

Entrevista Angelo Bucci e João Paulo Meirelles de Faria - SPBR

“Projetar é uma forma própria de transcrever os diálogos em desenhos”.

Esta definição é parte da entrevista concedida por Angelo Bucci e João Paulo Meirelles de Faria, do escritório SPBR. O diálogo contém o relato da trajetória de um importante arquiteto brasileiro da atualidade através de seus projetos, principalmente. Na entrevista, há também interessantes análises sobre o Concurso de Sevilha, quase vinte anos após o episódio, o ato de projetar em parceria e o atual contexto da arquitetura produzida na cidade de São Paulo.

ENTRE - Como foi sua trajetória até a formação do escritório SPBR?

ANGELO BUCCI - Isso está sempre muito relacionado ao contexto, a algumas decisões; resulta de muitas tentativas.

Logo após o término da faculdade, em 1987, trabalhei no escritório Aflalo e Gasperini, e, em seguida, com Marcello Fragelli. Com o primeiro, vi o que era a produção num excelente escritório de grande porte em São Paulo e, com o segundo, pude trabalhar muito próximo a um grande arquiteto já muito experiente.

Em 1989, eu ainda trabalhava com Fragelli, quando, com Alvaro Puntoni e Álvaro Razuk, montamos um primeiro escritório cujo nome era um manifesto naquele período: Arquitetura Paulista. Aquele passo foi fruto, principalmente, do entusiasmo contagiante do Alvaro Puntoni. Resistimos até 1992. Aqueles três anos podem parecer pouco tempo, mas foram uma conquista importante para todos nós que havíamos iniciado um escritório sem perspectivas objetivas de trabalho. Um projeto importante para nós naquele período foi, sem dúvida, o Concurso para o Pavilhão do Brasil em Sevilha.

Paralelamente, começamos, em 1990 ou 1991, a dar aulas de projeto na Faculdade de Arquitetura de Taubaté. E, desde então, venho dividindo minha atividade entre escritório e universidade.

Cerca de seis meses após o fim daquele escritório, o Puntoni me convidou para fazer um pequeno projeto com ele: a pousada no Juquehy, em São Sebastião, São Paulo. Para isso, alugamos uma pequena sala, 27 m², no Conjunto Nacional.

Em seguida, o Alvaro foi colaborar em alguns projetos com o Ciro Pirondi. Eu ainda mantive a sala no Conjunto Nacional enquanto colaborava com Eduardo de Almeida no Projeto do Novo Teatro de Ópera, em São Paulo. Quando terminou o trabalho com o Eduardo, em 1994, voltei para aquela sala no Conjunto Nacional e fiz, ainda ali, um projeto de que gosto bastante: a Clínica de Psicologia, em Orlandia. Gosto talvez porque ele sintetize a experiência que havia tido desde os primeiros trabalhos em Orlandia. Foi uma experiência com pequenos projetos, construídos à distância, sem que eu pudesse visitar a obra com frequência. Trabalhar nessas condições me ensinou a enfrentar de modo estratégico a condição de projetar distante da obra. Empacotávamos os desenhos em São Paulo e despachávamos pelo correio a um jovem mestre de obras, o Paulo Balugoli, que os recebia por lá. Assim, fui verificando o que dava e o que não dava resultado; ou seja, media quando um projeto estava ou não conforme as condições de execução da obra. Via que, às vezes, a despeito de gastar semanas desenhando cuidadosamente certos detalhes, isso não garantia resultado. Outras vezes, arriscava soluções que me pareciam de difícil execução e elas eram perfeitamente executadas. Essas precedências me ensinaram a procurar fazer um projeto concentrando atenção naquilo que sabia, porque já havia aferido dar bom resultado. É interessante como essa condição da distância acabou por me aproximar, de outro modo, da obra; ou seja, ensinou-me a considerá-la com muita atenção.

Talvez eu goste desse projeto do consultório de psicanálise porque ele sintetiza, num momento muito solitário da minha atividade, essa vivência. Essa obra se fez com pouquíssimas ações: [1] estrutura de concreto, que eu sabia não ter erro; [2] duas paredes de pedra; [3] vidros temperados como painéis, suprimindo completamente a caixilharia; [4] painéis de madeira da fachada feitos em pinus reflorestado e autoclavado. Essas peças chegavam à obra na bitola padrão de fabricação e, assim nesse mesmo padrão, eram instaladas; e [5] piso em granilite aplicado diretamente, sem contrapiso, sobre a laje. Foram apenas cinco empreitadas e a obra estava pronta, com uma ótima proporção de acertos e um controle

bem sucedido de um orçamento exíguo.

Em 1996, o Milton Braga me convidou para colaborar em alguns projetos do escritório que ele mantinha com o Fernando de Mello Franco e a Marta Moreira, o Via Arquitetura. Logo acabamos nos associando e fundamos o MMBB, onde fiquei até 2002. Foi um período muito importante na consolidação da minha formação.

Fiz ali a casa em Ribeirão Preto, o Consultório de Odontologia em Orlandia e a casa em Aldeia da Serra.

Além disso, com o MMBB, entre 1996 e 2002, tive o grande privilégio de colaborar com o Paulo Mendes da Rocha em diversos projetos. Creio que a experiência com o MMBB, como colaborador no desenvolvimento dos projetos, marca mudanças importantes na forma de produção e demonstra uma notável capacidade do Paulo Mendes da Rocha em perceber as possibilidades geradas por essas mudanças e saber operar dentro delas. Uma delas é o uso do computador como ferramenta para desenvolvimento do projeto. Outra é a dinâmica de coordenação de uma equipe externa. O domínio dele nessa dinâmica culminaria, como um segundo estágio, na sua extensão a um conjunto de equipes externas, cujo exemplo mais marcante é o projeto para a candidatura de São Paulo à sede dos Jogos Olímpicos de 2012, quando ele coordenou diversos núcleos de produção numa equipe que, somada, contava com cerca de cinquenta arquitetos agrupados em diferentes escritórios: MMBB (já após o meu desligamento), UNA, Metro, Escritório Paulistano de Arquitetura – do Eduardo Colonelli e do Silvio Oksman –, o Piratininga, entre outros. É incrível a demonstração que ele faz, nesse projeto, dessa capacidade de coordenar diversos escritórios sem prejuízo da unidade e da personalidade marcante no resultado do projeto. Merece nota a sua sensibilidade em perceber a potência de agrupamento dessa estrutura produtiva dispersa em pequenos escritórios, que é a estrutura afeita ao nosso contexto profissional paulistano.

O ano de 2002 foi de pouco trabalho para o MMBB. Era difícil manter o time todo e conversávamos sobre isso. Então, propus afastar-me por seis meses a fim de me dedicar ao doutorado. Passado aquele período, quando voltei, a situação ainda era a mesma e concluímos que era o caso de reduzir a equipe e eu me desliguei definitivamente.

No início de 2003, meu irmão Eugênio Bucci, jornalista, queria montar um escritório para ele e me convidou para dividirmos o espaço. Então, encontrei abrigo aqui nesta sala onde estamos conversando. Exatamente quando nos mudamos para cá, o Eugênio foi nomeado presidente da Radiobrás e transferiu-se para Brasília por um período de quatro anos. Então, chamei o Alvaro Puntoni, que na época mantinha uma empresa com o Geraldo Vespaziano Puntoni, seu pai, para dividirem esse espaço comigo. Logo em seguida, fundei o SPBR, mais uma vez com o apoio do Alvaro, que foi meu associado por um período, mas sempre mantendo os nossos dois escritórios. Ficamos juntos aqui apenas durante o ano de 2003. Nesse curto período, fizemos dois projetos marcantes para mim: a Casa em Carapicuíba e a Escola Ataliba Leonel. A partir de 2005, comecei a dar aulas fora do Brasil e, desde então, com certa regularidade. Mas sempre cuidei para não me afastar da Universidade de São Paulo e, menos ainda, do meu escritório. Desde 2003, o SPBR passou por algumas formações distintas, mas mantém certa regularidade de trabalhos.

A trajetória sobre a qual me perguntam é feita dessas escolhas, mas, também, pelas circunstâncias e possibilidades. Os escritórios que tivemos abriram por determinação ou oportunidade e fechavam por absoluta falta trabalho e alternativa. Mas, mesmo assim, passando por diversas estruturas e formações, há uma unidade na trajetória que é amarrada pela sequência daquilo que se produz.

ENTRE - Você poderia comentar sobre o concurso do Pavilhão de Sevilha e toda a repercussão em torno da escolha do seu projeto?

ANGELO BUCCI - O Concurso para o Pavilhão do Brasil em Sevilha aconteceu em 1991. O projeto que apresentamos era o projeto de uma equipe, composta por mim, Alvaro Puntoni e José Osvaldo Vilela.

Talvez eu possa iniciar o comentário mencionando que estudei na FAU-USP num tempo de coisas desfeitas. Eu poderia dizer, com certa dramaticidade, que ingressar na escola naquele período era como entrar nos escombros, como num cenário pós-guerra. A minha geração não tinha uma plataforma por onde começar.

Isso se deu porque o período que nos antecedeu foi duro e, no plano cultural, produziu um vazio que desvinculou mi-

nha geração das anteriores. Então, pelas piores razões, minha geração se viu numa condição eminentemente moderna: a nossa precedência, ou seja, as nossas referências em arquitetura eram uma questão de escolha. Creio que fazíamos essas escolhas com grande sentido prático, talvez de modo mais racional do que apaixonado. Nós nos apegávamos às referências que comprovavam seu valor durante a prática de projetos. Claro, encontrávamos também respostas na obra de arquitetos que nos precederam e que ganharam reconhecimento profissional debruçados sobre o mesmo ambiente em que nós nos debruçávamos, ou seja, os arquitetos modernos de São Paulo.

Digo isso e penso que a ideia de uma escola é uma coisa maravilhosa: juntar um grupo de pessoas com interesses compartilhados, um grupo que vai descobrindo suas razões e vai construindo, juntos, sua própria plataforma de lançamento.

O Concurso de Sevilha aconteceu naquele período, que era também um momento difícil para a crítica brasileira. Internamente, eram poucas as publicações, nulas as exposições, inexistentes os concursos públicos de arquitetura. Além disso, eram mais de duas décadas de grande isolamento externo, pois naqueles anos o Brasil deixou de fazer parte dos círculos de diálogo internacional. Nesse cenário difícil, parecia haver um consenso de que o que se consagrara chamar arquitetura moderna brasileira estivesse superado. Na realidade, não era um consenso crítico, era mais uma aparência ditada pelas novidades da produção internacional, a qual também seria logo depois cuidadosamente revista.

A questão é que o projeto que apresentamos foi imediatamente tomado pela crítica como um manifesto feito por um grupo de jovens arquitetos — além de mim, Alvaro Puntoni e José Oswaldo Vilela, havia cinco colaboradores: a Fernanda Barbara, hoje do UNA Arquitetos, o Clóvis Cunha, o Edgar Dente, o Vespaziano Puntoni, e o Pedro Puntoni, historiador e irmão do Alvaro — e isso, aos olhos crítica, parecia inaceitável. De fato, a crítica acertava no sentido de que o projeto era, de fato, emblemático, pois exaltava com nitidez os valores em que se apoiava e definia com clareza seu ponto de partida. Também era acertada a posição da crítica no reconhecimento das precedências que elegíamos. Mas creio que ela não acertava muito mais do que isso. Depois, com o tempo, ela provou um amadurecimento marcante. Mais que isso, creio que houve um amadurecimento importante do contexto em que trabalhamos, com a retomada dos nossos canais de diálogo internos e externos: os concursos, as publicações, as premiações. Nada disso foi mérito daquele projeto. Mas ele, por contingências, assinalou o início desse importante processo de amadurecimento e de reconstrução de uma plataforma para as nossas ações futuras.

Há um dado notável nesse episódio de Sevilha, que é a participação do Paulo Mendes da Rocha no corpo de jurados do concurso, que teve muito peso na decisão final. Refiro-me ao evento e não ao projeto; o júri desenhou mais do que os arquitetos. Tanto que, depois, viria uma sucessão de eventos que se desenvolveriam em torno da figura de Paulo Mendes da Rocha: o MUBE, logo a seguir, seria inaugurado, marcando um processo renovado de reconhecimento internacional da obra do Paulo Mendes da Rocha; o artigo da Sophia da Silva Telles foi chave para a revisão da crítica no Brasil e também teve boa repercussão internacional; o livro Paulo Mendes da Rocha, escrito por Josep Maria Montaner e publicado na Espanha; o prêmio Mies van der Rohe, em 2000, e finalmente o Pritzker, em 2006.

ENTRE - Seu primeiro escritório se chamou Arquitetura Paulista. Em algumas publicações, Escola Paulista é um nome que tem rotulado um grupo de arquitetos de São Paulo. Você se considera pertencente à Escola Paulista de arquitetura?

ANGELO BUCCI - Comecei a compreender melhor a obra do Artigas pelos seus textos. O que ele escreveu me marcou antes que os próprios edifícios e transformaram a compreensão que eu tinha dos edifícios dele. Precisei conhecer algumas coisas e me formar um pouco para compreender melhor a obra de Vilanova Artigas. Então, se vocês me perguntam se me sinto pertencente a uma arquitetura que possa ser representada pela obra dele, eu responderia que sinto que devo muito a ele e a muita gente que veio antes de mim. Devo muito aos professores que tive, às gerações precedentes, pois recebi deles um arsenal teórico e prático para começar. No entanto, a classificação “Escola Paulista” me parece extremamente limitadora. Não concordo, porque não creio que isso ajude em algo. Ao contrário, confunde.

Desde a década de 1990, o mundo tem olhado com mais atenção para a produção de arquitetura feita no Brasil como se tivesse encontrado aqui um tesouro, como se nós tivéssemos passado imunes aos episódios que colocaram em cheque alguns preceitos da arquitetura moderna no resto do mundo. É como se olhassem para a produção brasileira do mesmo modo que olhamos para uma construção histórica surpreendentemente preservada. É como se descobrissem aqui um território protegido, onde os ideais da arquitetura moderna tivessem atravessado incólumes as crises todas e como se não tivéssemos vivido o que vivemos, como se o país não tivesse sofrido o que sofreu. Esse olhar externo é, sem dúvida, um olhar atento. Mas, ao mesmo tempo, ele tende a não ver a espessura dos fatos; ele não é capaz de reconhecer a que custo se produziu, aqui, um território cultural não precisamente preservado, mas, em boa medida, desmantelado e isolado. Digo isso, lembrando que minha geração é, também, o produto de um projeto de destruição cultural empreendido no país.

Essa percepção de que a arquitetura brasileira preserva aqueles mesmos ideais modernos dos anos cinquenta não é precisa nem correta. É fato que os ideais modernos ganharam um lugar especial no imaginário arquitetônico brasileiro e vicejaram aqui, mesmo após um hiato de duas décadas, de modo próprio e notável. Hoje estamos num momento crucial, pois a possibilidade de diálogo que se abre vai permitir colocar à prova, num contexto abrangente, os preceitos de validade do que foi amadurecido entre nós com um componente de isolamento que nos foi imposto.

Não concordo com o termo “Escola Paulista”, porque é uma classificação imprecisa, que tende a igualar nessa classificação, junto da melhor produção arquitetônica de um período específico, obras de arquitetura desprovidas de qualidade, obras que carecem de justificativa, de envolvimento com a atividade e inclusive de engajamento político. Assim confunde. Por outro lado, essa classificação exclui sem nenhuma razão grande parte da produção arquitetônica de São Paulo que deveria ser considerada, não fosse por um critério de classificação superficial. Talvez, justamente porque eu preze tanto os dois maiores nomes que, consensualmente, representariam essa “escola” e que, ao mesmo tempo, brilham acima de qualquer rótulo — refiro-me naturalmente a Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha — é que eu a recuso como classificação.

Minha geração veio depois de um hiato. Foi uma geração sem nenhum sinal heroico, tampouco com contas a prestar com o que nos precedeu. A minha geração pôde, inclusive pela lacuna que encontrou, eleger suas precedências; quero dizer, teceu seus vínculos com uma liberdade que faltou à geração anterior. De certo modo, mais livre e mais árduo.

ENTRE - Visto que você já trabalhou com Alvaro Puntoni, com MMBB, e agora no SPBR, qual é a importância do ato de projetar em conjunto?

ANGELO BUCCI - Somente eu e João Paulo temos estado no SPBR nesses últimos tempos. Tem sido um conjunto pequeno. Mas é a mesma prática. Nem sempre há muito trabalho e, mesmo assim, o tempo é restrito, pois tento me dedicar o máximo possível ao que tenho para fazer. Nem sempre é possível trabalhar em equipes grandes. O mais importante é que o arranjo seja produtivo e que, durante o processo, tenhamos interlocução em diversos níveis.

Em São Paulo, o contexto e a versatilidade dos arquitetos moldaram uma estrutura produtiva própria: pequenos escritórios que se associam entre si de diversas maneiras, conforme as demandas e conforme as circunstâncias. Então, se você compara, sobretudo com outros países, existe uma agilidade nessa estrutura produtiva por aqui que impressiona. Mais uma vez lembro o caso do projeto para São Paulo sede das Olimpíadas, feito por Paulo Mendes da Rocha liderando uma equipe de cerca de cinquenta arquitetos, todos estabelecidos em escritórios próprios, todos muito bem sucedidos e todos ocupadíssimos. O fato demonstra um acordo entre todos ali num empenho e disposição notáveis.

Voltando à questão sobre projetar em conjunto, eu poderia definir o ato de projetar como a forma peculiar de se transcrever os diálogos. Ou seja, desenhamos um projeto à medida em que somos capazes de transcrever os diálogos sobre as nossas expectativas e planos de realização de uma obra de construção. Tanto é assim que, quando chegamos ao final de um trabalho, somos capazes de “ler” todas as conversas na configuração final dos desenhos; somos capazes de descrever cada diálogo que conduziu àquele resultado. Portanto, projetar é uma forma própria de transcrever os di-

álogos em desenhos, mas, claro, é sobretudo a capacidade de dialogar adequadamente com essa finalidade. Se formos capazes de ouvir e de considerar, estaremos multiplicando as abordagens sobre o objeto, enriquecendo o seu elenco de escolhas. Imagine que você tenha terminado um projeto e alguém faça um comentário sobre ele. Então, você diz: “puxa, nunca tinha pensado nisso”. Isso pode acontecer, nem sempre é mau. Mas o melhor é não deixar escapar nenhuma abordagem possível durante o processo. É desejável que você já tivesse considerado também aquela possibilidade, embora as circunstâncias o tenham feito eleger outra. Estamos aptos ao diálogo quando não cristalizamos um conjunto de saberes, quando não fechamos uma posição antecipadamente.

ENTRE - Como funciona o método de trabalho aqui no SPBR?

ANGELO BUCCI - O SPBR é um escritório que, além de mim, conta com outros três arquitetos associados: João Paulo Meirelles de Faria, que está aqui há três anos e agora vai fazer o seu mestrado em Harvard; a Juliana Braga, que acaba de terminar o seu mestrado na FAU-USP; e o Ciro Miguel, que conclui um mestrado na Columbia há um ano. Tenho tentado fazer com que o contrato social do SPBR reflita as formações que temos ao longo do tempo. Essa composição foi formalizada após termos vencido o concurso para a Midiateca PUC-Rio. Creio que esta estrutura formal é adequada e nos dá liberdade, pois a participação de cada um é acordada em cada projeto. Então, o escritório é uma estrutura que nos une e, ao mesmo tempo, permite a cada um, individualmente, conduzir seus planos de estudos, por exemplo, sem cobrar renúncias desnecessárias. Esse arranjo também tem a vantagem de ir tomando forma ao longo do tempo, apoiado na nossa própria prática.

ENTRE - João Paulo, como foi esse encontro com o Angelo?

JOÃO PAULO MEIRELLES DE FARIA - Eu me formei em 2002, na FAU-USP, com um Trabalho Final de Graduação orientado pelo Angelo. Depois de formado, trabalhei por três anos em outro escritório aqui de São Paulo, o André Vainer e Guilherme Paoliello. Posteriormente, enquanto pensava em estudar em Mendrisio. Em 2006, por coincidência, encontrei o Angelo, que estava participando de um concurso para a ponte de Olten, na Suíça. Vim para o SPBR, inicialmente, para colaborar naquele projeto.

ENTRE - Sobre o projeto da Midiateca da PUC-Rio, o que significa projetar uma midiateca hoje em dia, considerando a maneira como os arquitetos internacionais – Toyo Ito e Rem Koolhaas especificamente – lidam com esse programa?

ANGELO BUCCI - Apesar dos bons exemplos citados nesta nomenclatura tão recente, não há evidentemente uma cultura arquitetônica de midiatecas que se compare com a cultura relativa ao programa biblioteca.

No caso da PUC, o edifício projetado surgirá para substituir as instalações da atual Biblioteca Central da PUC-Rio, recebendo todo o acervo existente atual e incorporando novos meios de acesso à informação. Já na ocasião do concurso, havia uma demanda de oitocentos terminais de computadores. Foi esse incremento de recurso que levou a considerar a modificação do nome de “Nova Biblioteca” — como era chamada na época do concurso — para Midiateca. Programas arquitetônicos de espaços de uso público, como este equipamento cultural, são sempre muito interessantes como temas de projeto.

Vocês mencionam os projetos de Rem Koolhaas e Toyo Ito. Claro que sim, quero dizer, você deve olhar, na medida do possível, o que se produziu e o que se produz em arquitetura, especialmente aqueles que compartilham o mesmo programa em que se trabalha, pois os programas em arquitetura têm um amadurecimento histórico que molda cada uma dessas instituições — biblioteca, escola, teatro e assim por diante — com maior ou menor clareza. Biblioteca, no caso, é a instituição. O nome midiateca não significa uma oposição à instituição biblioteca. Para demonstrar a importância desse olhar, vale lembrar que a própria PUC-Rio, durante a preparação das bases do concurso, nomeou uma comissão técni-

ca para visitar, em outros países, bibliotecas que julgava exemplares. Ou seja, a promotora do concurso se ocupou em construir uma precedência que informasse o seu desejo e preocupou-se em apresentar isso de modo organizado como referência, ou bases, para os participantes do concurso. Mas as precedências precisam ser tomadas com extremo juízo técnico, para que elas não pesem artificialmente sobre os nossos anseios. Isto é, há que cuidar para que o projeto em que se trabalha não se apoie sobre imagens que não lhe pertencem, sobre sentidos que não lhe dizem respeito. Algumas precedências, como os dois casos que vocês lembram, são excelentes projetos que, no entanto, sofrem em decorrência de uma superexposição na mídia. Esse fato tende a encobrir-lhes a essência. Mas, claro, olhamos também esses projetos. No entanto, talvez todas as referências enriquecem o nosso arsenal sem ser necessariamente a essência nem o foco das nossas ações. Talvez a essência esteja na razão e sentido para fazer uma coisa. Talvez o foco, no caso, seja em grande medida o lugar informado pelo contexto. Afinal, examinávamos repetidamente, através de desenhos e conversas — desenhos como nossa forma de transcrever essas conversas —, o lugar informado pela topografia, sondagem, fotos, programa, arborização existente, entorno e as distintas escalas da Vila dos Diretórios e do Edifício Amizade. Fazíamos isso para ampliar ao máximo as nossas possibilidades para, assim, sermos capazes de fazer escolhas mais ricas ou mais informadas. Isso nos obriga a analisar, inclusive, os desdobramentos das nossas escolhas, pois sabemos que a inserção daquele prédio no campus da universidade, ainda que não toque em nada, transformará tudo o que existe ali. Afinal, arquitetura está sempre em relação. No limite, pode-se dizer, o todo é outro se você acrescenta um novo elemento; o mundo é diferente com um novo edifício nele. Pode-se dizer que tudo parece ser assim. Uma biblioteca também é outra quando você coloca nela um livro que não havia antes. É verdade, mas com arquitetura é diferente, porque ela é, em boa medida, justamente a consideração sobre esse fato. É curioso, mas depois de feito, já está. Embora o edifício ainda não esteja construído, ele é um dado real para todos nós. Já não há a PUC sem a MEDIATECA. Digo isso talvez para justificar o fato de que considerar algo sobre um projeto já configurado não é a mesma coisa que considerar antes de desenhá-lo, pois já não estamos no campo das possibilidades e, sim, do concreto. Já não se trata de criar um critério pertinente de escolhas num campo rico de possibilidades, mas ao contrário, pois agora é um depois onde o que interessa é procurar verificar se aqueles critérios ainda mantêm as necessárias prerrogativas de validade. Creio que é isso que se faz quando se descreve recorrentemente um projeto já configurado. Assim, o que posso fazer agora é simplesmente descrevê-lo para vocês uma vez mais.

O que chamamos embasamento destina-se ao acervo e às funções administrativas; é o que não oferece livre acesso ao público. Esse embasamento foi feito na cota dos estacionamentos, considerando a facilidade do acesso de carga e de livros novos. Ele é circundado pelas atividades de trabalho da midiateca, com uma rotina de escritório com horário de serviço muito regulado, como segunda a sexta, das oito da manhã às seis da tarde. Essas atividades são muito diferentes daquelas ligadas ao público, que estão dispostas no que chamamos edifício, logo acima do embasamento.

Essa separação por níveis entre embasamento e edifício oferece vantagens. Enquanto o primeiro se vincula diretamente à circulação de veículos, o último se faz na continuidade de nível do pilotis do Edifício Amizade. Além disso, quando alguém vai à midiateca em um sábado, por exemplo, o fato de a administração estar fechada não altera a animação que o edifício requer, ou seja, a administração fecha sem deprimir o edifício. As razões para certas decisões de projeto às vezes são somadas de modo a conferir mais de uma qualidade ao mesmo item do programa, por exemplo: quando circundamos o acervo com as áreas administrativas, os escritórios funcionam também como um amortizador da temperatura externa na área de coleção de livros onde o seu controle exige maior rigor, com monitoramento dos níveis de umidade e temperatura ininterrupto. Durante o período de trabalho, que coincide com os horários mais quentes do dia, os escritórios também estão com o equipamento de ar-condicionado funcionando. Assim, o controle das condições climáticas na área do acervo fica muito aliviado.

O embasamento, destinado ao acervo e administração, tem uma escala que se aproxima da Vila dos Diretórios; já o edifício público e principal da midiateca tem uma escala próxima ao Edifício Amizade. Assim, o projeto desfruta desse térreo duplo: o pilotis como um espaço de muita concentração de pessoas e a Vila dos Diretórios, o lugar dos estudantes.

O eixo longitudinal norte-sul, que corresponde ao lugar de implantação do projeto, separa duas áreas bastante dis-

tintas do campus: uma a oeste desse eixo, pertence à instituição; a outra, a leste, é uma área que se somou à PUC há relativamente pouco tempo. A primeira é um bosque importante e a outra é um estacionamento a céu aberto. O projeto de Fernando Chacel é muito sensível a isso e encaminha para o tratamento paisagístico do conjunto de modo a integrar essas duas áreas cindidas.

No momento em que se entra no projeto, começa-se a ressaltar o que, para nós, tem um valor especial. Digo “nós” referindo-me ao nosso contexto cultural brasileiro. Com a colaboração do Chacel, projetamos a superfície da laje no nível do pilotis para que tenha uma qualidade paisagística notável, embora seja tão pequena dentro da extensão do campus, fazendo ali um jardim no espelho d’água.

Vale notar que, durante o processo de desenvolvimento do projeto ainda na ocasião do concurso, desenhamos paralelamente duas versões desse mesmo projeto: uma em concreto armado e outro em aço. Sempre com o apoio do engenheiro de estruturas, Jorge Zaven Kurkdjian, desenvolvemos até o limite do tempo de que dispúnhamos as duas possibilidades e somente quando tínhamos a maior quantidade de informação possível sobre cada uma delas, tomamos a decisão. Optamos pela alternativa em aço. A escolha foi motivada por razões somadas: o custo; a segurança do processo construtivo e a qualidade técnica da obra; o peso e o conseqüente impacto nas fundações; o fato de que o aço nos permitia trabalhar a fachada em diversas camadas, e isso, por sua vez, possibilitava utilizar o modelo no computador para simular o desempenho térmico do edifício e, com ele, graduar a performance do prédio, acrescentando mais ou menos material isolante na parede interna.

Voltando ao começo da pergunta, com a citação ao Toyo Ito e ao Rem Koolhaas, a nossa midiateca também vai, como faz qualquer projeto, produzir suas imagens, mas aquilo que ela imprime como característica não é produto da vontade de parecer alguma coisa outra, mas sim produto de considerações muito específicas no caso.

ENTRE - Caracterizações como “o tema do edifício único e compacto”, “programa concentrado num volume denso” ou “caixa paulista qualificada” são recorrentes na leitura sobre a arquitetura produzida em São Paulo. Podemos afirmar que a Midiateca da PUC utiliza esses partidos? Seriam eles aprendizados vindos do edifício da FAU, do Artigas?

ANGELO BUCCI - No caso da Midiateca da PUC, qual é o volume único: o de cima ou o de baixo? O volume de baixo não é tão reconhecido como arquitetura; não parece muito um edifício, mais se assemelha a uma pedra. No entanto, é arquitetura. O volume de cima é único, mas podemos atravessá-lo de todo jeito. Considerações como “é a caixa grande que faz a biblioteca” são sempre reduções. Nos projetos que temos feito, não buscamos a concisão formal, mas a síntese. Síntese de quê? Ora, das considerações feitas durante o processo de desenho, ou seja, sobre como você organiza as atividades naquele edifício ou as atividades capazes de produzir aquele edifício. Eu trocaria as palavras: ao invés de “concisão em um único volume”, utilizaria o termo “síntese”.

JOÃO PAULO MEIRELLES DE FARIA - O escritor Italo Calvino, em uma das suas “Lições Americanas”, usa o termo “icástico”, que significa algo facilmente reconhecível, memorável. Em uma entrevista do Angelo sobre o Niemeyer, por ocasião do aniversário de cem anos, ele comenta como qualquer criança numa escola primária saberia esboçar algum edifício dele. São projetos que você conhece e depois se lembra muito facilmente de uma imagem, que é como uma síntese. Nos projetos, mais que uma caixa fechada ou um volume denso, essa imagem gera uma lembrança, tem poder de ícone, e isso é mais do que uma questão puramente formal.

ANGELO BUCCI - O problema é que a síntese não tem uma forma. A configuração formal pode ser qualquer uma, mas você deve ser capaz de dizer com clareza o que você considerou. O interessante da forma é o fato de ela ser a estrutura pela qual você organiza o que está pensando. Esta organização demanda certo processo: com uma primeira configuração, sempre formal, e, de acordo com o prosseguimento da conversa, outras configurações vão sendo feitas. Não há nenhuma casualidade, porque o raciocínio acontece de modo encadeado, como a fala.

Logo, considero um risco crer que o que nos caracteriza é a concisão de um volume, pois o raciocínio fica restrito a

uma forma desejada para o final. Isso seria exatamente o que é chamado de formalismo, ou seja, quando a forma vira tirana do seu pensamento, e você passa a ser comandado por alguma intenção, antes iniciar o processo. É esse o problema dessas imagens que colonizam o nosso imaginário. O projetista vê algo que considera muito bom e, sem entender bem o porquê, virá refém daquilo. Desta maneira, não se pode construir um processo de trabalho com autonomia.

ENTRE - Por que o nome SPBR?

ANGELO BUCCI - SP de São Paulo, BR de Brasil. Mas há muitas considerações. Sobretudo, quis evitar pôr o nome de uma pessoa num escritório, pois considero esse espaço como um lugar onde posso me associar com outras pessoas. Gostaria que o escritório tivesse um nome neutro. O nome do autor fica para as responsabilidades, as coisas assinadas, os trabalhos acadêmicos, os artigos. Não precisa fazer sombra a todo um conjunto de atividades que um escritório de arquitetura abriga. Também, não acho bom o uso de um nome próprio para isso – com nome, sobrenome –, pois tende a rebaixar um nome a uma grife. Há também o site, para o qual a sigla parece que funciona bem, facilita: www.spbr.arq.br.

SPBR é o lugar, diz onde estou ou de onde venho. SPBR diz o endereço. É o mesmo modo como nomeamos os projetos pela sua localização, pois assim orienta e não expõe ninguém, não rebaixa um nome.

ENTRE - O que é arquitetura?

ANGELO BUCCI - Arquitetura é a minha atividade. Isso é verdadeiro, mas é insuficiente como resposta. Uma possível resposta mais grandiosa seria dizer que arquitetura é onde as atividades humanas encontram abrigo ou, dito de outro modo, arquitetura é a configuração física e palpável das nossas instituições.

Às vezes, gosto de pensar numa definição que despe a atividade de qualquer glamour; pensando que a palavra arquitetura é composta de duas outras palavras: “arqui”, que significa principal, e “tektum”, que significa construção ou obra. Então, posso dizer, que arquiteto é sinônimo de mestre de obras.

O professor Renato Rizzi, da Faculdade de Arquitetura de Veneza, afirma que a palavra arquitetura tem sua origem na composição de dois termos que convocam dois campos de conhecimento completamente diferentes. A palavra arkhé diz respeito à filosofia, ao campo do conhecimento que classificamos de humanidades. O termo tékton carrega a ideia de construção, de tudo aquilo que pertence ao campo das técnicas, do saber científico. É a partir do encontro desses dois campos do saber numa atividade chamada projeto que se constroi a palavra arquitetura. Acontece, ainda segundo Rizzi, que vivemos em um mundo técnico-científico e todo o saber contido na palavra arkhé tende a ser descartado.

Ora, as escolas, por sua vez, tendem a reduzir o ensino ao campo técnico contido na palavra tékton. Evidentemente, a arquitetura não resiste a essa cisão e deixa de existir com integridade. Se excluirmos o campo contido na palavra arkhé, a nossa atividade perde completamente sua sustentação. A técnica sem um conjunto de princípios que a conduza serve somente para acabar com a gente. É como um recurso imenso sem juízo nenhum. É uma redução inaceitável. Afinal, se arkhé sem tékton seria pura angústia, tékton sem arkhé é uma séria ameaça ao futuro da humanidade.

Entrevista realizada por Francesco Perrotta Bosch, Gabriel Maia, Mariana Meneguetti e Valmir Azevedo em novembro de 2009.