, que vão ter museus, teatros, etc., mas dificilmente vão se ligar. Imaginar que vão retomar o centro da cidade, eu acho uma utopia completa...

*\_ O Sr. Foi testemunha dessa explosão urbana que aconteceu em São Paulo. Como isso era sentido? Causava mais preocupação ou era estimulante de alguma maneira?*

Quando isso começou a crescer, acho que ninguém tinha noção. Até tinha a propaganda nos bondes: "São Paulo não pode parar". O que é curioso é a total ausência de preocupação sobre esse problema por parte daquilo que se chama governo. Talvez alguns arquitetos, na FAU antiga, levantavam o problema, mas sem audiência. Quando entrou pra valer o processo da industrialização maciça, particularmente com a vinda da indústria do automóvel, acho que aí se abandonou em todos os sentidos. Rapidamente se criou uma dependência maior ainda, tendo que importar gasolina, pneu, óleo, acabar com as ferrovias. E agora, como é que vai recuperar, se é que isso é possível? Tem que ter um projeto novo, que exige um volume de recursos que eu acredito que seja

quase impraticável. Teria que dosar isso numa política de prioridades, um pouquinho para isso, um pouquinho para aquilo, e você vai vencendo. Por exemplo, aeroporto é um fenômeno fantástico em São Paulo. Um aeroporto maluco que é Congonhas, e não tem como um fazer outro. Onde agora? Não tem comunicação. O metrô, que é um grande avanço, em quarenta ou cinquenta anos só conseguiram fazer um pedacinho, por falta de recursos. A realidade é essa, somos pobres e a massa do dinheiro disponível faz gerar objetivos que não são os mais condizentes.

*\_ A implantação desses espaços para as multidões, que já deveriam estar sendo implantados faz tempo, deve ser capitaneada pelo governo?*

Claro. Ou ele fazendo ou colocando o direito de ser feito com regras de jogo. Começou agora, recentemente, leis de política de uso do solo, etc. E acaba em tragédia urbana, que é típico de países como o nosso, a América latina, México.

*\_ Mas você entende essa multidão como uma massa, em geral, oprimida?*

Acho que você chega lá também, não é? Não é objetivamente, não se trata de libertar a multidão oprimida. Eu acho que o espaço pode acomodar multidões na sua obrigação de viver, de caminhar, andar na rua, andar no metrô. O que de certa forma deve fazer parte dessa preocupação de arquitetura, e de tudo não é? Só que às vezes é preciso dar uma demonstração de interesse nesse tema.

Eu acho que com a tecnologia vai se poder, por exemplo, um estádio de futebol, no futuro, ele vai poder atender todo tipo de espetáculo, óperas, como eu vi muitas vezes. Então você pode botar mil pessoas num estádio de futebol, cada um tem uma caixinha que grava seu falar,

seu cantar, e ser levado para uma central e distribuída pelo tempo e pelo espaço para todo mundo ouvir como se estivessem ouvindo dez pessoas numa sala. Isso vai ajudar a criar espaços culturais fantásticos, com a participação de 40, 50, 80 mil pessoas. E ouvindo como se estivesse ouvindo numa sala pequena. Eu acho que a preocupação que a gente sempre teve foi de acomodação.

Você falou de oprimido, é muito curioso também, porque se você comparar com muitas reuniões que sempre aconteceram sobre arquitetura, muitas que eu participei, por exemplo, no mundo europeu, tem uma condição diferente. Eu me lembro quando eu fui da direção da UIA, eu me meti a besta e fiz lá uma série de propostas de terceiro mundo, e um amigo me perguntou e disse, escuta tem família que vai levar uma criança ao hospital e é mordida por jacaré? Eu falei, não... (risos)

---

*\_E há uma característica de resolver os projetos em torno ao conceito de praça que é muito recorrente.*

É, porque seria um ponto de encontro, de facilidade.

*\_Porque simboliza isso?*

Eu acho que tudo se amarra nessa utopia de multidão, que era realmente o que marcava a expectativa da década de 50. Havia a firme caracterização, não só da arquitetura, eu acho até que a arquitetura não se envolvia muito nisso não. Mas era tudo, comida, espaço, etc. Era o susto de que aqui na Terra ia ter 5 bilhões (de habitantes), mas já passou de 7 não é? Você vê que ainda hoje ninguém sabe bem o que vai acontecer. Então aquele medo daquela época, acho que já passou por outras coisas, passou para doenças, para epidemias...

*\_Mas continua existindo muito medo ainda em relação a isso...*

*\_ César Sampedro: Mas a impressão que eu tenho até que esses grupos (...) que projetam altas torres, de altas construções (...), parece que a preocupação era maior na época e se estudava muito e hoje se vê prédios de 200 andares, cidades verticais...*

Aquilo acabou, porque eu acho que esse tema de discussão estava muito circunscrito a uma realidade possível. Você pegar por exemplo o caso brasileiro, você não pode partir numa realidade pelo menos, que possa ser conquistada. Esses megaprojetos envolvem custos e valores que podem atingir somente uma faixa de gente que vive em algumas partes do mundo.

*\_E no caso brasileiro, pois houve muitas propostas extremamente utópicas, conceituais...*

Mas só que partia da viabilidade de alguém pagar pra fazer. Eu me lembro que o Kenzo Tange fazia parte de um grupo que já tinha até um banco de negócios para financiar. Então já tinha o interesse do dinheiro, da aplicação, do retorno, da viabilidade, porque tem gente que vai comprar. No Brasil por que é que não anda? Porque grande parte mal pode pagar o que tem aí. Há muita interligação entre a ideia e o desenho e a realidade pé no chão, não é?

*\_Essa é a diferença entre pensar a multidão aqui e nos países desenvolvidos?*

É, e na própria história. Não tinha multidão na história. No tempo antigo não tinha, a população do mundo todo era pequena e era compartimentada. O europeu que sempre foi muito metido a ser dono da história - e já tinha uma história acontecendo na China, na Índia, fantástica, no México -, quando chegaram foi pra destruir tudo, com navio, com canhão, para ficar dono... Uma forma selvagem... e continua.

Se você tivesse num país europeu acontecimentos como esses aqui no Brasil, ou no México, acabava também, se crescesse 7% ou 8% a cada período, você manter a memória das épocas passadas, das pequenas cidades europeias, acabava tudo. Isso é inevitável.

Eu acho que essa linha de condução de pensamento colocada em vários projetos diferentes, como num hospital, que era um hospital de multidão, para atender gente muito pobre, ou num teatro de Ópera também, ou um fórum, vários projetos que tem amarração e criando também formas, em geral que eu acho que são atraentes, e que se acomodam muito em grande parte ao conhecimento que cada um de nós vai tendo convivendo com as formas dos que estão perto fazendo.

---

Então se discutia muito, mas eu nunca tinha visto se discutir o espaço. E evidente que é diferente uma visão europeia do que uma visão, digamos na época, do terceiro mundo. Era bem marcado nesse aspecto o terceiro mundo. Se você imaginar, em termos de espaço, a dignidade da pessoa, você tem que imaginar que as pessoas participem do processo da vida em geral.

Como nós estivemos conversando, na verdade a multidão, multidão não cabe em lugar nenhum. Na verdade não cabe. Então como você discutiria como preocupação o papel do espaço da multidão admitindo que ela não cabe, tem um limite.

---

*\_ Realmente a discussão sobre esse assunto estava na mídia. Porém poucos arquitetos transformaram isso no centro, no eixo estrutural de projeto. Todo mundo sabia disso, mas cada um lê a realidade de um jeito diferente.*

É a eterna discussão, o arquiteto, com o foco de ser o idealizador e fazedor, mas não cabe ao arquiteto dirigir a história da vida, não cabe. Essa é uma grande discussão também, e o arquiteto é criticado. [...]

Na verdade muito da arquitetura dessa época, especialmente aqui em São Paulo, era bem voltado à questão das massas, através da industrialização, da dimensão pedagógica, etc...

Se acompanhava sempre a evolução natural. Um país que vinha crescendo e os problemas da cidade, geração de emprego, de habitação, saúde, água, esgoto. Tudo isso obriga e não só a arquitetura, a cada setor da sociedade estar ligado, de uma forma a outra, num compromisso comum, que seria basicamente função obrigatória de direção do processo da mesma política.

Se uma visão política de um governo for para esse lado ele vai dirigir, bem ou mal, porque enfrenta grandes dificuldades, mas vai dirigir para o bem estar. [...] O encaminhamento dessas soluções é de ordem política, não é? O arquiteto acompanha.

*-Agora, viver no meio dessa multidão, em uma metrópole, talvez não seja uma questão de escolha. Pode ser uma experiência boa ou você sempre procurou minimizar os efeitos negativos de viver no meio dessa multidão. Isso sempre é ruim ou pode ser uma experiência boa?*

Veja, admitindo um problema semelhante numa cidade da Europa: se uma cidade bem organizada tivesse um crescimento rápido, ela se desorganizaria inteiramente. Faltaria escola, faltaria água, faltaria luz, faltaria tudo.

Eu me lembro que uma vez eu estava em Praga, e naquele ano não se havia feito nenhuma escola na Tchecoslováquia, pois não havia crescimento da população, enquanto no Brasil se fazia de uma pancada

400 escolas em São Paulo e não era suficiente. Então tem essa disparidade.

Quando você tem uma multidão em busca de caminho, - ou sem caminho, como é caso brasileiro - é muito difícil. É muito difícil trabalhar, é muito difícil ir e voltar. Veja, em São Paulo, as condições de trânsito, de tráfego são quase caóticas. E todo mundo passa por ela, bem ou mal, não é?

*\_Ou seja, sempre é uma experiência problemática, ruim? Ou esse convívio na multidão pode ser de alguma maneira bom?*

Pode, eu acredito que por ser dramática, cria um sentimento de necessidade de melhorar, em todos os níveis, até atingir uma preocupação real de se conseguir melhorar através de benefícios legais e de recursos, que é o grande problema.

Se trazer um cidadão europeu muito organizado dentro de São Paulo, ele enlouquece em poucas horas.

*\_ Em muitos projetos eu reconheço uma espécie de resgate de um tipo de sociabilidade, de convivência que existia antes e que se perdeu na metrópole. A Santa Casa com a história da cidadezinha, o Mercado do Portão com a pracinha do interior, das pessoas se reconhecerem no dia a dia. E isso trabalhando com a multidão, é como colocar dois polos opostos. Trabalhar com uma sociabilidade antiga, que acabou se perdendo em uma realidade nova. Você reconhece esse resgate como solução para a convivência das multidões?*

Talvez você admite como resgate se você representar a famosa multidão em escala possível de você atender fisicamente dentro das possibilidades reais.

Se bem que na Santa Casa, eu vou contar a você, quando foi inaugurada a estrutura daquela obra que eu projetei os conselheiros da Santa Casa acharam que aquilo era uma loucura de hospício. Então nós fomos todos, era um monte de gente, visitar as obras e estava o presidente da entidade lá e eu comentei o seguinte: eu estava conversando com o doutor Cristiano, que era o patrono da Santa Casa, comentando como essa obra é pequena perto do que a Santa Casa fez aqui ao lado, em mil oitocentos e pouco, era muito maior para aquela época do que o que nós estamos fazendo não é?

Certamente qualquer coisa que você faça hoje, daqui a alguns anos ela não vai mais atender ao propósito inicial. Não vai atender o aeroporto, não vai atender o metrô, nada... Pelo volume. Se você tiver um desenvolvimento real, o número de pessoas vai ser o mesmo mas haverá uma condição real de atendimento mais de acordo com a dignidade das pessoas. Enquanto você não tiver, essa multidão fica perdida no espaço.

Seus desenhos dizem isso, muita gente junta, mas que parecem estar convivendo em um nível de cortesia, parece que elas se conhecem...

Claro, se você pegar uma comunidade de mil pessoas juntas em uma cidade, você tem quase que uma convivência obrigatória. E sempre é ocupada a liderança desse grupo, e dentro da Europa isso é muito comum, pelo poder da igreja, que organiza, orienta as pessoas. E os primeiros hospitais do mundo eram religiosos.

Agora se você vai para um lugar de 10 milhões, 20 milhões, como é a região de São Paulo é muito difícil imaginar como resolver. De qualquer maneira, essa preocupação, eu acho que ela tem um sentimento humanista mas que tem que se integrar em uma visão política de ser possível fazer. Por isso que às vezes há uma tendência de melhoria social cada vez mais pressionada pelos usuários dessas necessidades. Por isso seria muito bom que tivesse arquitetura participando desse processo.

Se você olha a paisagem de São Paulo não tem nada disso, o que você tem é uma paisagem imobiliária. Como seria também, acredito, Barcelona seria muito parecida se ela chegasse a ter 10 milhões de habitantes de repente, 15 milhões, 20 milhões...

*\_ E talvez por isso mesmo, a cidade não perdeu seus pontos referenciais. E aqui em São Paulo isso quase não existe mais.*

Para garantir essa referência, o que é muito bom, é que não houve um desenvolvimento coerente com a realidade internacional, que hoje em dia está acontecendo com força na grande evolução na economia do Oriente, do Japão, da Coreia, da Índia, da China. E isso vai sufocando, os países europeus, muito calmos, muito organizados podem sofrer no futuro consequências que ninguém pode imaginar. Muito bom, muito bom, mas se crescer esse bom desaparece.

E até cidades que cresceram muito na Europa, como Londres, que é uma cidade muito grande, mas o crescimento aconteceu de uma maneira diferente, a cidade não perdeu os referenciais urbanos.

Até agora. Você não pode esquecer que a Inglaterra teve um papel na história do mundo conhecido muito grande, um império. A Inglaterra para manter essa condição de desenvolvimento usurpou os direitos de grande parte da humanidade, ocupou a China, a Índia e obteve recursos para garantir uma política de manter isso que você falou, que é muito importante. Ao mesmo tempo a Inglaterra foi o berço da indústria, 1750, antes de 1800... Mas é que já havia uma preocupação cultural, política, tanto é que não é à toa que toda a evidência do conhecimento mundial mais importante começou lá: o Karl Marx, em seu trabalho de gerar o poder da multidão que se transformava de trabalhador surdo dentro de uma indústria foi feito na Inglaterra, e havia uma preocupação de que esse conhecimento fosse amarrado a uma identidade social mais interessante. Mas foi possível porque lá já tinha recursos extraordinários

graças ao seu domínio de outras terras, o que hoje já não é mais possível. Daqui para frente como vai ser?

*\_ E o desenvolvimento de sua arquitetura foi meio isso também, não é? Daqui para frente como é que vai ser? Seria um exercício de previsão de futuro.*

Talvez. Eventualmente.

*\_ E você acha que deu certo?*

Se deu certo, só o futuro vai mostrar.

## São Paulo

Eu entrei numa época, com o pessoal da minha geração, a gente tinha muito encontro, havia muito contato, muito dentro do próprio instituto dos arquitetos, e a gente conversava, tinha uma enorme convivência de ideias. Vieram muitos concursos internacionais em que a gente entrava solto para debater ideias, pois projeto mesmo, só começou a acontecer aqui em São Paulo na década de 60, quando houve o Plano de Ação do Governo do Estado, que de pancada contratou 400 projetos de arquitetura, no governo Carvalho Pinto. Isso é uma loucura também, acho que ninguém sabia fazer projeto direito, não tinha o cabedal suficiente para consolidar.

Tudo que é acontecimento da arquitetura brasileira começou no Rio de Janeiro, que foi a capital do país, teve imperador. Em São Paulo, mesmo quando a obra máxima da época que foi o Ministério da Educação estava sendo construída, aqui não mereceu que fosse muito observado para servir como alguma base. Eu vejo o projeto do Niemeyer aqui para o Ibirapuera em 1954, que abria um espaço muito grande, porém de uma maneira um pouco brasileira, paulista, pois ninguém sabia pra que serviria. Era o quarto centenário da cidade, então foi feito um projeto



dentro de uma área pública, o Parque do Ibirapuera, com vários pavilhões, mas que não tem destino nenhum. Era para ser uma exposição do quarto centenário e até agora está sendo mudado, um que era para ser secretaria da agricultura, que virou serviço de trânsito, agora vai ser uma espécie de museu...

*\_ Mas esse projeto marca algum início para a arquitetura em São Paulo?*

Foi o primeiro projeto em grande escala, em uma área grande, só que não tinha uma programação. Daqueles pavilhões, um foi proposto e foi feito um convênio com a Fundação Bienal, outros ficaram vazios. Um deles virou a prefeitura de São Paulo. Para você notar como conscientização, que nunca aqui em São Paulo foram feitos projetos em áreas públicas e edifícios públicos que criassem espaços públicos realmente arquiteturais. A prefeitura de São Paulo, durante muito tempo, funcionou em lugares precários, sempre provisórios. Tinha um pavilhão construído para uma feira industrial, virou prefeitura [...]. Mas tudo em desacordo, você chega lá e não tinha serviço de acesso, nada, uma adaptação melancólica. E assim tem sido, nunca houve uma política de valorizar o chão, a paisagem, a arquitetura.

Criar algo que motiva, evidentemente puxa a linha de pensamento da formação de arquiteto das escolas. Nessa época, por exemplo, além do Ibirapuera o Niemeyer fez projetos imobiliários, como o Copan, que foi lançado em 1948. Eu me lembro de que eu fui ao lançamento, uma obra interessantíssima na paisagem urbana, mas era um projeto imobiliário terrível. São 900 unidades para vender, tinha de tudo, lojinha, loja grande, apartamentos de 30 metros, apartamento de 500 metros...

Então São Paulo sempre foi assim, não houve projetos indicadores de direção como no Rio de Janeiro, que tinha uma arquitetura muito ligada à paisagem, ao verde, e muito bonita. Arquitetura linda no Rio...

Aqui tudo aconteceu muito devido à atuação da FAU-USP e do Artigas, que entrou na discussão de fazer um projeto de arquitetura, através das ideias que ele propunha, com grandes ateliês. Você veja como a coisa é difícil, hoje com o mundo da informática não existe mais o que fazia aquele espaço.

*\_ E toda essa visão de monumento e de algumas obras que são simbólicas, elas tem alguma intenção de entender os espaços de São Paulo, de reverter uma lógica da paisagem da cidade?*

Não, isso não. Eu acho o seguinte, não vou falar com pretensão, mas entrar numa escala do grande é muito difícil. Por exemplo, na nossa arquitetura, arquitetos notáveis no objeto pequeno não conseguem entrar no objeto grande. É muito difícil. O que no meu caso é o contrário, um projeto pequeno para mim é quase insolúvel.

*\_ E de onde vem esse interesse, essa facilidade pela escala do grande?*

Não sei, da minha ligação com a arte, com o desenho... Um objeto grande, claro, tem que estar dentro de uma paisagem igualmente grande. A paisagem sempre é grande. No momento que você ordena ela, ela fica dividida em pedacinhos.

*\_ E em São Paulo faltam esses pontos de referência e encontro.*

Não tem nada.

*\_ E essas propostas, de alguma maneira, não vem disso? De querer transformar essa realidade?*

Eu acho que não de São Paulo... Eu penso dentro da mesma linha: como é que você cria espaços e objetos na escala de muita gente?

*\_ Ou seja, de qualquer lugar que tenha muita gente?*

Qualquer lugar. É evidente que, com a exceção de lugares como Suíça, Dinamarca, que não tem gente, onde uma coisa que foi feita há mil anos continua exatamente igual. No nosso caso, o Brasil chega a crescer quase 6% ao ano. Mas é a preocupação mesmo de enaltecer o encontro.

## Arquitetura

Então é a mesma visão dessa linha de pensamento, e as formas resultantes desses projetos nunca foram premeditadas. Ele não partiu de uma forma para botar um programa dentro, essa forma foi digamos assim considerada, utensílio como futuramente uma forma de fazer totalmente fora daquilo que aconteceu em São Paulo, da arquitetura paulista, por essa liberdade de fazer, mas muito em função dessa convivência com arquitetos notáveis, com o jornalismo, e tentando entrar no jogo. Já que você entra, tem que fazer parte do grupo que quer entrar.

Mas então através daquela convivência, eu depois dessa linha de projetos que fiz, eles têm todos como se fosse uma linha costurando. Não que dessem certo, eram ensaios mesmo.

---

O Vitruvius já no “ano zero”, já dizia o que a arquitetura deveria ser tudo certo, tinha que ter saúde dentro, tinha que ter ar, tinha que ser bem feito, mas ao mesmo tempo, tudo o que se fez eram as colunatas, de todo tipo. Então você observa que o edifício, como não tinha uma especificação de fato, eram na verdade espaços envolvidos por colunatas, jônicas, dóricas, etc. que era o que fazia história. Tem um texto do, que foi professor da FAU, Décio Pignatari Ele tem um texto bem interessante que ele escreve que a arquitetura de Brasília são cópias do Mies Van der Rohe, envolvidas por colunas barrocas que não

tem nada que ver com nada. Mas na história da arquitetura as colunatas é que faziam o caráter, não tinha o projeto, por exemplo, um hospital, um teatro. Eram objetos para ficar na paisagem, não tinham funções organizadas.

---

*\_ A obra do Oscar Niemeyer é característica por esses grandes espaços. Existe alguma relação entre os espaços que o senhor propõe e os dele?*

Se o prédio nasce com uma forma, é claro que ela tem que ser pensada, imaginada, procurada, tem que se transformar em estabilidade estrutural. O que acontece na obra fantástica do Niemeyer, em grande parte dos projetos dele, alguns são excepcionais, mas uma boa parte é um grande balanço.

Eu acho que tudo influencia. Objetos tão bonitos... Claro que eu conhecia. Mas o Oscar Niemeyer é a tal coisa: o que ele faz só ele faz. Como disse um arquiteto recentemente: como ele passa a ser o fazedor de tudo que é obra pública, e ninguém pode copiar porque não consegue, aquilo parou nele. Agora, ele consegue, aquela casa tão bonita, a Casa das Canoas. Eu estive lá nos 100 anos dele, quer dizer, consegue ainda hoje fazer uma coisa com liberdade. E é bonito.

---

*\_ E essa é uma liberdade que o senhor propõe em muitas das suas obras. Onde estaria, dentro da arquitetura paulista, situado seu trabalho?*

Eu ouvi de uma pessoa que estuda essas coisas que eu estava próximo, nas gerações a partir do meu tempo, das duas escolas. Dizia: o Fábio é o único que não seguiu a vertente. Porque é o seguinte, eu vou fazer um projeto que não usa régua “T” nem esquadro, eu fiz várias casas bonitas e que de um ponto de apoio surgiu uma casa. É um maneirismo também, se quiser dizer, você ter uma casa onde grandes vigas eram amarradas com flores. Eu acho que pode ser também por pretensão, mas o bonito

modelo dela podia ser analisado, discutido. Agora eu pensei, mas na grande parte da arquitetura da Europa, e da Espanha, o bom arquiteto chegou ao ponto de fazer tudo bem feito, mas de maneira formalmente amarrada. Esse sentimento de se libertar não é fácil, nem um pouco fácil.

---

Agora, ocorre que como objeto arquitetônico eles aconteceram não preocupados formalmente, mas em como fazer o projeto. Então eu discutia, de maneira pretenciosa, no projeto com uma preocupação e no final você não pensou na forma. A forma acontece dentro da discussão que você está fazendo. E algumas vezes são formas curiosíssimas, mas que rompiam inteiramente com a maneira de se fazer da Escola Paulista, que era tudo com régua, esquadro e régua T. Então se cria uma espécie de divergência, separando muito a minha convivência com os arquitetos então.

E assim foi. A gente tem que entender que essa linha de pensamento é uma discussão, o que se pode fazer com liberdade num concurso de arquitetura, mas na arquitetura real, no trabalho, ela não pode participar, porque não interessa.

---

*\_ Mas há diferenças para se entender o espaço para a coletividade em São Paulo e no Rio, pelo próprio espaço e por essas duas arquiteturas que falávamos.*

É que a origem da arquitetura brasileira é no Rio, o que se chama de Escola do Rio. Você tem coisas de grande beleza, de integração da arquitetura com os verdes, com jardins integrando casas e apartamentos. Tem lá o Bulevar Marx, coisas belíssimas, o Parque do Aterro. Isso marca a vida do homem, o sujeito anda a pé, de ônibus,

aquilo entra na vida dele, e também no arquiteto que está estudando. Aqui não, aqui tudo foi feito ao oposto, tudo meio fechado, uma coisa curiosa, por falta realmente de motivação. Não tinha nada a ver com fechar, que o Artigas pensasse em fechar, é que não tinha mesmo, o cara pensava em fechar porque prefere fechado. Essa introversão vem da própria cidade. Esse é quase que o total de espaços públicos, espaço arquitetural, comparando com as praias do Rio, o Aterro, as montanhas atrás. Isso gera uma maneira de ser, de pensar, de desenhar. Aqui não tinha nada.

*\_ E por que o senhor ao contrário, prefere propor formas abertas, expansivas?*

Talvez para fugir dessa coisa que não representa uma coisa ideal. Talvez. Mas não sei. Isso aí teria que ser pensado...

*\_ Nos seus projetos você sempre recorre a referências populares, o mercado de rua, o circo, a própria praça pública.*

Talvez por um sentimento, que é normal, que é de você viver, conviver com aspectos da miséria, da pobreza, da desatenção. Claro, mais tarde você entra nisso da questão da transformação social. Tudo que aconteceu, na evolução dos espaços também, foi ganho duramente, uma política de ganhar: o horário de trabalho no Brasil, o atendimento social da época do Getúlio, foram avanços difíceis. Matavam gente que discutia isso! Então claro que marca uma pessoa que tenha qualquer tipo de sensibilidade e, claro, quando se convive com os homens que eu encontrei na arquitetura e no jornalismo, em tudo esse tema existia.

Às vezes entra um pouco de exagero, tudo sobre o olho marxista, aí começou a ficar chato. Por exemplo: o grego fez porque tinha escravos, como se só o fato de ter escravos justificava. Mas acho que isso faz parte do contexto, hoje qualquer conversa de estudante de arquitetura esse

tempo está envolvido, se ele se transforma em uma linha de projeto é diferente.

A propósito, o Luiz Paulo Conde, meu grande amigo, ele falava, hoje ele não fala mais, ele dava aula no Fundão, no Rio. Quando ele dava aula de arquitetura paulista, então ele dizia: você põe quatro pilares, faz uma caixa e lá dentro faz o que quiser. Sacaneando, não é?

*\_Agora, isso é um símbolo forte, usar esses espaços populares muito brasileiros.*

Não é espaço popular, é espaço de gente. É que, se você medir bem, é eminentemente gente, fora dessa grande massa, você tem pouca gente. E essa gente, vamos chamar assim, que está fora do povão, morde também a isca de entrar também em linhas do tipo loja Daslu, de decoradores malucos fantásticos, o que impõe um grande prestígio desse grupo que tem mais acesso.

Porque em termos de fazer espaços, como você disse “populares”, de acomodar coisas bonitas, beleza, lazer, tudo aquilo que faz parte da vida nunca foi praxe ser muito usado. A política habitacional no Brasil é vergonhosa, por exemplo. Conjunto habitacionais construídos em terrenos mais baratos, que ficam desligados da trama urbana, geraram conflitos terríveis, até porque não tem como ir e voltar o tempo todo, os trens ou os ônibus que pegam o cara pra trabalhar são péssimos ou não existem.

---

Agora, eu te falei de vários momentos não é? Eu ouvi também numa reunião de arquitetos... você conhece o Júlio Katinsky? Isso me impressionou também. Estava um grupo de arquitetos e o Julinho, que eu conheço há muito tempo, dizia que dessa corrente de arquitetos de São Paulo, quando começou a aparecer as duas escolas, e depois tinham

só seis escolas no Brasil quando eu me formei: 2 em São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Bahia, Minas, só isso. Mas ele comentava que de todos os arquitetos de São Paulo, ele me citava: o Fábio é o único que não seguiu numa onda marcante da época. E por quê? Vai ver por causa da... porque eu não sei. Talvez por causa do encontro das dúvidas que você tem, com pessoas não só da arquitetura. Acho que a minha formação com gente do jornalismo... é fantástico o mundo do jornalismo, não é? Então foi esse conjunto de fatores que também vai fazendo a cabeça. E também, evidentemente, de fazer alguma coisa que exista, que goste, que tenha sentido não é? Aí tem toda a explicação da cultura, da arte, vai lá saber... é difícil de definir.

*\_ E da personalidade também...*

Exatamente. Por quê que um é e o outro não é? Tem qualquer coisa não é? Como eu dizia pro Teru, baixava um santo na gente. Ele achava que era da Ásia eu dizia, não é da Ásia, é do México, é Asteca.

*\_ Isso é interessante e a gente não falou muito aquele dia sobre as parcerias.*

Eu acho que em todos os grandes trabalhos sempre foi fundamental. Sem estar junto com o Teru eu não teria feito grande parte das coisas. O Harmonia sem o Paesani estar junto não teria saído. [...] Eu posso pensar que sei pensar, mas como fazedor, eu sou péssimo fazedor. Até mesmo porque eu não quis aprender. O que é o extrato do conhecimento do arquiteto europeu, conhecer regras, não só regras novas, metodologia, de conhecimento, não é? De desde o começo, cálculos, tensões, nunca prestei atenção nisso. No Mackenzie eu acho que nunca frequentei...

Também na verdade você, no andar durante 20, 30, 40 anos na mesma coisa você sabe como fazer, claro. E hoje você tem também um conjunto de possibilidades, que você pode imaginar algo extraordinário, grande, e contar com uma estrutura de apoio, de tecnologia.

*\_ E em relação aos projetos urbanos?*

Foram tentativas. O Bairro do Limão e a Cidade dos Doqueiros foram iniciativas de uma pessoa muito especial, que chegou a São Paulo como menino de rua, negro e aconteceu que ele ficou rico. [...] Foram trabalhos interessantes, pensados e dirigidos pelo Adalberto, mas forma também numa fase de começo de pensamento em escala maior, porque o conjunto de Guarulhos, por exemplo, era visto como uma loucura, fazer 10 mil habitações, como se saísse fora da escala do Brasil. [...] Os projetos do governo do Brasil sempre foram miseráveis, pobres. Na verdade porque qualquer mudança o cara perdia o controle. [...]

É como o agricultor brasileiro típico, não havia evolução na técnica de plantar porque ele teria de contratar, de conviver com gente de universidades, europeus e americanos e ele perderia o controle sobre o trabalhador dele... Só começou a acontecer quando entrou numa escala muito maior a coisa da terra.

Tudo o que você vê antigo foi tudo importado, esse casarão aqui de frente (residência de Dona Veridiana Prado), importado desde a planta, o projeto, até a maçaneta. E assim se construiu São Paulo, pouquíssimos arquitetos do Brasil, alguns notáveis, o Elisiário Bahiana, por exemplo, ele sabia fazer, e tinha que fazer porque não tinha quem produzisse, se ele quisesse uma porta bonita ele tinha que desenhar.

*\_ Agora, as referências de arquitetura, como você mesmo conta, a universidade reprimia a arquitetura moderna. Vocês discutiam arquitetos estrangeiros?*

Havia algumas pessoas especiais nesse grupo. Eu citaria o Jorge Wilhelm, o Carlos Millán, principalmente o Carlos Millán, entrou o Joaquim Guedes, que não era do Mackenzie... Mas era muito importante, por

exemplo, analisar um projeto do Corbusier. Eu me lembro que o Carlos Millán, que morreu estupidamente num desastre, um dia ele me mostrou a casa do padre da igreja de Ronchamp, que é muito simples, na linha da arquitetura paulista. A referência é muito curiosa. Quando Corbusier fez essa igreja, foi um tiro de canhão na cabeça dos arquitetonos, porque todo mundo seguia o Corbusier, aí ele fez a igreja de Ronchamp que é como se tivesse desenhada no chão, não tem nada com nada. Lá dentro você vê as paredes e não tem nada que ver com os pilarezinhas que sustentam a cobertura. Ele disse: se eu não tivesse visto Ronchamp, eu não tinha visto nada de bom na minha vida. De repente ele faz tudo oposto ao que ele fazia, que foi um momento de liberdade, “barrocona”.

## **Brasília**

*\_ Como o aparecimento de Brasília, que coincide com o início da sua trajetória profissional. Como o Sr. Avalia essa experiência?*

Eu avalio de duas formas. Primeiro, pela interpretação das pessoas com quem eu convivía, tem um pouco assim de surpresa, e eu até escrevi sobre isso naquele tempo. Mas não tinha muita condição de fazer uma análise, talvez até porque não tinha nada. Eu sentia absoluta ausência de uma lógica. Uma cidade que tem tudo, até Universidade, longe pra burro. Eu pergunto, porque o Lúcio Costa botou tudo longe? Será que isso aí está certo? Em Paris, na Europa, você convive na rua um com o outro, aqui foi feito dessa maneira meio esquisita, longe.

O que dava mais impressão, que eu me lembro, é que estava todo mundo esperando pra ver o que ia acontecer, ninguém tinha uma noção. E sempre muito, no nosso caso, ligado ao aspecto esplendoroso das formas arquitetônicas, mais do que tudo.

## Santa Casa

Por exemplo, esse projeto do hospital geral da Santa Casa - que eu entrei por acaso também -, a instituição tinha recebido um terreno da prefeitura e tinha um prazo para entregar o projeto senão perderia o terreno. E tinha lá uma pessoa da Santa Casa que era conhecida, que é amigo da minha família, e eu fiz em 60 dias uma proposta para garantir o direito da Santa Casa ao terreno. Eu exigi que fosse um hospital horizontal, um hospital para atender oficialmente o que chamavam de “pobreza absoluta”, gente que não tinha nem documento para poder ter acesso ao serviço de saúde. Então eu usava sempre o argumento de que não podia ter elevador, porque eu visitei um hospital vertical aqui, e você não tem em um país um pouco mais desenvolvido de chegar àquela necessidade de o cara ir para o hospital e a família visitar. Isso não existe. Até mesmo porque é um ambiente que passa doença, e quantas vezes, entra alguém com filho pequeno, que não entra no elevador sem gritaria.

E por causa daquilo que seria um local de busca de saúde, de o sujeito ter paz e tranquilidade, eu propus um hospital horizontal, criando um sistema de facilidade de acesso para quem nem sabe ler, porque a pessoa mais pobre é mais triste, e tem medo de doença, medo de hospital. Chega lá e começa a andar e ter que perguntar, eu quis que fosse como uma pequena cidade, onde o camarada começa a andar, e é tão simples que ele anda como se fosse um lugar que ele já conhecia, e ao mesmo tempo capaz de tentar adequar aspectos como, por exemplo, a pediatria. Você tem no hospital das clínicas uma pediatria toda calculada no sistema alemão, a consulta vai levar tantos minutos, o espaço é de dois metros por médico, etc. Agora, no caso de um hospital de multidão, a mãe que leva uma criança, leva mais três junto. Não tem com quem deixar, e ainda leva uma amiga para ajudar. E essas pessoas têm medo, então tem que ter um espaço de acomodação, essa é a tentativa de como você acomoda melhor a entrada e saída de uma

multidão, por exemplo, de um estádio de futebol. Não é a loucura como tem aqui, que já sai todo mundo dando porrada, não. Porque falta acomodação.

---

Por exemplo, uma das coisas que eu trabalhei muito, durante muitos anos, foi a saúde. Quando eu fiz o projeto que era da Santa Casa, era oficialmente aquele trabalho dirigido à população mais pobre, era pobreza absoluta. Acontecia que a Santa Casa era a única que, chega qualquer pessoa ela atende. Era considerado na região de São Paulo, chegava a 1 milhão de pessoas na condição de pobreza absoluta. Às vezes pessoas que não tinham nem identidade, para recorrer a qualquer serviço. Então eu insisti muito em ser uma solução que atendesse não a multidão como um todo, que é impossível, mas definir condições de acesso das pessoas da multidão, que não tivessem que usar num hospital grande, as mesmas condições que eram usadas no mundo todo.

Visitando na época o hospital do servidor público que tinha o mesmo problema, um prédio vertical. Quando cheguei vi uma condição totalmente diferente de um país mais desenvolvido na época, onde um hospital é muito isolado e no caso brasileiro e nos países mais pobreza família toda insiste em visitar a pessoa que está no hospital, o que leva infecções, micróbios e o diabo.

Então imaginei um hospital que era muito grande e que não tivesse elevador. Mas não havia no mundo, pelo menos nas pesquisas que fiz na época, nada que pudesse me orientar. Como é que você faz um hospital grande, para 800 leitos, e ao mesmo tempo eu queria incluir na formação médica o que eu chamava de grau médio. [...] Eu fiquei sabendo na época que havia 35 ramos de especialização e dentro de cada uma delas havia outras tantas. E não havia em lugar nenhum do mundo. E não havia em lugar nenhum do mundo informações que pudessem me ajudar. O que me levou a visitar muitos lugares do mundo



para obter informações. Fui até à Entidade Mundial da Saúde em Genebra. Levei essa proposta, a tese, não o projeto de arquitetura. Me lembro que levei à Buenos Aires, pro México, Washington, mas ninguém tinha informação.

Então você caminhar dentro de uma coisa que não havia como referência, era buscar referência onde quer que fosse.

*\_ E de onde veio a referência?*

Eu buscava não é? E não tinha... Mas na Entidade Mundial da Saúde foi tida a ideia como muito necessária e até se pensava em criar estudo para atender projetos de saúde de muita gente, ou seja, de multidões em países como o nosso.

*\_ Até em relação a isso, você fala que queria que ela funcionasse como uma cidadezinha. Para ser mais fácil. A pessoa chegar e já identificar o espaço e como ele deve ser usado.*

É que é gente muito humilde. A mãe que leva o filho para o ambulatório e quando ela vai não pode ir um só, leva mais dois ou três e às vezes uma vizinha vai ajudar. No padrão internacional isso não é cogitado então pensei num espaço para muito rapidamente atender um momento de problema. [...] Chegou a ser bastante desenvolvido mas infelizmente o Governo Federal, que financiaria aquela obra da Santa Casa parou, acabou, e virou Fórum Criminal onde inclusive tem uma cadeia lá para 200 ou 300 presos.

*\_ Fora que a área onde deveria ser o parque hoje é um estacionamento...*

É um estacionamento...

## Teatro de Ópera de Campinas

Esse é muito interessante. A nossa proposta ganhou no julgamento, mas foi mudado por questões, entre outras, de problemas de relacionamento político. Até teve duas atas e etc. Mas por obra das coisas da vida, o governo do Brasil na época resolveu participar da Quadrienal Mundial de Praga, e resolveu pegar o 1º, 2º e 3º colocados daquele concurso, todos arquitetos jovens, com um tema que é muito raro. Teatro de Ópera não é qualquer país que tem, e participaram daquela quadrienal, governos, não arquitetos. Então o Brasil montou uma sala através da Fundação Bienal, e para grande surpresa minha, ganhamos o grande prêmio em primeiro lugar. Mas para fazer a proposta desse teatro eu contei com um dos nomes que mais entendia de teatro aqui no Brasil, que é chamado Aldo Calvo, que ficou meu amigo. Então ele conversava comigo sobre teatro e a conversa dele era muito parecida com aquela que eu dizia a você em relação ao hospital, por exemplo, em relação ao relacionamento dos trabalhadores do teatro.

Me lembro que minha mãe dizia: “meu filho não conhece teatro!” Não conheço mesmo... Você pega um teatro de ópera tipo de Brasília, que o Aldo Calvo fez junto com o Niemeyer, o *foyer* com os camarins estão a 18 metros afundados no chão. O cara que trabalha na montagem de um teatro de ópera, ele acompanha aonde vai a peça, não tem dinheiro, ele mora no camarim. No projeto que eu fiz eu coloquei o palco como se fosse uma pracinha, e você tinha ruas onde as pessoas, num ponto do espetáculo, se dirigem à pracinha como se elas se encontrassem. É de uma simplicidade quase infantil, mas, o Aldo Calvo é que depois me mostrou, teve um júri internacional que disse que foi a melhor planta de palco de teatro de ópera já feita, porque não tinha problema.

## Centro de Convivência

*\_ Em relação a esse período, para a arquitetura brasileira e a sua em particular, como foi a convivência com tudo isso, com a chegada da ditadura e depois da própria reabertura política e a volta da democracia?*

Eu segui uma linha de pensamento que era exatamente colocar como - e eu tenho um texto escrito sobre isso-, mais importante que o desenho do edifício, o espaço que esse projeto abre para o encontro das pessoas com as coisas da cultura, porque ninguém nunca foi ao teatro aqui em São Paulo. Faz uns 30, 35 anos atrás, eu li uma pesquisa que dizia: de um lado a loja Mappin e do outro Teatro Municipal. Na loja Mappin, que era o local mais importante como ponto comercial, passava um milhão de pessoas por ali por dia. Desse um milhão, nem 10% tinha entrado num teatro. [...] É uma cidade onde nunca ninguém foi ao teatro. É um espaço para abrir, você tem teatro dentro, música dentro, balé, e tem tudo fora também... É um espaço para abrir, para formar o encontro das pessoas.

Então você faz uma forma qualquer que seja, um teatro até simpático, mas ele tem um compromisso, no caso nosso, de abrir espaço. Então é isso que você perguntou: qual é o papel? Eu entendo que, no passado histórico os arquitetos - claro que eu exagero, como jornalista que dá umas cutucadas -, trabalhavam quase que só para pequenos reis e pequenos deuses, palácios e catedrais. Agora, tudo bem, mas não tinha povo, não tinha nada a ver com gente, só usavam aqueles espaços o rei e seus amigos e o povo era muito pequeno para a população de uma cidade europeia. Começou a ter participação de gente, avanços da participação do coletivo nas coisas, mas esse espírito antigo continuou. Eu ainda acho que a arquitetura que se faz hoje, ainda usa de certa forma como modelo o Parthenon, que é uma obra muito bonita, mas que bem ou mal era uma intenção simbólica de representar um pequeno Deus.

*\_ Mas o senhor usava essa arquitetura do encontro, que facilitava o encontro, como uma maneira de reagir ao pensamento da época, principalmente da ditadura ou não?*

Não, não. De certa forma tudo influencia. Por exemplo, o encontro de um teatro, da cultura, qualquer que fosse a época, como no caso de Campinas, ninguém tinha ido ao teatro nunca. O que é importante aí é que entra a imagem do relacionamento. Para mim era muito importante explicar, escrever, para que não fosse arquiteto. Como falar de arquitetura e o cara entender a linguagem do trabalho que eu fazia. Então eu sempre entendi aquilo que se chamava “homem comum” - hoje politicamente não se usa muito isso -, ele sabe, ele presente onde ele não deve ir. Por exemplo, você pega a rua Bento Freitas, tinha o bar do seu Chico, em frente ao IAB, todo mundo ia lá tomar café. Passa um cidadão que está mal de vida, ele presente que não é o lugar dele porque não pode pagar, então ele não entra, não é que ele entra não contente, é uma forma de ele ficar mais triste. Agora se você tem um objeto de cultura, um teatro, o “homem comum” presente que não é lugar dele entrar. Você acha que alguém tem vontade de entrar no Teatro de Ópera de Brasília que fica na paisagem como um objeto a ser visto? Não é fácil entrar. Eu acho que esse encontro é uma forma de abrir direito de o sujeito de entrar, ter vontade de entrar e sentir bem entrando. Mas seria sempre essa, como é que você vai pensar os espaços de multidão. Aí entram os equipamentos que seriam os espaços de encontro.

---

*\_ Grande parte da sua obra são projetos que não foram construídos...*

É porque eram teses, concursos. E muitas vezes no concurso não era entendido. Eu tenho projetos de concurso, que eu acho extraordinários, interessantes, e que foram desclassificados pelo júri. Como o de Goiânia, que é um trabalho interessante. Uma cidade que tinha 30 anos, grandes

espaços abertos, para fazer um monumento e museu. Então eu peguei uma forma, que era simbolicamente um monumento, mas era vazado. Então, simbolicamente, como tinha o coreto no tempo antigo, o povo senta naquela praça e discute a sua história, e o que acha que é bom entra para o museu. Uma coisa interessantíssima, e foi desclassificada. “O concurso é de monumentos, não de arquibancadas”...

*\_ Que se parece com o Centro de Convivência de Campinas, que não foi muito bem executado...*

Não foi só a construção. Houve um erro. Campinas tinha menos de 200 mil habitantes, de repente ali virou uma grande movimentação de transformação. Então aquela proposta não está mais adequada àquele momento que se transformou. Chegar lá já não é tão fácil, não é aquilo que eu estava dizendo a você, de as pessoas terem vontade de ir lá. Virou um carrossel, cheio de prédio em volta, mudou tudo. Então aquela proposta, ela errou quando não levou em conta que a cidade ia se transformar. Se tivesse feito um teatrinho estava lá, inexpressivo, mas estava lá. A proposta que eu tinha era, tinha um terreno que me foi dado, aqui passava uma avenida muito grande que tinha uma praça pública, eu dei a volta no terreno de 40 mil metros para ser um ponto de encontro de muita gente. Eu acho que o caminho estava bom, só que em volta começou a ficar uma loucura, não tinha nem como chegar aqui.

*\_ Mas ainda é um espaço muito usado.*

Mal usado. Para você ter uma ideia, recentemente a prefeitura me pediu, queriam fazer um concurso público para a utilização de todo espaço, e podia participar qualquer pessoa, o usuário da praça, etc. Tem lá umas feirinhas de artesanato, queriam saber o que eu achava, se eu queria também participar. Eu disse: tá bom vai...

*\_ Em relação a isso, dá para dizer que o projeto arquitetônico tem uma certa autonomia em relação ao que é construído depois?*

A ideia era uma integração de usos, de pessoas. Eu sempre digo o seguinte, um espaço que reúne gente, por exemplo, o Parque Ibirapuera, que foi criado como um espaço que possa agradar gente de todos os momentos e todas as idades, para a criança pequena sentar com mãe, criança que começa a correr, o menino que vai ver passarinho, namorar. Um espaço que todo mundo tem é fundamental. Se você puder que cada grupo de 50 mil pessoas tenha um ponto de encontro que possa ir a pé, é o ideal. Então esse espaço tem sido usado como sala de aula, 40 alunos em uma sala de aula em vários períodos, é usado milhares e milhões de horas por ano. Então esse espaço tem de ser de extrema rentabilidade social. Considerando aqui o menino que chega e não dormiu direito, não comeu direito, se a sala não é boa ele não enxerga direito que está no quadro, não ouve direito o que o professor fala, perde o interesse. Então numa praça dessas, são milhões de horas de uso por ano, tem que ser muito bom, muito correto, e tem que ser bonito. Agora, no espaço público, é incrível a importância disso.

Eu não guardo papel, é uma pena, mas eu me lembro uma vez no Estadão, falando sobre a importância do espaço, me lembro que eu disse: é o espaço onde uma criança aprende a correr, aprende a conhecer a liberdade. E o mais velho se senta ali ao lado, lendo um livro. Lá na Espanha está cheio, pequenos, não precisa ser grandes espaços. No projeto que eu dizia da escola, quando é feito na porrada, como também no caso do hospital, a presença de um elemento a mais do que o desenho, acomodar até para ser mais rentável, para justificar o esforço de fazer e o dinheiro que foi usado. Foi tentado fazer um levantamento do plano do governo para as escolas, uma avaliação, eu comecei a trabalhar e observei, conforme na janela batia o sol você não via o quadro. É feito para o menino normal, normal que eu digo é o que sai da favela - por isso eu brigava com o pessoal do Mackenzie, vocês estão todos bem de vida, bem tratados...

Mas por exemplo, foi muito curioso, esse é um detalhe interessante para você. Quando eu estava em Moscou, onde já fui muitas vezes, eu levei. Porque o Teatro de Ópera que eu fiz ganhou um prêmio na Tchecoslováquia, e eu levei para expor o projeto ao ministro da cultura da Rússia, mas levei também o Centro de Convivência que estava no papel. Enquanto eu expunha o projeto eu percebia um mal estar muito grande no ministro, e eu ainda perguntei a minha amiga muito antiga que era a intérprete e era russa, eu disse: eu acho que você não está traduzindo muito bem - e ela disse: não, eu estou traduzindo muito bem, é que o ministro não suporta a ideia de que a obra vai acontecer para fora. Porque ele não admitia que teatro se sentasse em cima. E eu dizia: essa é uma cidade que tem importância no meu país mas que não tem nenhum teatro, quer dizer, a população inteira nunca foi ao teatro.

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.

Os primeiros teatros que eram feitos no mundo antigo, o arquiteto trabalhava para os pequenos reis e pequenos deuses, como o Parthenon que é uma obra excepcional. E aos teatros iam só os donos do poder. O homem da rua, do povo, nunca imaginava ir.

*-Apesar de que é uma ideia que retoma uma ideia antiga do teatro de arena grego, não é? Que é um espaço aberto onde se podia entrar todo mundo, teoricamente...*

É que na época da Grécia, a população do mundo todo, segundo me disse uma vez Flávio Carvalho, não chegava a 10 milhões. No mundo todo não é? A Grécia ainda tinha alguns milhares de pessoas. Você veja que o Grécia fez foi uma síntese de tudo o que seria competente no futuro.

Mas assim são as coisas, por exemplo, eu ouvi do Aldo Calvo – eu só consegui fazer teatro porque tinha um amigo que conversava comigo – que no futuro você vai usar espaços muito grandes, para fazer a ópera, por exemplo - porque a ópera tradicional está acabando, não é feita ópera nova na Itália há muitos anos -, com equipamentos eletrônicos você pode fazer uma ópera de milhares de pessoas que você assiste, bem ou mal, ouvindo perfeitamente, com uma tecnologia de som. Então você pode fazer de um espaço, um estádio de futebol para 70-80 mil pessoas, pode ser um espaço de ópera.

Agora, quando você fecha, obrigatoriamente, na visão histórica, a ópera tem de ser pequena porque a obra clássica não admite que se usem equipamentos eletrônicos. O ator tem que falar ou cantar suficiente para se ouvir numa plateia que no máximo pode ser mil e poucas pessoas.

Mas era uma procura, uma preocupação, atender na época as discussões sobre a fome, a saúde, etc. Agora, quanto à vida no espaço urbano era ainda muito incipiente, então eu entrei com uma preocupação de como você incluir a discussão do espaço urbano para a multidão, que é uma utopia, mas alguns projetos traduzem bem essa preocupação.

## Harmonia

É uma arquitetura muito especial, mas que não é convivida, porque o clube é muito fechado. É um clube metido. Nem tem mais como porque não cabe mais ninguém. [...] E a origem do Harmonia é aquilo que te falei. No projeto do Jardim América, ele formava como naqueles projetos da Inglaterra muito antigos, grandes áreas com miolo central que as pessoas tinham acesso por portões internos. Era isso. Havia outras áreas como essa no Jardim América, mas que foram modificadas. Então ficou aquilo, com uma área interna de quadra de tênis. Mas nem é visitado, nem referendado, ninguém lembra muito que ele existe.

*\_ César Sampedro: Ninguém conhece muito por conta disso, pela falta de interesse deles que seja conhecido. Acho que é justamente o contrário.*

Mas é bacana. A arquitetura como se fosse um espaço coberto momentaneamente. É uma passagem para o encontro de pessoas. Tinha também uma arquitetura interior bem diferenciada, mas isso não resistiu, foram colocando lá badulaques.

*\_ Mas tem isso mesmo, da arquitetura ser convivida. Acho que você sempre pensa na questão da multidão, não é?*

É, lá todo mundo se encontra. Eu conheci a praia de Copacabana e cada um em Copacabana tem uma tribo, não é? Então cada um vai chegando, cumprimenta e vai pra praia. Então é uma forma de convivência. O clube tradicional no Brasil é formal. Tira até do cidadão o conforto de estar com liberdade.

---

O Harmonia só pôde ser feito porque eu convivia com o Artigas e vi ele fazer a FAU. Uma vez até, antes de acabar o projeto ele foi comigo na obra, e até me lembro que falei: “Olha Artigas, eu acho que aqui vai ficar tão bonito um dia, que vão pensar que você que fez.” Então você não escapa, você convive e você é o que você vê, o que você ouve, o que você gosta de ver.

---

O Harmonia, de todos os projetos eu acho que é o mais bem afirmado, porque é um terreno pequeno. Todos os terrenos de volta são de uma residência. A origem do Jardim América, sempre se deixava um espaço grande no meio, aquele sistema inglês, que os moradores usavam. Todos eles foram transformados, menos o Harmonia, que ficou mesmo, e tem um terreno que dá para a rua. A proposta é a seguinte, como o clube não

é grande e tinha um programa, para ser colocado em dois mil metros quadrados de área, o Harmonia foi pensado como um espaço único. A praia de Copacabana é um clube. Um milhão, dois milhões de pessoas vão, e mesmo sem infraestrutura, convivem num nível de cortesia. Ou qualquer pequena praça pública onde você chega e senta num banco, outro chega e senta em outro banco, e não sente constrangimento.

O Harmonia é pequeno, então você sai da rua, aqui tem um escada e aqui tem umas pedras que foram colocadas pelo mestre da obra como uma gentileza comigo buscando lembrar um pouco o monumento de Cuba. Aí você chega da rua, aqui tem a parte tradicional do clube que é o jogo do *Bridge*, aqui no miolo tem uma cozinha, e então tudo é um espaço só. Mas eu digo, duas pessoas ou duas mil se sentem bem. Você tem uma grelha bonita e essas portas saem, então você tem uma integração e curiosamente os dois níveis ficam uma coisa só. Então tem um espaço meio mágico, realmente mágico.

Mas era previsto para 120 refeições simultâneas na cozinha, então embaixo você tem o primeiro preparo das coisas que chega para a cozinha e sobem para preparar, com o bife já cortado, a batata já descascada, só que hoje chega num limite de 600, 700 refeições. Mas o fato de não ter nenhuma parede faz que o espaço funcione como ponto de encontro. Eu tinha estudado um mobiliário que você podia empurrar, etc., mas agora mudou tudo. E por cima entra essa luz, conforme passa o dia muda esse ambiente. Mas à noite fica triste, porque faltou uma iluminação adequada. Eu fiz um estudo com o melhor escritório de luminotécnica na França, mas o Harmonia na época não quis pagar o projeto.

Então as madames do Harmonia quando estava ficando pronto fizeram uma revolta, porque não tinha nenhuma parede para pendurar quadro. Eu falei: nos banheiros tem parede. Eu acho quase perfeito como conceito, é uma passagem. O Brasil era o país com o maior número de clubes do mundo, não sei se mudou agora, o sujeito um pouco mais rico

já se separa, pra filha não casar com um sujeito mais pobre. Geralmente nos clubes tem um salão de festa, que quando não tem festa não serve para nada, então isso aqui é para usar o tempo todo. O Artigas disse uma vez que ele chegava quase a ser um metadesenho, se puxar uma linha cai.

## Torre do Anhangabaú

Para fazer esse prédio, por exemplo, que era um prédio de pesquisa, mas tinha um sentido, contei com um cidadão que morreu recentemente (*refere-se a Luis Antônio Pompéia*), que protestava contra a burrice de tentativa de renovação do centro de São Paulo. No governo da Luiza Erundina, para uma área grande do centro foi feita uma lei que permitia uma ocupação de 20 vezes a área para cada terreno. Só que tinha terreno pequenininho, que como dizia meu amigo Pompéia, se você seguir isso aí, isso vai ficar como um paliteiro, e fora isso nem tem mercado.

Então ele me pediu um estudo que colocasse no terreno todo um modelo que, na programação que ele fez, tivesse um *shopping center*, um hotel com 900 quartos e 40,50,70 mil metros quadrados de escritório. Ele queria que fosse um prédio que destacasse, para ser um marco, marcar o futuro do dever do centro. E é um prédio que foi feito nessa linha também de muita liberdade, fiz com o César (*Sampedro*) cortando placa de isopor e montando e depois passando para um computador do meu vizinho.

Na verdade são dois prédios - a gente falava prédio bunda a bunda, um de costas para o outro-, de um lado ele é uma peça de cristal, o hotel, que até tem uma planta que eu acho interessante, no quarto do hotel você tem a cama e uma mesa, então já adaptei a mesa para dois quartos e aí desce uma linha de vidro. Do outro lado, que eram os espaços de escritórios, também é uma proposta interessante, como você teria que

ter um *shopping center* com uma área grande, tinha que ter um grande vazio, os escritórios também não tem nunca um andar igual ao outro, o que permite, por exemplo, ser até mais movimentado, permite que você pegue um escritório grande que tem mezanino e faz um pé direito triplo com esculturas em vez de você usar uma bruta área, já faz um espaço interessante e bonito. É o que deu a esse prédio uma característica bem interessante. Era para ser mesmo um “troço” impactante, para ser um prédio mais, mais, mais...

Então esses projetos representam para mim uma forma de pensar que é interessante. O resto é a vida dura, do mercado de trabalho que é sempre muito difícil. Por exemplo, meu amigo Pompéia, ele levantou, e concluiu que São Paulo é uma das que mais crescem, que mais faz prédios, lançamento imobiliário, etc., mas 75% dos prédios eram feitos por três ou quatro escritórios de arquitetura. E ele foi fundo para ver, é um copiando do outro, o cara cobrava 10 mil reais para fazer, é a quantidade. Mais isso marca, hoje o interessado em fazer alguma coisa segue a linha que o mercado coloca, e raramente você vê uma boa arquitetura, muito raramente...

## Fórum de Araras

Por exemplo, um dos primeiros projetos que fiz foi um hotel em Cabo Frio. Eu fui a Cabo Frio e tinha lá um hotel com uma plaqueta “Proibido entrar com traje de banho”. Eu uma vez, conhecendo muito pouco como eu conhecia, estive uma vez no Copacabana Palace, e como hóspede para se chegar à praia se descia um elevador de serviço, passava pela cozinha para ir para a piscina e para a praia. Só que é claro, você pode cruzar lá com um sujeito de fraque, cartola. Eu fiz a proposta para o hotel sem elevador e sem corredor. Por quê? Se você passa 10 ou 15 dias para encontrar a paisagem, se você cortar essa ligação, entre o seu quarto com um corredor escuro, corta o teu momento. E esse hotel foi



muito bem visto pela imprensa. Morreu o governador e não foi feito o hotel, mas foi uma proposta desse tipo.

O Fórum de Araras, também da mesma época, não tem porta. Os fóruns aqui do Estado de São Paulo - eu fiz já dentro do Plano do Carvalho Pinto-, tinham uma planta padrão. Se o terreno caía um pouco, tinha sempre uma escadinha para o cara subir e uma porta de pé direito duplo, imitando sempre alguma coisa clássica. Só que o fórum, coisa que eu também não sabia, não era só da justiça, é onde também o cidadão comum vai lá, e se tem um filho que não é registrado, o cartório também é dentro do fórum. Morreu um parente e teve que fazer uma partilha, tem que ir lá. Tudo dentro do fórum. Só que o fórum é de um jeito que, como no caso de Araras que tinha 30 mil habitantes, era tipicamente de gente que trabalhava na terra, o cara chegava lá e já entrava com medo. Então eu fiz um fórum que não tem porta, eu fiz uma pracinha de sombra onde o sujeito espera. Mas isso também foi típico: por que o sujeito tem que ser amedrontado?

E esse fórum também foi uma lição muito importante. Depois de aprovado eu consegui também, que a sala de julgar pessoas, que era muito pouco usada, fosse usada como uma pequena sala de música, um pequeno teatro. Mas tudo com dificuldade. Depois virou Câmara Municipal. Mas quando estava a obra em andamento os trabalhadores não estavam entendendo nada, e quando eu expliquei as intenções daquele desenho, disseram uma coisa muito interessante: a gente acha que num fórum desse tipo um dia a gente pode ganhar alguma questão. Porque o cara já sabia que ia perder, entendeu? A justiça era do coronel, o advogado era do coronel. Essa transformação, eu acho que tem comigo isso, em São Paulo foi típico. Fórum pequeno, mas era para reduzir aquele peso daquela justiça, estranho, e abrir ao encontro. E porque que não pode ser um espaço que o sujeito pode entrar.

Os cartórios eram fora completamente. Aqui ficou a sala de julgar gente, aqui uma passagem, aqui tem dois pilares e uma cobertura que chama

uma sombra. Como ali não tem nada, aqui tem um tanquinho de água embaixo. É um local de lazer, uma praça pública grande, bancos para você esperar. Você vai ao cartório entra direto e sai. Aqui tinha uma escada, um corredor aberto onde ficavam o juiz, os advogados, mas tudo transparente. Aqui tem uma coisa muito interessante, eu acho ela muito bonita, como aqui era mais alto, resultou numa laje.

---

*\_E essa arquitetura que o senhor faz para a multidão, parece haver sempre uma preocupação com o humilde.*

A preocupação com a multidão, era no período da minha formação, o que é que vai acontecer com a gente nesse mundo. A convivência no mundo do jornalismo... Claro, porque multidão não cabe em lugar nenhum, se você puser todo mundo num lugar não cabe. Então era utopia. Mas a gente pode perseguir o sentido do direito, da liberdade. Que eu acho que tem nesses projetos, como no Fórum de Araras, que é de 1960. O que é um Fórum, como poderia ser um Fórum dentro de um parque público como um ponto de repouso, e não aquela justiça como a gente imaginava: o juiz, o promotor... São discussões.

## Playa Girón

No caso de Cuba, por exemplo, é diferente. Cuba foi um momento incrível! Houve um concurso mundial organizado pela União Internacional dos Arquitetos, em Cuba que tinha acabado de receber uma invasão e que o Fidel ganhou. Então era um monumento que pedia, tem relação com tudo, uma praça para 30 mil pessoas e um museu que seria para guardar as armas conquistadas. Eu escrevi uma nota, dez laudas, para explicar o projeto, mas foi feito em três dias e tinha que ser em inglês, francês, espanhol ou russo, que eram as línguas oficiais, e ninguém tinha condição de fazer isso, então eu comecei a reduzir e saiu

três frases: De longe é paisagem. De perto é monumento. A praça é o povo.

Então eu tentava explicar: dez mil, cinquenta mil, cem mil ou duzentos mil, quer dizer, o desenho da praça é o desenho do povo na praça. Mas foi uma aventura incrível. Por que ela é assim? Na verdade ela tem uma aparência de flor na paisagem. O que é monumento? Não tinha a menor ideia. É um homem a cavalo, o marco... Agora, é muito grande, a projeção do chão estava a 200 metros.

Tem outra história muito interessante, nessa época eu era professor do Mackenzie, então o meu grupo todo, o Tito Lívio, o Zeca Ribeiro de Almeida, o Vasco - e eu tinha um desenhista, sem o qual eu não teria feito esses projetos com o Zé Ribeiro, que era absolutamente genial-, nós estávamos andando e eu fiz um desenho num pedacinho de maço de cigarro, as seis e pouco da tarde; às sete e meia já estava pronto com palitos de sorvete Kibon. Um modelinho em cima da mesa, uma luz, e nasceu um projeto lindíssimo! E tinha um grande balanço! Às sete e pouco chegou o engenheiro de cálculo. Ele usava aquela regra de cálculo, olhou e disse: qual é o balanço? Eu disse: 120 metros. Ele disse: não dá para diminuir? Eu disse: não dá, porque eu fiz o desenho assim, eu não medi nada. Quanto você quer diminuir? Ele disse: podia ser uns 90? Aí eu peguei uma escala e disse: pode.

Não mudei o desenho, mudei a escala. Perfeitamente factível. Agora, foi um projeto muito especial, uma aventura. Mas também nessa frase, “a Praça é o Povo”, eu tentava explicar que no mundo que não quer a guerra, não vale guardar armas. Mas não deu para explicar, e o Ícaro de Castro Melo que estava no júri, me explicou que de não sei quantos mil e tantos projetos, foi o primeiro projeto que foi escolhido. Como a exposição não cabia no prédio, ficou tudo na rua coberto como se fosse feira. Aí apareceu um dos membros do júri, um chato, um pentelho italiano que levantou dúvida, porque foi julgado por emoção e começou a botar como se fosse concurso de miss: orelha, cabelo, perna, peito...

Aí o projeto caiu para quarto lugar porque não tinha museu. E eu dizia: peça de avião, arma, canhão, joga lá dentro pra fazer a fundação para o prédio, não guardar. Aí o Ícaro contando, se nós por emoção demos o prêmio, resolvemos rediscutir e colocamos em segundo lugar junto com outro. O Salinas que foi o arquiteto maior de Cuba, meu bom amigo, já era meu amigo na década de 50, me contou que o próprio Fidel tomando conhecimento - talvez nunca fosse feito porque era muito caro -, disse: eu quero que se faça esse aqui.

Uma linda aventura! Todo mundo discutindo o monumento de Cuba. O Joaquim Guedes organizou um pequeno seminário para analisar a história dos monumentos, e me convidaram. Eu disse: eu não vou. Não tem lógica. Monumento é homem a cavalo, o arco Persa... E o Mário Schenberg, que era um dos maiores físicos do mundo, e muito ligado à arte, disse: o monumento de Cuba tem que ser uma flor. Mas eu não ouvi ele falar. E assim foi, mas foi uma aventura fazer em três dias correndo, mas é muito interessante.