

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Matias Baumann de Berredo

**Smiljan Radić: Além da Matéria
Imaginação e Realidade Construída no Processo Projetual**

Dissertação de Mestrado

Linha de pesquisa: Métodos e Processos de Projeto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura.

Orientador: Prof. Fernando Espósito Galarce

Rio de Janeiro
Maio de 2019



MATIAS BAUMANN DE BERREDO

**Smiljan Radić: Além da Matéria.
Imaginação e Realidade Construída no
Processo Projetual**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Fernando Espósito Galarce

Orientador

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC-Rio

Prof. Marcos Favero

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC-Rio

Prof. Andres Martin Passaro

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – UFRJ

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Matias Baumann de Berredo

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em dezembro de 2003. Tem experiência com projetos de arquitetura e gerenciamento de obras estando a frente do escritório Baumann Arquitetura e Construção desde 2009. Entre 2006 e 2012 atuou como arquiteto concursado no Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH) – Gerência de Cadastro e Pesquisa - Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

Ficha Catalográfica

Berredo, Matias Baumann de

Smiljan Radić : além da matéria : imaginação e realidade construída no processo projetual / Matias Baumann de Berredo ; orientador: Fernando Espósito Galarce. – 2019.

161 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2019.

Inclui bibliografia

1. Arquitetura e Urbanismo – Teses.
 2. Smiljan Radić.
 3. Arquitetura contemporânea.
 4. Processo.
 5. Construção.
 6. Imaginação.
- I. Espósito Galarce, Fernando. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDD: 720

Para Michelle e Gabriel por todo amor.

Agradecimentos

À PUC-Rio, pela oportunidade de realizar esta pesquisa.

Ao meu orientador, Professor Fernando Espósito Galarce pela confiança e pela fundamental contribuição.

Aos professores que participaram da Comissão Examinadora pelas valiosas contribuições.

Aos meus amigos do curso de mestrado por todo companheirismo e apoio.

Aos meus pais e meus avós, pelos ensinamentos, amor, atenção e carinho de todas as horas.

À Ana Beatriz da Rocha, por todo suporte.

A todos os professores do Departamento de Arquitetura e Urbanismo.

Ao Professor Ronaldo Brito Fernandes do Departamento de História pela introdução ao Surrealismo.

A todos os amigos e familiares que de uma forma ou de outra me estimularam ou me ajudaram a passar pelo processo.

Ao arquiteto e amigo Ricardo Vergara pelo profundo encontro com o Chile.

Ao arquiteto e amigo Alejandro Gandarillas pela generosa contribuição.

Ao arquiteto Smiljan Radić pela generosidade e inspiração.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Resumo

Baumann de Berredo, Matias; Espósito Galarce, Fernando. **Smiljan Radić: Além da Matéria. Imaginação e Realidade Construída no Processo Projetual**. Rio de Janeiro, 2019. 161p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Smiljan Radić é um arquiteto chileno que tem se destacado internacionalmente por suas obras que apresentam um teor enigmático. Sua prática é marcada pela experimentação com a matéria bruta e a investigação de seus significados sociais, sensoriais e simbólicos, onde o interesse está concentrado na criação de atmosferas que transcendam o senso comum da visualidade arquitetônica. Sua retórica assim como sua produção autoral, composta por narrativas textuais e imagéticas, evidenciam o caráter subjetivo e poético de seu trabalho, acrescentando um ingrediente subterrâneo que faz com que suas obras se relacionem diretamente com os campos da imaginação, do inconsciente e da memória. O argumento que está aqui implícito é o de que na arquitetura de Smiljan Radić, ou pelo menos em parte dela, a função do real e a função do irreal se fundem em um todo arquitetônico inovador. Para tratar das obras do arquiteto chileno e de seus processos criativos, nos aprofundamos nas bases de formação da geração de arquitetos chilenos da qual Radić faz parte. Por sua vez encontramos nas vanguardas surrealista, situacionista e no conjunto de grupos que se convencionou chamar de *Arquitetura Radical* parte importante do referencial prático e teórico que apontam para uma condição de infiltração mútua entre os domínios da realidade e da imaginação. É a partir desta ótica que investigamos os métodos e processos criativos de Radić. Assim, a partir da análise de duas obras relevantes do início do milênio – *Restaurante Mestizo* e a *Casa para El Poema Del Ángulo Recto* - identificamos e desenvolvemos temas inerentes à abordagem do binômio imaginação + realidade construída, buscando traçar relações entre seus processos de criação e o referencial teórico abordado, assim como identificar os efeitos provocados por estas obras no âmbito da experiência.

Palavras-chave

Smiljan Radić; arquitetura contemporânea; processo; construção; imaginação

Abstract

Baumann de Berredo, Matias; Espósito Galarce, Fernando (Advisor). **Smiljan Radić: Beyond Matter. Imagination and Built Reality in the Projectual Process.** Rio de Janeiro, 2019. 161p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Smiljan Radić is a Chilean architect who has stood out internationally for his enigmatic works. His practice is marked by experimentation with raw matter and the investigation of its social, sensorial and symbolic meanings, where the interest is concentrated in creating atmospheres that transcend the common sense of architectural visibility. His rhetoric as well as his authorial production, composed of textual and imagistic narratives, evidence the subjective and poetic character of his work, adding an underground ingredient that makes his works directly related to the fields of the imagination, the unconscious and memory. The argument implied here is that in the architecture of Smiljan Radić, or at least in part of it, the function of the real and the function of the unreal merge into an innovative architectural whole. In order to deal with the works of the Chilean architect and his creative processes, we delve into the formation bases of the Chilean architects generation of which Radić is a part. On the other hand, we find in the surrealist, situationist vanguards and in the set of groups that have been called *Radical Architecture*, an important part of the practical and theoretical referential that point to a condition of mutual infiltration between the domains of reality and imagination. It is from this point of view that the methods and creative processes of Radić will be investigated. Thus, from the analysis of two relevant works from the beginning of the millennium - *Restaurante Mestizo* and *Casa para El Poema Del Ángulo Recto* - we identify and develop themes inherent to the binomial approach to the imagination + built reality, seeking to draw relationships between its creation processes and construction, and the theoretical reference approach, as well as to identify the effects caused by these works in the scope of experience.

Keywords

Smiljan Radić; contemporary architecture; process; construction; imagination

Sumário

1. Introdução	14
2. Smiljan Radić e o contexto da arquitetura chilena	20
3. Radić (al)	32
3.1 Radić: influências surrealistas	34
3.2 Radić: Arquitetura Radical	57
4. Imaginação e Realidade Construída	83
4.1. <i>Restaurante Mestizo</i>	85
4.2. <i>Casa para El Poema del Ángulo Recto</i>	103
5. Considerações Finais	131
6. Referências bibliográficas	136
Anexo 1 – Entrevista com Smiljan Radić	
Anexo 2 – Cronologia dos Projetos	

Lista de Figuras

Figura 1 – Diagrama síntese: Forma de Expressão.....	16
Figura 2 – Chile 3d.....	24
Figura 3 – Calçada das águas: Ciudad Abierta.....	26
Figura 4 – Hospedaria del taller de obras: Ciudad Abierta.....	27
Figura 5 – Pavilhão do Chile: Exposição Universal de Sevilla.....	30
Figura 6 – Retrato de Constant Nieuwenhuys em seu estúdio.....	35
Figura 7 – Dibujo Azul 1,2,3,4,5,6.....	37
Figura 8 – Frederick Kiesler com seu modelo Endless House.....	39
Figura 9 – Casa del Portezuelo, chamada de Casa de los Bichos.....	41
Figura 10 – Ilustração dos móveis e objetos da Casa del Portezuelo.....	41
Figura 11 – Maquete de R3, refugio de ocupación territorial.....	45
Figura 12 – - Spatiovore I.....	46
Figura 13 – Ilustração de R3, refugio de ocupación territorial	46
Figura 14 – Grifo dormindo.....	48
Figura 15 – Modelo El niño escondido en un huevo.....	49
Figura 16 – El niño escondido en un huevo.....	50
Figura 17 – Fragil.....	51
Figura 18 – La princesa en su torre.....	51
Figura 19 – Torre Antena Santiago: Ilustração sobre fotografia.....	52
Figura 20 – Construções Frágeis.....	54
Figura 21 – Fotografia de Smiljan Radić.....	55
Figura 22 – Fotografia de Smiljan Radić.....	55
Figura 23 – Exposição Cloud '68 Papeles y Voces	58
Figura 24 – Lamina IX da série Carceri d'invencione.....	59
Figura 25 – Lamina VII da série Carceri d'invencione.....	59
Figura 26 – Mobile Ladder Labyrinth.....	59
Figura 27 – Dolores, casa de botes (1990) – Planta de fundações.....	62
Figura 28 – Dolores, casa de botes (1990) – Planta do térreo.....	62

Figura 29 – Dolores, casa de botes (1990) – Corte.....	62
Figura 30 – Dolores, casa de botes (1990) – Montagem fotográfica	62
Figura 31 – Fotografia do Pôster do Workshop Burda.....	67
Figura 32 – Ampliación para la Casa del Carbonero – Processo.....	69
Figura 33 – Forno de carvão tradicional.....	70
Figura 34 – Ampliación para la Casa del Carbonero – Processo	70
Figura 35 – Fotografia do Catálogo da Exposição Alles ist Architektur.....	71
Figura 36 – La Muerte en Casa (2014).....	72
Figura 37 – Fotografia de Dyodon.....	74
Figura 38 – Fotografia do Catálogo da Exposição Alles ist Architektur.....	74
Figura 39 – Meeting Point: Protótipo, escala 1:1.....	75
Figura 40 – Nube Clip.....	76
Figura 41 – Levantamento de um clip. Nube Clip.....	76
Figura 42 – Captura de imagem do filme “Um Ruido Naranja”.....	78
Figura 43 – Circo Galaxia.....	80
Figura 44 – Habitación.....	82
Figura 45 – Restaurante Mestizo: foto.....	85
Figura 46 – Restaurante Mestizo: foto do acesso.....	86
Figura 47 – Restaurante Mestizo: intervenção sobre isométrica.....	87
Figura 48 – Restaurante Mestizo: Maquete de Estudo.....	88
Figura 49 – Restaurante Mestizo: Render de Estudo.....	89
Figura 50– Hypostyle Hall, the Assembly, Chandigarh.....	90
Figura 51 – Restaurante Mestizo: placas de vidro da cobertura.....	91
Figura 52 – Pavilhão Norueguês em Bruxelas, 1958.....	91
Figura 53 – Pavilhão Norueguês em Veneza, 1962.....	91
Figura 54 – Restaurante Mestizo: foto.....	92
Figura 55 – Restaurante Mestizo: foto externa.....	93
Figura 56 – Restaurante Mestizo: detalhe da textura em negro.....	93
Figura 57 – Restaurante Mestizo: detalhe da textura da viga em negro...94	
Figura 58 – Restaurante Mestizo: interior.....	95

Figura 59 – Restaurante Mestizo: jardins.....	96
Figura 60– Restaurante Mestizo: intervenção sobre detalhe em corte.....	99
Figura 61 – Fotografia de Tutta l’architettura.....	101
Figura 62 – Fotografia de detalhe de Tutta l’architettura.....	101
Figura 63 – Casa para El Poema del Ángulo Recto: foto exterior.....	103
Figura 64 – Casa Chica.....	105
Figura 65 – Piscina, antiga Casa Chica.....	106
Figura 66– Casa A: antes da reforma.....	107
Figura 67 – Casa A: Foto externa do banheiro.....	108
Figura 68 – Casa A: croquis.....	108
Figura 69 – Casa A: foto da casa sobre platô.....	109
Figura 70 – Casa A: foto casa e pedras.....	110
Figura 71 – Casa Fonola: foto exterior.....	110
Figura 72 – Casa Fonola: detalhe.....	110
Figura 73 – Casa Transparente: foto exterior.....	111
Figura 74 – This is Tomorrow: Cabana pobre.....	111
Figura 75 – Casa para El Poema del Ángulo Recto: foto exterior.....	112
Figura 76 – Litografia C.2 Poema del ángulo recto.....	113
Figura 77 – El Niño Escondido en un Pez.....	114
Figura 78 – El Niño Escondido en un Pez.....	115
Figura 79 – Frederick Kiesler: trabalho na escultura Bucephalus.....	115
Figura 80 – Casa para El Poema del Ángulo Recto: Planta Baixa.....	117
Figura 81 – Casa para El Poema del Ángulo Recto: detalhe.....	118
Figura 82 – Casa para El Poema del Ángulo Recto: detalhe.....	119
Figura 83 – Casa para El Poema del Ángulo Recto: panorâmica.....	120
Figura 84 – Casa para El Poema del Ángulo Recto: Maquetes.....	121
Figura 85 – Casa para El Poema del Ángulo Recto: Elev. Desdobrada....	121
Figura 86 – Casa para El Poema del Ángulo Recto: Impressão 1:1.....	122
Figura 87 – Casa para El Poema del Ángulo Recto: Construção.....	123

Figura 88 – Fotografia do Catálogo de Ilustraciones.....	123
Figura 89 – Casa de Cobre 2.....	125
Figura 90 – Casa para El Poema del Ángulo Recto: foto aérea.....	126
Figura 91– Casa para El Poema del Ángulo Recto: detalhe.....	126
Figura 92 – Casa para El Poema del Ángulo Recto.....	127
Figura 93 – Casa para El Poema del Ángulo Recto.....	128
Figura 94 – Casa para El Poema del Ángulo Recto: vista pátio.....	129
Figura 95 – Casa para El Poema del Ángulo Recto: panorâmica.....	130
Figura 96 – Diagrama síntese: Realidade Construída e Imaginação.....	131

O preto tem profundidade. É como um pequeno egresso; você pode entrar nele e, por continuar se mantendo escuro, a mente entra em ação e muitas coisas que estão acontecendo nela se manifestam.
David Lynch, Lynch on Lynch.

1.

Introdução

Smiljan Radić Clarke¹ (1965-) é um arquiteto chileno de descendência croata que se notabilizou nos últimos anos no cenário da arquitetura contemporânea mundial. Nasceu em Santiago de Chile e formou-se arquiteto em 1989 pela Pontificia Universidad Católica de Chile. Complementou sua formação na Itália, onde estudou História da Arquitetura no *Instituto Universitario Di Architettura di Venezia* e Desenho de Projetos no *Instituto Andrea Palladio* de Vicenza. Iniciou sua prática independente em 1995 e hoje seu escritório encontra-se situado em sua cidade natal.

Radić vem se destacando no cenário arquitetônico a partir de uma obra marcada pelo domínio construtivo no uso dos mais diversos materiais, em estreita relação com as condições do contexto. Nesta hábil manipulação da matéria, o arquiteto busca a criação de atmosferas arquitetônicas que estimulam a memória e os diversos sentidos do ser, a partir de uma posição crítica à hegemonia do sentido da visão identificada em nossa sociedade.

Por outro lado, Radić produziu ao longo de sua carreira alguns importantes ensaios onde apresenta narrativas textuais e imagéticas que compõem parte de sua produção intelectual e que, em certa medida, conferem singularidade à sua atuação no campo da arquitetura contemporânea. Sua escrita assume características poéticas e flui como um processo de livre associação em que o arquiteto revela parte da sua subjetividade e das referências que permeiam seu imaginário. Em sua produção autoral, fábulas infantis, ilustrações, imagens arquetípicas, personagens heroicos, memórias particulares, poesias, estabelecem relações improváveis entre si e compõem o mundo “subterrâneo” que dá suporte à prática do arquiteto.

Neste sentido, podemos considerar que a atuação do arquiteto está em conexão com os pensamentos do arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa (1936-). Ele defende, a partir de um ponto de vista holístico, que “a arquitetura deveria ocupar dois domínios simultaneamente: a realidade de sua construção tectônica e material

¹ A partir deste ponto, trataremos o arquiteto pela versão simplificada do nome e profissionalmente adotada pelo próprio arquiteto: Smiljan Radić.

e a dimensão abstrata, idealizada e espiritual de seu imaginário artístico².” Ou seja, para o arquiteto finlandês, os domínios da realidade e da imaginação não deveriam se excluir, nem se cancelar, mas manter entre si um equilíbrio dinâmico e dialético³. Trata-se da busca pela infiltração permanente entre a dimensão construtiva da matéria e uma profunda dimensão abstrata do imaginário, da subjetividade, do inconsciente, do sonho, da memória, da imagética e da metáfora⁴.

Na presente pesquisa, questiona-se: quais os métodos e processos adotados por Smiljan Radić na articulação entre os campos da realidade construída e da imaginação em sua prática arquitetônica? Enfim, como esta integração entre os mundos físico e mental se manifesta na sua arquitetura?

O interesse por este tema surgiu a partir de pesquisas anteriores relacionadas a falta de conexão percebida entre o projetar e o construir no campo disciplinar da arquitetura. Estas, por sua vez, foram motivadas pela reflexão crítica a respeito de minha prática como arquiteto e gestor de obras ao longo de 15 anos de exercício profissional. Baseado neste interesse inicial, comecei a examinar obras de arquitetos que estabelecem uma relação mais franca entre as fases de concepção e de execução. Deste modo, encontrei na obra de Smiljan Radić uma estranha combinação entre expressão construtiva e simbólica que despertou um desejo de aprofundamento e investigação de sua arquitetura.

A partir desta percepção inicial e considerando o interesse pessoal pelas possíveis relações estabelecidas entre as fases de projeto e de construção, a pesquisa aqui apresentada teve por objetivo principal analisar os métodos, processos e resultados da prática arquitetônica de Smiljan Radić, no que diz respeito à integração entre os campos da imaginação e da realidade construída. Para realizar o desenvolvimento deste estudo, teve-se como objetivos específicos: (1) proceder ao aprofundamento teórico-conceitual da produção bibliográfica autoral do arquiteto; (2) investigar o referencial prático-teórico que embasa a prática profissional do arquiteto; (3) analisar como se expressa esta relação entre realidade construída e imaginário na fase de projeto e na obra construída deste arquiteto.

Assim, o objeto de estudo é a relação estabelecida entre imaginação e realidade construída na obra de Smiljan Radić. A questão levantada, com base nas

² PALLASMAA, J. A Imagem Corporificada: imaginação e imaginário na arquitetura, p. 64.

³ Ibid., p.36.

⁴ Ibid., p.36.

referidas evidências foi a de que existe na obra do arquiteto chileno um constante movimento de fusão entre os campos da realidade construída e do imaginário como resultado de uma prática específica que busca a interação ativa entre os dois campos. Ou seja, acredita-se que os aspectos construtivos ligados a matéria e o universo poético e subjetivo do arquiteto são permanentemente articulados através de uma série de processos que promovem uma determinada forma de expressão. O diagrama a seguir apresenta de maneira sintética o que será discutido nos próximos capítulos (Figura 1).

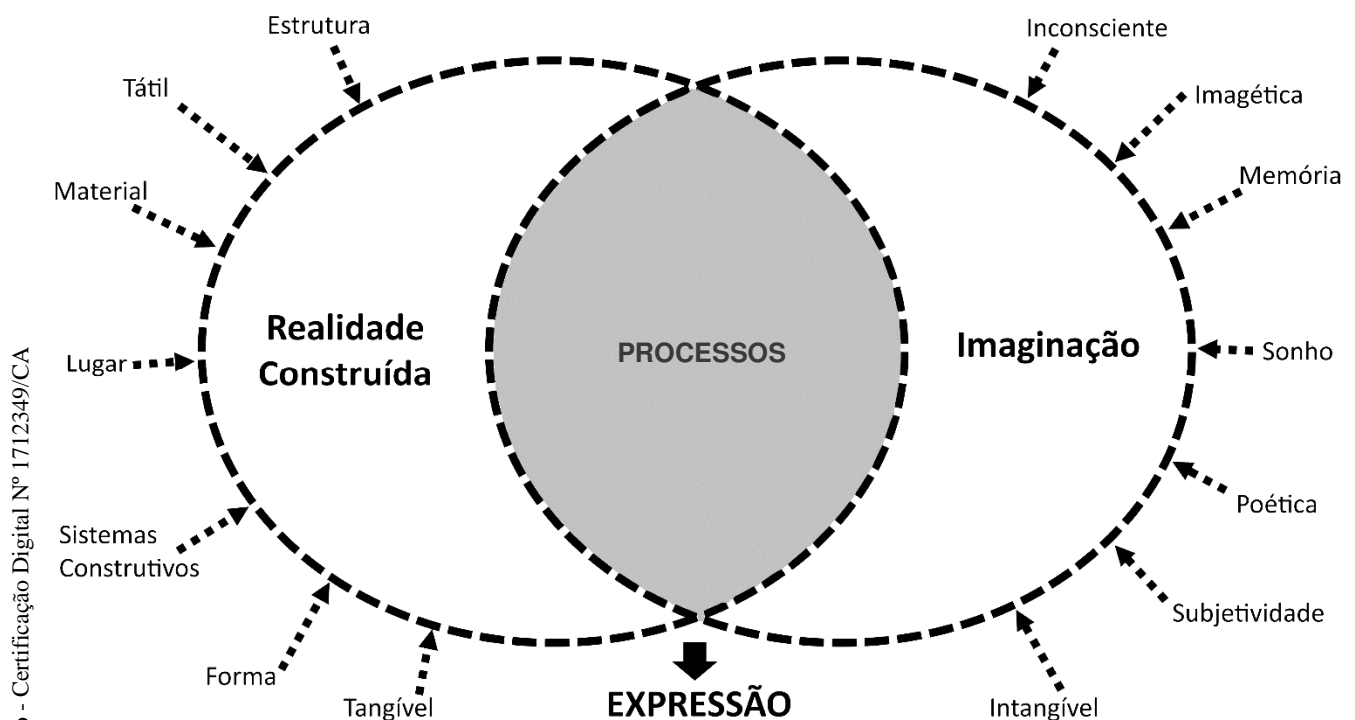


Figura 1: Diagrama síntese: Forma de Expressão a partir da articulação entre os campos da Realidade Construída e Imaginação.

Fonte: o autor.

Como procedimento metodológico principal foi utilizada a pesquisa analítica interpretativa por meio da observação dos processos de criação e da obra construída de Smiljan Radić. O trabalho utilizou procedimentos técnicos de estudos de caso, que incluiu trabalho de campo, sendo a abordagem essencialmente de cunho qualitativo. A fundamentação teórica foi baseada na produção autoral de Smiljan Radić e em bibliografia relacionada com os temas “fundamentos da arquitetura contemporânea chilena”, “surrealismo na arquitetura” e “*Arquitetura Radical*” que deram base para a elaboração do instrumento analítico dos processos criativos e dos estudos de caso.

Para atingir tais objetivos, o trabalho está dividido em três partes que se interseccionam e se complementam: contextualização, conceituação e investigação.

Desta forma, além desta Introdução (capítulo 1), o texto apresenta o desenvolvimento da parte contextual da dissertação, no qual abordou-se temas relacionados às bases de formação da cultura arquitetônica contemporânea chilena na qual Radić também está inserido e pelas quais é notoriamente influenciado. Este estudo é desenvolvido no capítulo 2 e para tanto, foi utilizado como referencial primário o livro *Blanca Montaña – Arquitectura em Chile* com foco nos textos de Horacio Torrent e Miguel Adriá.

O capítulo 3 corresponde à análise das narrativas de Radić, de suas referências, de seus processos projetuais e de algumas obras arquitetônicas, baseada no referencial teórico relacionado ao estudo de movimentos de vanguarda do século XX que estabeleceram novos paradigmas na relação entre imaginação e realidade. Para isto, foram articulados alguns autores que buscam correlacionar o pensamento surrealista à prática da arquitetura e outros que abordaram o movimento conhecido como *Arquitetura Radical* e sua proximidade com o ideal situacionista⁵. Neste sentido, inclui-se neste capítulo, a visita à exposição *Cloud '68 – Papeles y Voces*, realizada em Santiago de Chile, em 2018, como ação importante da fase empírica da pesquisa.

No capítulo 4 se concentra a etapa propriamente empírica da pesquisa que se dará pela análise de duas obras de Smiljan Radić - *Restaurante Mestizo* (2005-07) e *Casa para El Poema del Ángulo Recto* (2010-12) - tomando como base os estudos de campo e a fundamentação teórica desenvolvida nos capítulos anteriores. As duas obras foram selecionadas por um lado, pela heterogeneidade tipológica, programática e dos contextos nos quais elas se inserem, e por outro, pelo estranhamento provocado, quando da tomada de conhecimento de cada obra por meio de fotografias encontradas em *sites* de arquitetura na *internet*.

Portanto, de maneira resumida, o trabalho de campo está dividido em três estágios: a visita à exposição *Cloud '68 – Papeles y Voces* (2018), que apresentou a coleção referente à *Arquitetura Radical* de Smiljan Radić; uma entrevista

⁵ Se faz necessário esclarecer, que o objetivo do presente trabalho não é o aprofundamento nos estudos relacionados aos referidos movimentos de vanguarda, mas sim, apresentá-los de forma a embasar uma investigação mais abrangente sobre a questão levantada.

presencial com o arquiteto chileno em seu escritório; visitas a duas obras selecionadas: *Restaurante Mestizo* (2005-07) localizado em Santiago, Chile; *Casa para El Poema del Ángulo Recto* (2010-12) localizada em Vilches, Chile.

A exposição foi conformada por parte do acervo particular de Radić, uma coleção que reúne obras gráficas produzidas por movimentos de vanguarda, arquitetos e artistas durante as décadas entre 1950-1970. A visita foi registrada a partir de fotografias dos diversos painéis expostos e através da coleta do plano da exposição, assim como da *Revista Mensual de Arte Y Cultura La Panera*, ambos distribuídos gratuitamente pela *Galeria Patricia Ready*.

A entrevista presencial com o arquiteto Smiljan Radić em seu escritório foi registrada em gravação digital de áudio, realizada a partir de um telefone celular. Foi posteriormente traduzida para o português e finalmente transcrita e anexada à presente pesquisa. Durante a entrevista, foi ainda coletado material bibliográfico doado pelo próprio arquiteto: *Obra Gruesa* de 2017, raro livro de sua autoria e a mais completa obra publicada a respeito de sua produção até a presente data; um pôster em papel jornal, resultado do *Workshop Burda*, ministrado por Radić juntamente com o professor Christian Kerez no Departamento de Arquitetura da *ETH Zurich*, em 2016; o catálogo da exposição *Ilustraciones – Alejandro Lüer*, Smiljan Radić realizada na *Galeria AFA* em novembro de 2013, em Santiago de Chile, contendo além de outras imagens, fotos de modelos em madeira construídos por Lüer baseados em projetos de Smiljan Radić; o catálogo da exposição *Other people have dogs – Homenaje a Enric Miralles* realizada na *Galeria D21*, em Santiago de Chile, em 15 de setembro de 2017, com fotos e desenhos a respeito dos processos de confecção das réplicas da “*Ines-table*”, projetada pelo arquiteto catalão Enric Miralles (1955-2000).

As visitas ao *Restaurante Mestizo* e à *Casa para El Poema del Ángulo Recto* foram registradas a partir de levantamento fotográfico e do apontamento de impressões obtidas a partir da experiência vivida em cada uma delas. Especificamente na visita à *Casa para El Poema del Ángulo Recto* realizou-se uma tomada cinematográfica com fotos a partir de um *drone* operado pelo arquiteto chileno e amigo Alejandro Gandarillas.

Finalmente, o último capítulo traz as considerações finais e sistematiza os resultados obtidos nas análises. Na sequência, apresentam-se as referências bibliográficas utilizadas e, em anexo, a transcrição da entrevista realizada na fase

de trabalho de campo e a cronologia de projetos realizados até o momento pelo arquiteto.

1.

Smiljan Radić e o contexto da arquitetura chilena

A prática profissional independente de Smiljan Radić tem início em 1995 em Santiago de Chile. Seu talento foi logo reconhecido. Em 2001 foi considerado pelo *Colegio de Arquitectos de Chile* o melhor arquiteto chileno com menos de 35 anos em atividade. Em 2008, foi premiado com o *Architectural Record's Design Vanguard* e, em 2009, foi nomeado membro honorário do *American Institute of Architects* nos Estados Unidos. Radić se consolidou na última década como um dos protagonistas da cena da arquitetura contemporânea e teve publicações integralmente direcionadas às suas obras em renomados periódicos como a *Revista 2G* de novembro de 2009, as *El Croquis* de junho de 2013 e de maio de 2019. Sua projeção internacional ganhou novos contornos a partir do projeto para o pavilhão da *Serpentine Gallery*, construído no ano 2014, em Londres, Inglaterra. Ao mesmo tempo, a participação bem sucedida em competições públicas nacionais, como os concursos para o *Teatro Regional del Biobio* (2011-17) e a *Torre Antena Santiago* (2014), tem gerado novas oportunidades no desenvolvimento de projetos de maior envergadura.

Para uma aproximação à obra de Radić se faz importante a análise do contexto da arquitetura chilena dos últimos anos. Na realidade, Radić faz parte de uma geração que, de maneira coletiva, colocou a arquitetura chilena em posição de destaque no cenário internacional. A chamada geração dos 1990 é fruto de uma conjuntura que apresenta condições peculiares e que de maneira sintética pode ser resumida em alguns temas chave que serão abordados a seguir.

Parte das condições estabelecidas para a formação da geração de arquitetos que surge nesta última década do século XX no Chile encontra sua origem paradoxalmente durante o regime ditatorial instituído a partir de 1973.

Junto com a ascensão dos militares ao poder, houve ao mesmo tempo uma importante reestruturação do ensino universitário nacional. Assim, conjuntamente com este reordenamento e nivelamento das universidades estatais, a criação de novas instituições privadas conferiu uma sólida base institucional ligada ao ensino de arquitetura no país⁶. Não devemos com isto pensar que o período da ditadura foi

⁶ TORRENT, H., 2010. In: ADRIÀ, M. (Ed.), Blanca Montaña: Arquitectura en Chile, p. 29.

fecundo para a produção arquitetônica, pelo contrário. Neste sentido, Radić afirma que o “golpe militar produziu uma arquitetura horrível”⁷.

Outro aspecto relevante na formação de uma potente cultura arquitetônica nacional foi a realização das bienais de arquitetura. Desta forma, a despeito do delicado momento político vivido, a I *Bienal de Arquitectura de Santiago* ocorre em 1977. O evento organizado pelo *Colegio de Arquitectos* se colocou como significativo espaço não só de discussão a respeito da arquitetura e de seu desenvolvimento institucional, mas também como “espaço tácito de confrontação silenciosa”⁸ ao regime imposto. As bienais que se seguiram instituíram uma tradição de tomada de consciência da identidade arquitetônica que se constituía e que apontava para novos horizontes culturais e políticos para o país. Neste sentido a frase de abertura das bienais é categórica: “*Una arquitectura más consciente de Chile y un Chile más consciente de su arquitectura*”⁹.

Por outro lado, a circulação de revistas exclusivamente voltadas ao campo disciplinar teve papel preponderante nos processos de difusão da cultura arquitetônica e na articulação de debates teóricos¹⁰. Muitas destas publicações tinham caráter institucional e atuaram como propagadoras de reflexão crítica e divulgadoras da produção arquitetônica vigente à época. Como exemplo, a *Universidad del Biobío* passa a publicar a revista *Arquitecturas del Sur*, a partir do início dos anos 1980, concentrando sua abordagem principalmente nas questões relacionadas ao patrimônio cultural e à arquitetural regional chilena¹¹. Já a revista *ARQ*, publicada pela *Escuela de Arquitectura Pontificia Universidad Católica de Chile*, se consolidou como vitrine das obras produzidas pelos novos arquitetos que se formavam dentro e fora da instituição. Ambos os periódicos estão em circulação até os dias de hoje e, merece ser destacado, uma das publicações da *ARQ* foi particularmente de fundamental importância para o desenvolvimento da presente pesquisa. Trata-se do número especial de 2014, *Smiljan Radić: Bestiário* onde são apresentados os três mais importantes ensaios escritos pelo arquiteto¹².

⁷ RADÍĆ, S., Entrevista concedida a Matias Baumann, 2018.

⁸ TORRENT, H., 2010. In: ADRIÀ, M. (Ed.), Blanca Montaña: Arquitectura en Chile, p. 30.

⁹ Ibid., p. 30. Frase inaugural da Bienais de Arquitetura no Chile.

¹⁰ TORRENT, H., loc. cit.

¹¹ Ibid., p. 31.

¹² Os ensaios são: *Frágil Fortuna* de 1998, *Algunos restos de mis héroes encontrados dispersos em un sitio baldío* de 2009 e *La Muerte en Casa* de 2014. Os três ensaios estão inclusos no livro *Obra Gruesa* e são apresentados em capítulos com o mesmo grau de importância dado aos projetos.

Fora das instituições e voltadas também para o grande público, as publicações com maior circulação fora do meio arquitetônico, como a revista *Diseño* e a revista *Vivienda y Decoración*, foram decisivas na promoção da arquitetura que se constituía em fins do século XX. Através delas, a arquitetura foi divulgada para um público mais abrangente, que se consolidaria como o mercado consumidor e agente impulsionador desta nova arquitetura. A importância do mercado de arquitetura é ratificada por Radić: “Acredito sobretudo que o mercado, por exemplo na década de 1990, foi muito importante para a arquitetura”¹³.

Desta forma, diferentemente do período moderno, quando a disciplina tinha o respaldo institucional do Estado, a arquitetura dos anos 1990 foi desenvolvida principalmente fora das instituições, a partir do capital privado fortalecido por um momento de estabilidade e pujança econômica¹⁴. Radić confirma:

Nas escolas de arquitetura o que se encontrava eram os estudantes de arquitetura repetindo as maquetes que faziam nos escritórios de arquitetura. Ou seja, os escritórios iam muito mais além do que aquilo que se passava nas escolas de arquitetura, onde se supunha que deveriam ter experimentações, etc., etc. Então, isto era porque o mercado muitas vezes impulsionava estes escritórios..., muitos deles terminaram em uns monstros horríveis, mas impulsionava os escritórios a fazer coisas novas, a competir, etc¹⁵.

A constituição de uma cultura de fomento à arquitetura promovida pelo Estado se daria apenas em um segundo momento, em simultâneo com o reconhecimento alcançado pela exibição de um número cada vez maior de projetos e obras em eventos de prestígio e em publicações de circulação internacional¹⁶. Esta consciência adquirida quanto à importância de se inserir na cultura arquitetônica internacional teria, pelo menos do ponto de vista de Radić, suas bases constituídas no período pós-moderno da década de 1980, quando os primeiros galpões industriais começaram a ser modernizados para receber os compradores estrangeiros de mercadorias chilenas. Ele esclarece:

Eram os *packing*, que são estes galpões para exportar frutas. E isso eu só fui entender depois de muito tempo, porque em rigor, quando alguém se propõe a exportar, a sua referência passa a ser internacional e não mais nacional. E você tem que apresentar uma fachada, uma cara, e muitos deste galpões se apresentavam somente pela cara que tinha que ser mais bonita ou mais internacional. E, vinham pessoas da Europa, dos Estados Unidos com câmeras de vídeo para filmar o lugar

¹³ RADIĆ, S., Entrevista concedida a Matias Baumann, 2018.

¹⁴ TORRENT, H., 2010. In: ADRIÀ, M. (Ed.), Blanca Montaña: Arquitectura en Chile, p. 32.

¹⁵ RADIĆ, S., loc. cit.

¹⁶ TORRENT, H., In: ADRIÀ, M. (Ed.), op. cit., p. 33.

onde se faziam, filmar se estava sanitariamente adequado, se os trabalhadores estavam bem, se o edifício era higiênico, se o edifício era bonito, etc., etc. Tudo isto alterava o preço dos produtos e os primeiros edifícios que apareceram foram estes edifícios de exportação. E creio que se poderia extrapolar esta maneira de pensar, que além disso, foi justo quando o Chile se pôs a exportar de tudo, a ter este envolvimento, sobretudo na década de 1990, este envolvimento internacional, etc., etc. Então, creio que sim, sair do que se faz normalmente, sair deste pequeno mercado, faz com que pelo menos se tenha um *feedback* com outras coisas que são mais interessantes¹⁷.

Um dos outros aspectos que fundamentam a produção arquitetônica chilena dos anos 1990 é a relação referencial estabelecida com o patrimônio moderno constituído desde a década de 1930, mas principalmente, o desenvolvido entre 1950-60 em território chileno¹⁸. Uma das peculiaridades deste fato é a ausência de grandes mestres paradigmáticos na história da arquitetura moderna chilena. Sendo assim, aquilo que poderia ser visto como uma adversidade, acabou por conferir maior liberdade na busca de uma expressão arquitetônica original. É neste período que podemos identificar o início de uma maior consciência arquitetônica em relação à geografia local. Isto fica evidente quando, em 1969, Mario Pérez de Arce Lavín afirma:

A obra de arquitetura é deixada em volta da atmosfera de um lugar; a luz natural a destacará ou tenderá a fundi-la na paisagem que a rodeia e as condições do clima que influenciam na forma de vida de uma região, determinarão por sua vez algumas das características dos edifícios e dos espaços urbanos¹⁹.

Assim, estratégias projetuais como o estabelecimento de oposições entre geometrias abstratas e a natureza, os modos nítidos de implantação da arquitetura em relação à topografia e o cuidado na valorização das visadas panorâmicas a partir do uso da transparência, eram critérios que já estavam apontados pelos "modernos" e seriam posteriormente desenvolvidos pela geração dos 1990²⁰.

Com efeito, a relação entre arquitetura e lugar é um fator que merece especial atenção quando tratamos da arquitetura contemporânea do Chile. A percepção do valor de sua singular forma territorial, com sua extensa heterogeneidade geográfica, distintos tipos de clima, vegetação e conformação

¹⁷ RADIC, S., Entrevista concedida a Matias Baumann, 2018.

¹⁸ TORRENT, H. 2010. In: ADRIÀ, M. (Ed.), Blanca Montaña: Arquitectura en Chile, p. 37.

¹⁹ PEREZ, A. L., 1969, p.125 apud TORRENT, 2013, p.38

²⁰ TORRENT, H., 2010. In: ADRIÀ, M. (Ed.), op. cit., p. 38.

geológica está relacionada à uma tomada de consciência em relação à sua própria diversidade cultural.

Segundo Radić: “Chile está no fim do mundo”²¹. Esta mítica entorno de um certo isolamento do país, que apesar de toda a abertura comercial ainda se mantém como forte traço cultural, é registrada no primeiro capítulo de seu livro *Obra Gruesa* de 2017. Através de uma ilustração acompanhada de uma frase, o arquiteto apresenta sua leitura em oposição à típica imagem plana de um Chile geopolítico: “Esta ilustração explica de maneira exagerada o que poderíamos chamar de a obra grossa (*obra gruesa*) do país no qual trabalhamos; explica sua estrutura cambaleante”²² (Figura 2). A frase de Josef Brodsky ao pé da imagem traz uma dimensão poética à noção de “fim do mundo” e, nas palavras do arquiteto, agrega tempo à ilustração: “a periferia não é aonde o mundo termina, mas sim, aonde o mundo se decanta”²³.

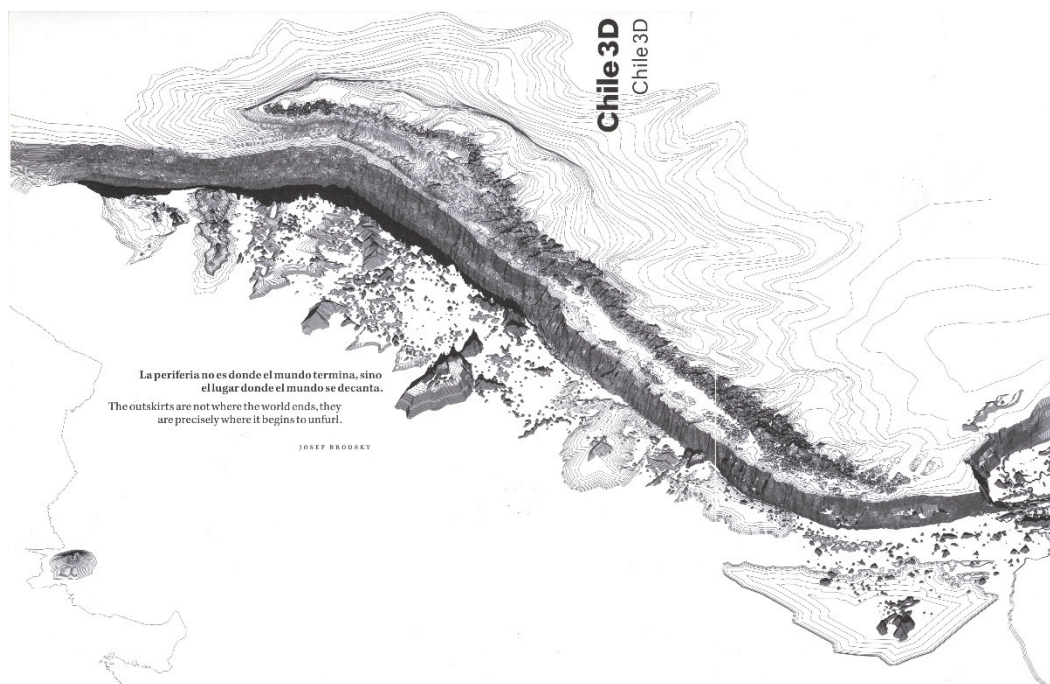


Figura 2: Chile 3d. Ilustração de Luis Eduardo Medina e Daniel Rubio.
Fonte: RADIC.S., *Obra Gruesa*, p. 6 e 7.

Este imaginário chileno relacionado ao seu próprio território foi em parte construído pela revista *Geografía Poética de Chile*²⁴, que através da articulação

²¹ RADIC, S., Entrevista concedida a Matias Baumann, 2018.

²² RADIC, S., *Obra Gruesa*. p. 7.

²³ BRODSKY, J., 1992 apud RADIC, S., *Obra Gruesa*. p. 7.

²⁴ TORRENT, H., In: ADRIÀ, M. (Ed.), *Blanca Montaña: Arquitectura en Chile*, p. 39.

entre literatura e fotografia, reforçou a ideia de paisagem cultural do país desde sua primeira publicação em 1991. Desta forma e a partir desta compreensão, os arquitetos dos anos 1990 adotaram como uma de suas estratégias, prover a paisagem de significado através da inserção da obra arquitetônica no lugar²⁵.

Esta importância dada às relações entre o contexto e a arquitetura ao longo do século XX está diretamente ligada ao conceito de cultura material local²⁶. Ou seja, o uso consciente do material como uma vinculação entre a obra arquitetônica e o lugar de implantação se constitui a partir da compreensão dos significados culturais contidos na própria materialidade.

Com este entendimento, estabeleceu-se uma fértil relação entre tradição e modernidade no contexto da arquitetura contemporânea chilena²⁷. Se por um lado houve o resgate dos exemplos da arquitetura moderna como modelo referencial na constituição de uma nova arquitetura, por outro, existiu o reconhecimento e a valorização das culturas locais através da compreensão dos elementos preexistentes no contexto de cada projeto – o potencial simbólico dos materiais, do léxico construtivo e do imaginário coletivo²⁸. Somado a isto, devemos também considerar o desenvolvimento de uma ampla consciência construtiva chilena relativa à resistência dos sistemas estruturais, aos pesos e densidades dos materiais e ao comportamento destes diversos elementos edificados frente às imprevisíveis e intensas forças sísmicas que abalam o território.

Esta nova sensibilidade voltada para uma cultura material e para uma experiência fenomenológica do lugar e da arquitetura, apontava para um progressivo enfraquecimento dos objetivos visuais da disciplina. Desta maneira, a arquitetura chilena passava a lidar com questões sensoriais mais complexas, ao mesmo tempo que se afastava dos problemas de linguagem relacionados ao discurso pós-moderno²⁹. Como conclui Torrent: “Ao se colocar o tátil a frente do visual, a matéria se torna central e o detalhe – aludindo ao seu caráter retórico - é o instrumento privilegiado para fazer evidentes as condições da experiência”³⁰.

²⁵ TORRENT, H., 2010. In: ADRIÀ, M. (Ed.), Blanca Montaña: Arquitectura en Chile, p. 40.

²⁶ Ibid., p. 43.

²⁷ Ibid., p. 44.

²⁸ Ibid., p. 44.

²⁹ Ibid., p. 45.

³⁰ Ibid., p. 46.

Um último aspecto que não deve ser subestimado na formação da geração de arquitetos chilenos dos 1990, é a influência da singular experiência ocorrida na *Ciudad Abierta Amereida*, vinculada à Escola de Arquitectura e Desenho da Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso. Localizada em um terreno de 286 ha em Ritoque, foi estabelecida em 1970 por iniciativa de professores da escola, com especial engajamento do poeta argentino Godofredo Iommi Marini (1917-2001) e do arquiteto chileno Alberto Cruz Covarrubias (1917-2013) (Figura 3).



Figura 3: Calçada das águas: Ciudad Abierta. Ano 2015.
Fonte: o autor.

Nesta extensa área localizada junto ao oceano Pacífico, permeada por dunas movediças e vegetação típica, foi fundada a *Cooperativa Amereida*. Constituída a partir da proposta de instauração de uma vida comunitária do corpo docente, a *Ciudad Abierta* é composta de edificações que são erguidas a partir de uma intensa vivência local, onde professores e alunos participam coletivamente de sua construção, se utilizando dos escassos recursos disponíveis e dos materiais existentes nas imediações³¹ (Figura 4).

³¹ SEGRE, R.; ESPOSITO, F. Cidade Aberta. n.p.



Figura 4: Hospedaria del taller de obras: Ciudad Abierta. Año 2015.
Fonte: o autor.

Alguns princípios básicos que nortearam a experiência são: a adoção da palavra e da poesia como geradoras da obra arquitetônica; ausência da noção de propriedade privada, ou seja, todas as construções são pertencentes à cooperativa, até mesmo as residências individuais dos professores; a busca por uma identidade original americana através das viagens exploratórias pelo interior do continente; a busca de um olhar sensível ao contexto e às condições preexistentes ao projeto³².

Entre os diversos tipos de uso, a habitação ocupa lugar de protagonismo no conjunto construído. É desta forma que a dimensão do habitar passa a ser compreendida e vivenciada como o último dos momentos sucessórios do processo arquitetônico, depois do projetar e do construir³³. Portanto, as percepções e sensações vinculadas à experiência do habitar passam a exercer influência direta no ato de projetar e construir³⁴.

Para Torrent o grande legado da *Ciudad Abierta* para a arquitetura chilena se constituiu através da proposta de uma prática baseada na fundamentação poética da obra arquitetônica. Uma fundamentação que vai para além das condições impostas pelo mercado, pelo programa, pelo utilitarismo e que através de um certo

³² SEGRE, R.; ESPOSITO, F. Cidade Aberta. n.p.

³³ TORRENT, H., 2010. In: ADRIÀ, M. (Ed.), Blanca Montaña: Arquitectura en Chile, p. 46.

³⁴ Ibid., p. 46.

experimentalismo construtivo, alcança uma expressão arquitetônica autêntica.

Torrent ratifica:

A fundamentação é a condição necessária de que algo articule discursivamente as intenções e as decisões projetuais; que algo entregue uma base de coerência às decisões que se tomam em arquitetura. Tem inspirado também uma nova associação entre prática profissional e condição de conhecimento, entre prática e investigação, que escapa aos termos e pressupostos da linguagem formal, que escapa do cotidiano, que se propõe transcender o mero fazer para convertê-lo em originalidade e poesia³⁵.

É dentro desta proposta de resgate e de renovação da capacidade imaginativa do homem, a partir das relações interdisciplinares, que Iommi abre os escritos de sua célebre *Carta del Errante* (1976) com a seguinte frase: “Queridos: Trata-se, uma vez mais, da poesia e da realidade”³⁶. Com esta frase, o poeta argentino antecipa o debate, que de maneira pertinente ao nosso objeto de estudo, retoma um dos aspectos fundamentais do pensamento das vanguardas históricas do início do século XX. Para Iommi, a poesia “é o ato humano que se relaciona com o fundamento de toda a realidade”³⁷. É dentro desta lógica, que no capítulo intitulado *La Esperanza del Surrealismo*, ele afirma que para além de uma certa dívida que os poetas teriam em relação ao Cubismo ou ao movimento Dada, é com o Surrealismo que as barreiras entre realidade e poesia são definitivamente rompidas. Deste modo, ele afirma: “O Surrealismo, acima de tudo, resgatou o sonho e a aspiração por uma unidade que tende a estender o estado de vigília para além da consciência”³⁸.

Aqui, novamente se faz importante dizer que não devemos subestimar a experiência realizada pela PUC Valparaíso para o desenvolvimento prático e teórico da cultura arquitetônica chilena. O próprio Radić, na última parte da entrevista em anexo à presente tese, fala sobre seu relacionamento próximo ao arquiteto e professor chileno Miguel Eyquem (1922-) – também um dos fundadores da *Ciudad Abierta* - e sobre a influência de sua *Casa em el Portezuelo*, chamada por ele de *Casa de los Bichos*, construída para o etnólogo Luis Peña em 1981-1982, em Santiago de Chile. Radić relaciona os interiores desta que na visão dele, “é a melhor casa que há no Chile”³⁹, e sua peculiar atmosfera com a prática do arquiteto

³⁵ TORRENT, H., 2010. In: ADRIÀ, M. (Ed.), Blanca Montaña: Arquitectura en Chile, p. 42.

³⁶ IOMMI M. G., Carta del Errante, p. 5.

³⁷ Ibid., p. 5.

³⁸ Ibid., p. 3.

³⁹ RADÍĆ, S., Entrevista concedida a Matias Baumann, 2018.

austro-húngaro Frederick John Kiesler (1896-1965). Como veremos no capítulo seguinte, Kiesler que é considerado por Dalibor Vesely como o único arquiteto surrealista “cuja legitimidade formal não pode ser questionada”⁴⁰ será uma importante influência tanto para Radić quanto para os movimentos de vanguarda das décadas de 1950 a 1970 que ficaram conhecidos pelo termo *Arquitectura Radical*, e que igualmente, irão compor o quadro referencial prático e teórico do arquiteto chileno.

Voltando à formação deste caldo cultural chileno, é reconhecido que sua materialização se consagra na construção do Pavilhão do Chile (Figura 5) para a Exposição Universal de Sevilha que ocorre entre 1990 e 1992. Os arquitetos José Cruz Ovalle e Germán del Sol definiram um ponto de mudança na lógica da cultura arquitetônica chilena ao condensar em sua proposta, boa parte das questões que vinham sendo amadurecidas ao longo do século XX⁴¹.

Através da expressão promovida pela liberdade de suas formas orgânicas e pelas articulações no uso quase exclusivo da madeira, o pavilhão apresentava antecipadamente os aspectos fundamentais que seriam desenvolvidos na década seguinte. “A definição da forma pelas condições próprias da experiência do espaço, com um forte predomínio de sua razão construtiva, que expunha a tensão entre o tátil e o visual, com liberdade na organização do programa”⁴² rompiam com a tendência internacional das soluções “prismáticas de objetos mudos e de peles camaleônicas”⁴³. Com esta primeira exposição internacional, constituía-se a necessidade de reforçar novamente uma imagem de país que deveria ser apresentada ao mundo. Alguns anos depois, parte do olhar estrangeiro estaria voltado para o Chile e em especial para sua original arquitetura.

⁴⁰ VESELY, Dalibor. Surrealism, Myth and Modernity. In: Architectural Design, v. 2 & 3, p. 93.

⁴¹ TORRENT, H. In: ADRIÀ, M. (Ed.), Blanca Montaña: Arquitectura en Chile, p. 48.

⁴² Ibid., p. 48.

⁴³ ADRIÀ, M. (Ed.), Blanca Montaña: Arquitectura en Chile. Vitacura: Puro Chile, 2013, p. 15.



Figura 5: Pavilhão do Chile: Exposição Universal de Sevilla.
Fonte: <<http://sevillasigloveinte.blogspot.com/2007/10/pabellon-de-chile-exposicin-1992.html>>
Acesso em: 30 ago. 2018.

Este período de consagração coletiva está parcialmente registrado e condensado no livro *Blanca Montaña: Arquitectura en Chile*, com primeira edição de 2010. Seu conteúdo é composto de uma generosa compilação de boa parte daquilo que foi considerado o melhor da arquitetura chilena na virada do século. Chamam a atenção na publicação, o apoio dado por órgãos públicos federais chilenos na divulgação do livro no exterior e o fato de todo o material textual ser publicado, além da língua nativa, também em inglês, o que em nossa opinião evidencia claramente a intenção de promover a arquitetura chilena como um “produto cultural” a ser exportado.

É durante o período de construção do Pavilhão de Sevilha que o arquiteto Smiljan Radić complementava seus estudos na Itália e voltaria ao Chile em 1995 para dar início ao exercício da profissão em meio ao novo momento de abertura política de seu país. Partindo de uma distinta prática profissional, que encontra nas vanguardas do século XX uma fértil fonte de inspiração, Radić passa a ocupar rapidamente um lugar de destaque na geração de arquitetos que se formaria ao longo das últimas décadas.

Como visto neste capítulo, as características fundamentais da arquitetura contemporânea chilena estão em grande medida relacionadas à uma cultura construtiva, seja pela importância dada aos materiais como forma de expressão, seja pela interação física do artefato arquitetônico com o contexto onde é inserido. Desta forma, resumimos estas particularidades em 4 características chave:

- Primazia da matéria, do material – relacionada ao modo como se revelam e se expressam os materiais na construção por meio das diversas técnicas construtivas.
- Consciência do caráter do lugar - as pré-condições encontradas no sítio são tratadas como norteadoras fundamentais das decisões de projeto e construção, dentro de um processo mais amplo de tomada de consciência do território e da cultura local.
- Valorização das qualidades sensoriais – ênfase na percepção, no valor da experiência e dos sentidos no âmbito do habitar, dentro de uma intenção fenomenológica da arquitetura.
- Relação entre tradição e modernidade, que parte da tensão entre o resgate de um referencial projetual do período da arquitetura moderna, associado a uma espírito inovador e à consciência e valorização de elementos autóctones.

Um quinto e relevante aspecto levantado por esta primeira abordagem contextual foi o apontamento de Iommi para um horizonte de relações permeáveis entre a dimensão poética e o campo da realidade. É a partir desta perspectiva que trataremos a seguir, de algumas influências, métodos, processos e obras de Smiljan Radić, que permitam observar a integração entre realidade construída e imaginário em sua prática arquitetônica.

Vale ainda ressaltar, que para além de ser fruto deste caldo cultural arquitetônico chileno, Radić tem como particularidade a aptidão por se relacionar com a cena internacional da arquitetura contemporânea dentro de uma perspectiva de troca e afinidade profissional. Ele explica:

Muitas vezes, a mim me interessa estabelecer mais relações, ou me sinto mais relacionado com um arquiteto que está na Austrália, ou no Japão ou na Suíça, mais que com meus companheiros do Chile. Não porque sejam bons ou ruins, mas porque estão trabalhando em outros âmbitos que para mim me parecem mais competentes. Muitas vezes, nos países latino-americanos, se trata unicamente de formar comunidades nacionais. Eu acredito absolutamente no contrário, que o melhor é formar comunidades internacionais.⁴⁴

⁴⁴ RADIĆ, S., Entrevista concedida a Matias Baumann, 2018.

3.

Radić (al)

A busca pela radicalidade passa necessariamente pela radicalidade da busca⁴⁵.

Mario Perniola

Como visto no capítulo anterior, existem características que se estabeleceram como traço cultural comum à arquitetura contemporânea chilena e que influenciam em maior ou menor grau a prática dos arquitetos chilenos nas últimas décadas.

Neste sentido, o trabalho de Smiljan Radić, pode ser visto como representativo de um amplo domínio construtivo no uso dos mais diversos materiais dentro do campo da arquitetura. Em sua busca pela criação de determinadas atmosferas, o arquiteto explora as características sensoriais da matéria dentro de uma lógica que valoriza uma experiência sensorial mais complexa em oposição à hegemonia do sentido da visão. Desta forma, madeira, vidro, aço, cobre, concreto, fibra de vidro, barro, pedra, tijolo, membranas têxteis são manejados de modo a articular as noções de peso e leveza, de opacidade e transparência, de permanência e efemeridade. Ao mesmo tempo, o arquiteto estabelece uma íntima relação entre as realidades do contexto sociocultural chileno e os materiais utilizados, os modos de fazer e construir no território. Perceber este caráter experimental das propriedades físicas e das técnicas construtivas envolvidas no uso da matéria é com efeito um dos aspectos fundamentais para uma aproximação da obra de Radić.

Para além destas características algo comuns à cultura arquitetônica contemporânea chilena, como vista no capítulo anterior, nos interessa aqui também investigar as idiosincrasias que definem a prática singular do arquiteto. É a escultora Marcela Correa (1963-), sua esposa e parceira de trabalhos específicos, quem aponta para um olhar desviante em relação a esta primeira leitura mais objetiva da obra do arquiteto: “O trabalho de Smiljan não tem nada a ver com a forma ou com os materiais, tem a ver com uma imagem, com um desejo, com uma história”⁴⁶. Com esta afirmação, Correa nos fala da relevância do campo do imaginário, da imagética, da subjetividade e da memória na obra do arquiteto, em

⁴⁵ PERNIOLA, M., Los situacionistas: Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX, n.p.

⁴⁶ CORREA, M., In: LIVINI, P. Campos Compartidos, p. 298.

contraponto ao mundo da realidade tangível da forma, da gravidade, das propriedades físicas dos materiais e dos processos construtivos.

Na verdade, como veremos a seguir, ambas as formas de leitura são necessárias para uma compreensão mais íntegra da obra de Radić, que neste sentido, se aproxima da chamada à ordem feita por Pallasmaa: “Precisamos reconhecer que vivemos em mundos mentais e fundamentalmente subjetivos de memória, sonho e imaginação, assim como em um mundo físico e materialmente percebido e compartilhado de maneira experimental”⁴⁷.

Será em certos movimentos das vanguardas do século XX que encontraremos algumas das influências que dão suporte a esta distinta prática que é definida pelo constante diálogo entre imaginação e realidade na obra do arquiteto chileno. Neste sentido, parte do estudo de campo foi determinante para o aprofundamento das referências que permeiam sua arquitetura.

É interessante notar que a influência de alguns movimentos artísticos de vanguarda do início do século XX estão presentes desde o início das atividades profissionais de Radić. Na realidade, o encontro com a poesia e com a arte se deu ainda nos tempos de faculdade, em Santiago, a partir de sua afinidade e contato com os alunos da escola de arte e da influência de seu amigo, o matemático Manuel Corrada, responsável por lhe introduzir ao mundo da poesia⁴⁸. É nesta fase acadêmica que Radić, juntamente com Corrada, publica *Tristán* em 1987 e *Arp* em 1988. Segundo Livni, ambas as publicações tinham formato similar, de caráter artesanal, e em seu conteúdo transdisciplinar apresentavam poesias, fragmentos de notícias, desenhos e textos⁴⁹. Os títulos destas obras nos trazem o primeiro indício das influências que afetaram Radić desde a sua época de estudante⁵⁰. A escolha dos nomes de artistas protagonistas de movimentos de vanguarda do início do século XX, denota o princípio de contato de Radić tanto com Dada como com o Surrealismo que, como visto anteriormente, já havia sido apontado por Iommi como o caminho para se atingir uma realidade permeada pelas forças do inconsciente desde a década de 1970.

⁴⁷ PALLASMAA, J. A Imagem Corporificada: imaginação e imaginário na arquitetura, p. 36.

⁴⁸ LIVNI, P. Campos Compartidos, p. 36.

⁴⁹ Ibid., p. 36.

⁵⁰ Jean (Hans) Arp (1886-1966): pintor, poeta, escultor alemão, naturalizado francês; Tristan Tzara (1896-1963): poeta, ensaísta e artista romeno, naturalizado francês. Ambos foram fundadores do movimento Dada em 1916 e posteriormente participaram do movimento surrealista partir do contato com André Breton.

3.1

Radić: influências surrealistas

Eu creio que, no futuro, será possível reduzir esses dois estados aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, a uma espécie de realidade absoluta, de sobre-realidade, se é lícito chamá-la assim⁵¹.

André Breton

Segundo Argan, as diversas correntes que se desenvolveram no âmbito da *École de Paris* no início do século XX tinham como tema comum “o ideal romântico da arte como poesia e da poesia como vida”⁵². Compondo uma destas correntes, o Surrealismo, como teorizado pelo escritor e poeta francês André Breton (1896-1966), teve como sólido ponto de apoio, para além da experiência Dada, a obra do pintor italiano Giorgio de Chirico (1888-1978). O movimento se desenvolve a partir do *Manifesto Surrealista* de 1924 como a arte do irracional, do absurdo, do sonho, do estranhamento, da metáfora, da liberação dos instintos. Sua prática vai se inspirar nos avanços de Freud no âmbito da psicanálise para aprofundar o campo da subjetividade do indivíduo moderno, trazendo à tona os conteúdos profundos e reprimidos do inconsciente. Como nos fala Argan: “No inconsciente pensa-se por imagens, e como a arte formula imagens, é o meio mais adequado para trazer a superfície os conteúdos profundos do inconsciente”⁵³. Neste sentido, a visualidade como mecanismo mental é mais selvagem do que o verbo e portanto mais próxima à pulsão sexual, ao desejo. Não por acaso, como antecipado por Correa, a imagética se configura para Radić como um valioso campo de investigação e inspiração.

Em seu artigo intitulado *Alguns Restos de Mis Héroes Encontrados Dispersos en un Sítio Baldio*⁵⁴, o arquiteto apresenta francamente sua obsessão pelas imagens que o afetam ao relatar que após vários anos de procura, finalmente tinha em suas mãos o retrato de 1969 do artista situacionista holandês, Nieuwenhuys Constant (1920-2005) posando em seu estúdio (Figura 6). Radić

⁵¹ BRETON, A., Manifestos do Surrealismo, p 28.

⁵² ARGAN, G. C., Arte Moderna, p. 344.

⁵³ Ibid., p. 360.

⁵⁴ Foi uma palestra proferida no seminário La luna de acuerdo, organizado pelo Mestrado de Arquitetura da Pontifícia Universidade Católica de Chile em maio de 2014. O texto foi revisado posteriormente.

explica seu interesse em colecionar um determinado tipo de imagem que expande seu imaginário dentro de uma compreensão poética do mundo:

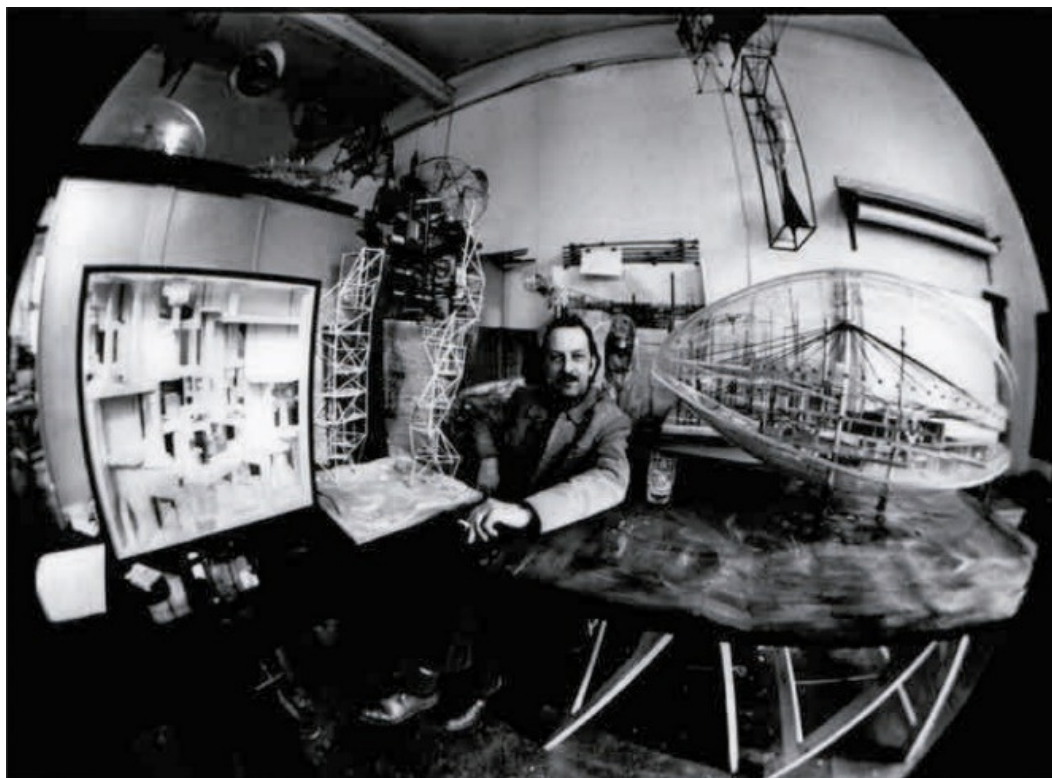


Figura 6: Retrato de Constant Nieuwenhuys em seu estúdio. Ano 1969. Autor: Nico Koster.
Fonte: RADIC.S., Obra Gruesa, p.98.

Uma boa ilustração é sempre a multiplicação difusa da memória de um objeto. Ela, de novo e de novo, parece dizer de outra maneira: *Lá está ela novamente...* atirando a natureza de seu objeto em direção a novos e dispersos cenários inexplicáveis à simples vista (*simple vista*). Uma boa ilustração parece ser um dispositivo que percebe o interior oculto que retrata, como se fosse um achado arqueológico que permanecia despercebido⁵⁵.

Desta forma, fotografias de maquetes, pinturas, desenhos e obras de arte conformam uma narrativa gráfica que se desenvolve em paralelo ao texto do referido artigo. O resgate do mito do herói ocorre já no título do ensaio e reforça a carga simbólica presente tanto em sua narrativa textual quanto nas imagens apresentadas. Segundo Jung:

Uma palavra ou imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado⁵⁶.

⁵⁵ RADIC, S., Obra Gruesa, p. 99.

⁵⁶ JUNG. C.G., O Homem e seus Símbolos, p.19.

Assim, *Torre de Babel* de Pieter Brueghel, *el Viejo*, *Arca* de Massimo Scolari e *Metrópolis* de Fritz Lang são apresentados pelo arquiteto chileno como exemplos de um determinado tipo de imagem que se adere à sua narrativa e ao seu próprio futuro. “Se transforma em sua sombra cotidiana, respirando o mesmo ar, ocupando o mesmo recinto, compartilhando sua escala, flertando com seu tempo ao menos por um momento”⁵⁷. Para Radić, “atingir este fragmento de credibilidade é trabalho da arquitetura”⁵⁸. Em sua busca por este “momento de convicção”, Radić dialoga com as imagens, com seus personagens e de certa forma se adere a este corpo heterogêneo de referências, articulando-as de maneira improvável.

A prática de Radić tem como suporte alguns outros métodos que podem ser relacionados diretamente às práticas surrealistas. No próprio ato de desenhar, o arquiteto considera que deve fazê-lo o mais rápido possível, algo que poderia se aproximar do que André Breton chamou de automatismo psíquico, uma das definições do Surrealismo:

SURREALISMO, s. m. Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral⁵⁹.

Para se aproximar deste ponto de espontaneidade absoluta, Radić afirma que seus desenhos devem ser produzidos em uma “velocidade galopante”, da mesma forma que algumas crianças autistas desenhavam (Figura 7). “É nesta velocidade que reside o seu abandono e, graças a ela, podem passar despercebidos como simples rabiscos”⁶⁰. Por outro lado, ao comparar o resultado gráfico com a clareza súbita que se tem diante do prenúncio da própria morte, ele percebe que estes desenhos na realidade são “simples momentos de certeza”⁶¹.

⁵⁷ RADIĆ. S., Algunos restos de mis héroes encontrados dispersos em un sitio baldío. In: ARQ + 2, p. 38.

⁵⁸ Ibid., p. 38.

⁵⁹ BRETON, A., Manifestos do Surrealismo, p. 47.

⁶⁰ RADIĆ. S., op. cit., p. 82.

⁶¹ Ibid., p. 82.



Figura 7: Dibujo azul (Desenho azul) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 2014. Desenhos para o Pavilhão Serpentine Gallery. Autor: Smiljan Radić. Fonte: RADIC.S., Obra Gruesa, p.209.

A tentativa de se estabelecer uma clara articulação entre o Surrealismo e a Arquitetura já foi alvo de alguns ensaios⁶² de renomados autores como Anthony Vidler (1941-), Bernard Tschumi (1944-) e Dalibor Vesely (1934-2015). Este último aponta para a dificuldade de abordagem ao tema, afirmando que a “arquitetura nunca se tornou parte integrante do pensamento surrealista do mesmo modo que a pintura, a escultura e a criação de objetos surrealistas”⁶³. Vidler corrobora com esta visão ao declarar que a influência do Surrealismo na arquitetura, de um modo geral, está restrita a algumas alegorias fantasiosas encontradas em arquiteturas marginais ou utópicas e que raramente fazem referência ao movimento artístico propriamente dito⁶⁴.

⁶² Surrealism, Myth and Modernity de Dalibor Vesely, *Fantasy, the Uncanny and Surrealist Theories of Architecture* de Anthony Vidler e *O prazer na arquitetura* de Bernard Tschumi.

⁶³ VESELY, D., *Surrealism, Myth and Modernity*. In: *Architectural Design*, v. 2 & 3. p. 91.

⁶⁴ VIDLER, A., *Fantasy, the Uncanny and Surrealist Theories of Architecture*. 2003, p. 2.

A despeito desta falta de penetração, é o próprio Vidler quem afirma que a arquitetura seria o meio mais fértil para uma prática definitivamente surrealista. Ela proporcionaria as possibilidades de construção de todas as estruturas psíquicas e físicas relacionadas ao abrigo – um conceito profundamente vinculado ao pensamento surrealista alusivo ao útero materno⁶⁵. No entanto, enquanto o Surrealismo florescia no início do século XX, a vanguarda arquitetônica da época se voltou para valores objetivos, funcionalistas e racionais. Para Tschumi, não houve por parte dos arquitetos do período um movimento de entrega ao inconsciente como acontecia com os artistas surrealistas. Para ele, na década de 1920 – a despeito da presença contraditória de Tristan Tzara, Hans Richter, Marcel Duchamp e André Breton – Le Corbusier e seus contemporâneos escolheram a senda tranquila e palatável do purismo⁶⁶.

Para Vesely, o austro-húngaro Frederick John Kiesler (1896-1965) é o arquiteto que mais se aproximou daquilo que poderia ser de fato um arquiteto surrealista. Foi a partir da década de 1940, quando o centro do pensamento surrealista se encontrava em Nova York, que Kiesler passou a se envolver mais diretamente com o movimento. Além de ter participado da revista surrealista *VVV*, desenhou juntamente com Joan Miró, Marcel Duchamp, Max Ernst, entre outros, o *Hall of Superstition* para a Exibição Internacional Surrealista de 1947 em Paris⁶⁷. Sua contribuição mais emblemática para o campo da arquitetura foi um projeto que tomou boa parte de sua vida, a chamada *Endless House* (Casa Infinita). A casa nunca foi de fato construída. O que se tem são os registros fotográficos de seus modelos confeccionados em diversas escalas diferentes. Alguns deles eram grandes o suficiente para que o próprio arquiteto pudesse entrar dentro deles. A partir destas fotografias, podemos perceber como Kiesler propunha a criação de um espaço contínuo, desenvolvido a partir da articulação de formas ovoides, gerando interiores orgânicos ao modo de uma caverna. A composição labiríntica apresentava grande flexibilidade na relação entre os ambientes e sua intenção era transformar as tradicionais funções arquitetônicas em rituais⁶⁸. Desta forma, Kiesler conseguiu materializar em seus modelos da *Endless House* a ideia de uma arquitetura

⁶⁵ Ibid., p. 3.

⁶⁶ TSCHUMI, B., O prazer na arquitetura. In: NESBITT, K. (Org), p. 575.

⁶⁷ VESELY, D., op. cit., p. 93.

⁶⁸ VESELY, D., Surrealism, Myth and Modernity, p. 93 et. seq.

biomórfica que remontaria à figura do abrigo primordial, da caverna, das primeiras construções nômades, do próprio útero materno.

Não é de se admirar que Kiesler seja um dos heróis de Smiljan Radić. Através dos escritos do arquiteto chileno podemos perceber seu encantamento por Kiesler e por seu desejo e persistência na materialização de seu sonho (Figura 8). Radić esclarece:

Toda a série de fotos do modelo de 1959 culmina ou se detém na fotografia onde Kiesler expõe triunfante diante de nós a carapaça da sua casa como os restos de um bicho retirado do fundo do mar. Uma espécie de Moby Dick arpoado e finalmente capturado através da perseguição obsessiva de um projeto que consumiu dez anos da vida do arquiteto⁶⁹.

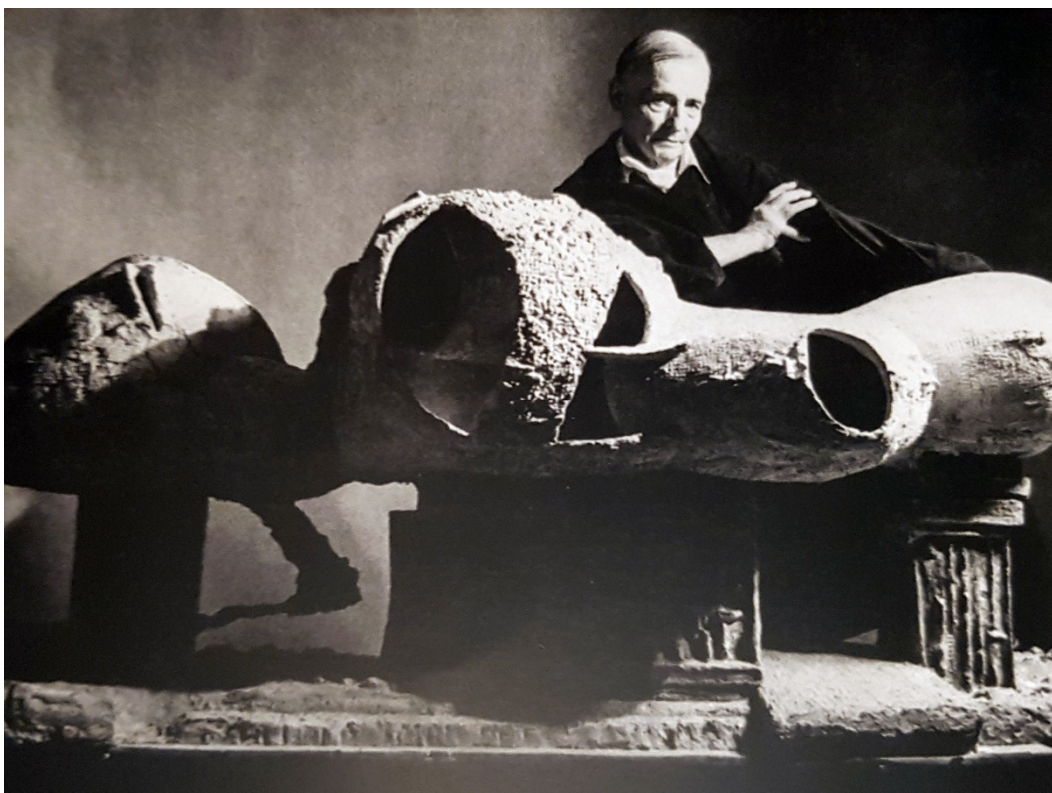


Figura 8: Frederick Kiesler com seu modelo *Endless House* 1958-1960 – Autor: Irving Penn
Fonte: ARQ + 2, p.48.

Para além de sua percepção metafórica a respeito da obra, Radić observa que suas maquetes pareciam ser sempre construídas em obra grossa (*obra gruesa*) e, no caso da *Endless House*, eram feitas em cimento branco armado com telas metálicas maleáveis. Segundo ele, esta característica afastava os modelos da ideia

⁶⁹ RADIĆ. S., Algunos restos de mis héroes encontrados dispersos em un sitio baldio. In: ARQ + 2, p. 52.

de representação⁷⁰. Este jogo de deslocamentos entre representação e construção será amplamente explorado na prática e na retórica do arquiteto chileno.

Como visto, a formulação de narrativas poéticas em torno de referências imagéticas é de fundamental importância para a prática de Radić. Conforme antecipado no capítulo anterior, o arquiteto irá encontrar na *Casa de los Bichos* (1981-1982), projetada pelo seu amigo e um dos fundadores da *Ciudad Abierta*, o arquiteto chileno Miguel Eyquem, uma forte relação com as propostas de Kiesler. Ao observar as fotos do interior da casa, podemos perceber como as projeções biomórficas de Kiesler tiveram uma possível influência na cultura arquitetônica chilena. Mais do que isto, Radić percebe nesta analogia profunda entre as imagens, a possibilidade de transposição de escalas, do modelo para a realidade construída, fazendo uso do mesmo sistema construtivo. Deste modo, as cascas de ferrocimento de 2,5 cm de espessura da casa de Eyquem estão relacionadas com a *Moby Dick* de Kiesler para além de seu aspecto formal.

Por outro lado, para Radić a atmosfera da casa chilena tomada por uma “penumbra estranha e memorável”⁷¹ tem a ver também com os objetos existentes em seu interior (Figura 9). Bichos vivos e mortos, ossos, compartimentos com nomes científicos, todos estes objetos e carcaças ganham uma importância maior do que a própria arquitetura. A partir deste peculiar ponto de vista, o objeto, ao modo surrealista (e também dadaísta e situacionista), é destituído de sua função original, atribuindo-se a ele uma infinidade de possíveis significados simbólicos. Neste sentido, em um dos “jogos” desenvolvidos em seu escritório, Radić se propôs ao desenvolvimento de uma ilustração que representasse apenas os objetos da referida casa.

⁷⁰ Ibid., p. 52.

⁷¹ RADÍĆ, S., *Obra Gruesa*, p. 107



Figura 9: Casa del Portezuelo, chamada de Casa de los Bichos (1981-1982) - Arquiteto: Miguel Eyquem - Autor: Gonzalo Puga – Fonte: RADIC.S., Obra Gruesa, p.106.

O arquiteto explica o processo: “Então uma pessoa ficou desenhando durante dois meses todos os objetos que haviam dentro da casa e depois montou em um modelo 3d”⁷² (Figura 10).

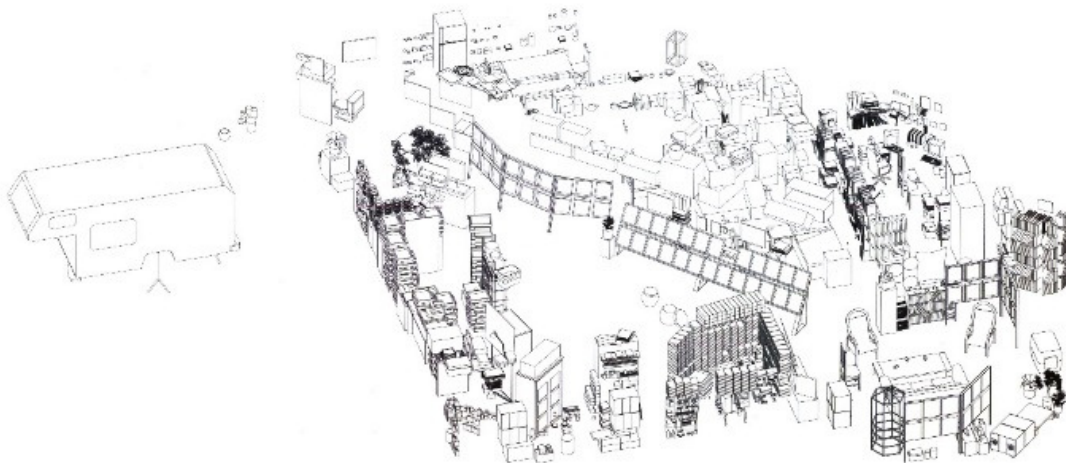


Figura 10: Ilustração dos móveis e objetos da Casa del Portezuelo. - Arquiteto: Miguel Eyquem. Fonte: RADIC.S., Obra Gruesa, p.106 e 107.

O jogo tem um papel importante no desenvolvimento criativo do arquiteto chileno. O jogo como prática de superação do primado da lógica e da razão foi uma das operações igualmente defendidas pelos surrealistas. “Assim se determina um

⁷² RADIC, S., Entrevista concedida a Matias Baumann, 2018.

processo de estímulo à imaginação, que ultrapassa a mera transcrição automática do imaginado”⁷³. Como afirma Johan Huizinga⁷⁴ (1872-1945) em seu livro *Homo Ludens*, o jogo está entre as práticas mais antigas da história da humanidade. Presente no comportamento animal, o jogo é uma prática primitiva, estabelecida antes mesmo do desenvolvimento da cultura, em uma fase pré-verbal do nosso processo evolutivo. Portanto, ao ultrapassar a esfera da vida humana, Huizinga afirma ser impossível que o jogo tenha seu fundamento em qualquer atividade racional⁷⁵. Para ele, o jogo se manifesta na “manipulação de certas imagens, numa certa ‘imaginação’ da realidade (ou seja, a transformação desta em imagens)”⁷⁶. Para Argan, o jogo subverte e libera a “seriedade do agir utilitário; contudo, visto que a liberdade é o valor supremo, apenas jogando é que se é realmente sério”⁷⁷.

Alguns destes jogos serão desenvolvidos por Radić ao modo surrealista a partir da busca de novos nexos encontrados na articulação de associações inesperáveis entre as imagens, as palavras, os objetos, as vivências, se aproximando daquilo que Vesely chamou de “analogias profundas”:

A imagem poética é espontânea e sistemática. Sua função última é fornecer um fio condutor entre coisas aparentemente dissonantes por meio de suas semelhanças e analogias. A interpretação poética cria uma cadeia ilimitada de metáforas e hipóteses - toda a nova poética das analogias (semelhanças e similitudes). Na exploração de analogias profundas, os surrealistas penetraram na substância das coisas, descobrindo afinidades e simpatias esquecidas e, através da alquimia das transformações, gradualmente destruíram as distinções artificiais entre a carne humana, os animais, as plantas e os minerais⁷⁸.

É através destas analogias profundas, que a construção e a imaginação se reconciliam no processo lúdico-criativo de Radić. Esta reconciliação tem algumas vezes como suporte prático a elaboração do que ele chama de *maquetes operativas*. Assim como nos modelos de Kiesler, estes objetos produzidos pelas mãos do arquiteto, teriam valor em si e muitas vezes são elaborados sem que haja nenhum tipo de encomenda ou cliente. São vistos como jogos, onde o inconsciente do arquiteto poderia vir à tona durante o processo de manipulação dos materiais e de

⁷³ ARGAN, G. C., *Arte Moderna*, p. 361.

⁷⁴ HUIZINGA, J., *Homo Ludens*, p. 6.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁷ ARGAN, G. C., *op. cit.*, p. 358.

⁷⁸ VESELY, D., *Surrealism, Myth and Modernity*, p. 91.

associações quanto aos objetos encontrados, através de uma possível liberdade pulsional do fazer. Radić explica sua motivação:

Em geral são jogos, como..., quando estou entediado, quero fazer outra coisa e me ponho a fazer estas coisas. Ou chegam objetos que me interessam e vou deixando passar um tempo até que chega outro e digo: ah..., estes funcionam bem juntos e os coloco juntos. Mas tem um pouco a ver com o tempo, tem a ver com o tédio no escritório (risos), tem a ver com muitas coisas⁷⁹.

Este desvio das finalidades práticas do cotidiano proporciona um grau de liberdade difícil de ser estabelecido em um gênero de exercício profissional regido por valores produtivos e de consumo. Neste sentido, Breton estabelece que, para a imaginação poética ficar completamente livre de fato, deve “por definição conservar-se isenta da fidelidade às circunstâncias, igualmente não se preocupar com agradar ou convencer, é surgir, ao contrário da eloquência, desligada de qualquer espécie de finalidade prática”⁸⁰. Os situacionistas da mesma forma, décadas mais tarde, irão se empenhar pela liberação das energias criativas a partir de posturas antieconômicas e anti-funcionalistas, em que o tempo lúdico-construtivo, “não competitivo, social e total”⁸¹ ganhará contornos revolucionários.

Um dos jogos praticados por Radić, chamado por ele de *ecphrasis*, se refere a tentativas de transformar descrições textuais ou imagéticas em modelos em duas ou três dimensões a partir da expansão do imaginário e da experimentação construtiva.

Uma característica que é fundamental na composição destas ilustrações é que, para além de suas inspirações poéticas e metafóricas, elas são de fato construções, ou seja, cada elemento está operando estruturalmente para resistir as tensões e os esforços, na conferência da estabilidade do conjunto frente às forças da gravidade. Como nos modelos de Kiesler, estas maquetes superam seu caráter meramente representacional e passam a articular valores arquitetônicos e estruturais que podem ser adaptados a novas escalas. Radić elucidada: “São objetos construtivos, para que não sejam apenas esculturas. Como, que ao final, há um valor que não é um valor formal somente”⁸².

⁷⁹ RADÍĆ, S., Entrevista concedida a Matias Baumann, 2018.

⁸⁰ BRETON, A., Manifestos do Surrealismo, p. 315.

⁸¹ PERNIOLA, M., Los situacionistas: Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX, n.p.

⁸² RADÍĆ, S., Entrevista concedida a Matias Baumann, 2018.

Para além dos modelos de Kiesler, o arquiteto encontra na prática de Constant o mesmo sentido estrutural e de caráter construtivo na elaboração de seus modelos experimentais para *New Babylon*. A partir de uma “inspiração técnico-científica”⁸³ o artista holandês ilustra sua “cidade lúdica”⁸⁴, a partir da recollecção de restos industriais. Neste sentido, Radić nos convida a perceber o “mundo de natureza estranha”⁸⁵ de Constant, onde o próprio artista seria o gigante diante de suas criações (ou seriam criaturas?):

Bolhas de acrílico supostamente extraídas do pára-brisa do *Isetta*: inteligentes, divertidas e móveis - torres de arame, relevos de madeira, vidro e óleo ... todos os modelos construídos com restos industriais para a sua contínua deriva através do projeto *New Babylon*, entre os anos de 1956 e 1972. Mas, Constant se declarava um pintor, apesar de toda a arquitetura contida nestas maquetes. Seus modelos podiam ser lidos como ilustrações tridimensionais em obra grossa (*obra gruesa*) de uma cidade que deveria sempre permanecer vazia de forma, como pura especulação em uma terra de ninguém. Um *terrain vague*⁸⁶.

Assim, o trabalho de Radić com as chamadas maquetes operativas se manifesta já entre os anos de 1999 e 2000, no projeto *R3, refugio de ocupación territorial*. Ele afirma que a imagem deste projeto corresponde ao cruzamento entre um ralador de cozinha e uma lata de *Nescafé*, ambos assumidos à escala de 1:50⁸⁷ (Figura 11). Além da justaposição e colagem destes objetos encontrados, que se aproximam aos *objet trouvé* dadaístas e surrealistas, o projeto faz clara alusão ao *Spatiovore I* de Constant (Figura 12). A referência ao exemplo do artista holandês ocorre tanto em termos de método criativo, com a recollecção e posterior montagem de objetos utilitários - restos industriais manipulados e ressignificados - mas também formalmente, o que fica especialmente evidenciado no uso de bases com aspecto de “patas” que atuam como uma espécie de fundação conectada aos pilares de sustentação que, por sua vez, suspendem o corpo principal da composição em

⁸³ PERNIOLA, M., Los situacionistas: Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX. n.p.

⁸⁴ CARERI, F., Walkscapes, p. 101.

⁸⁵ RADIĆ, S., Algunos restos de mis héroes encontrados dispersos em un sitio baldio. In: ARQ + 2, p. 38.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁷ RADIĆ, S., *Obra Gruesa*, p. 34.

relação ao nível do solo (Figura 13). Radić explica a natureza casual e inconsciente do encontro e articulação de tais objetos:



Figura 11: Maquete de R3 – refugio de ocupación territorial - Autor: Smiljan Radić.
Fonte: RADIC. S., *Obra Gruesa*, p.35.

Às vezes eu não sei como elas se juntam para formar uma peça, mas as referências estão no próprio objeto que você encontra e na referência que você encontra em outra parte do mundo e que você insere dentro⁸⁸.

Na lógica deste processo criativo, Radić assume que, por conta de uma certa falta de linguagem formal própria, prefere trabalhar com a ideia de montagem ou de articulação entre elementos, ou seja, formar algo por partes. Assim, ele afirma: “Não aguento a folha em branco na minha frente, prefiro coletar coisas e com essa coleção de coisas, formar um aparato que tem um símbolo ou um signo, tratando de transferir uma certa informação sobre as coisas que estou articulando”⁸⁹. Esta forma de trabalho, que será amplamente empregada no desenvolvimento de suas maquetes de estudo e mesmo em suas obras, se aproxima dos sistemas de colagem e justaposição que foram largamente explorados por algumas vanguardas artísticas do século XX.

⁸⁸ RADIC, S., *That’s the Beauty: To Bring the Outside Inside*. In: *ORIS MAGAZINE*. 63, p. 134.

⁸⁹ RADIC, S., *Conferencia de la Cátedra Blanca*. 21:25 até 21:40.

Associada a esta estratégia de articulação entre objetos, Radić acrescenta um interessante ingrediente metafórico que estabelece novas perspectivas de

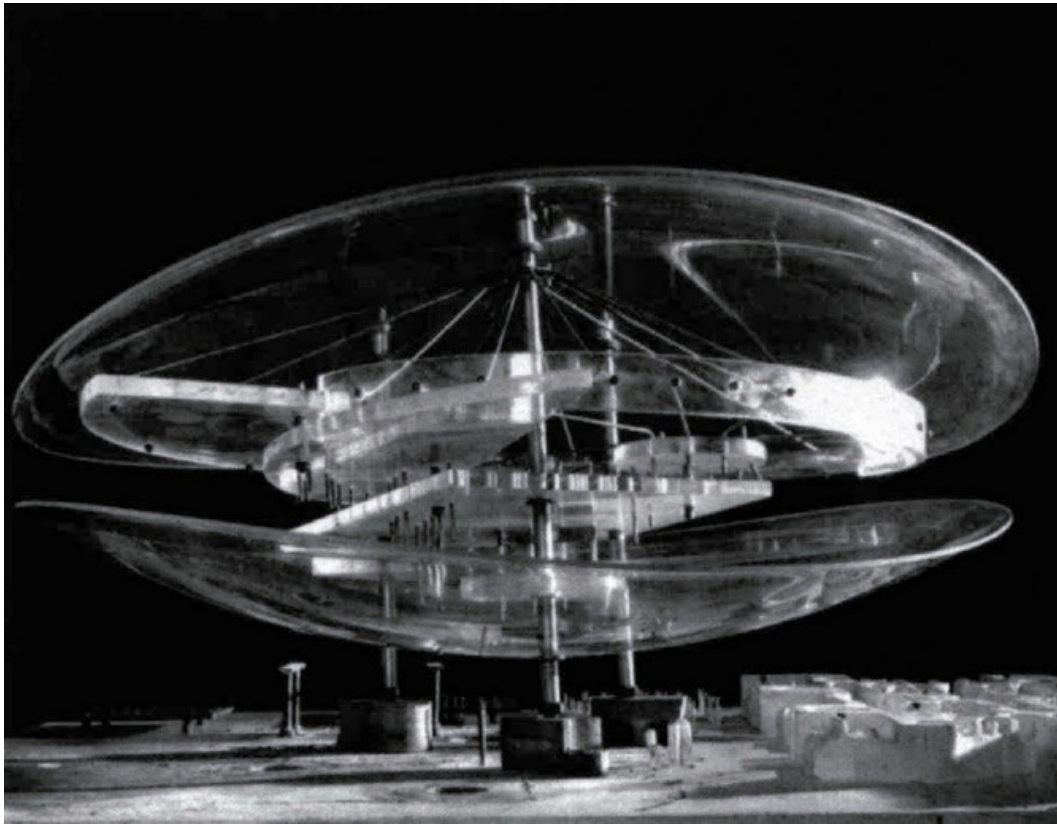


Figura 12: Spatiovore I (1960) - Artista: Constant Nieuwenhuys.
Fonte: ARQ + 2, p. 36 et. seq.

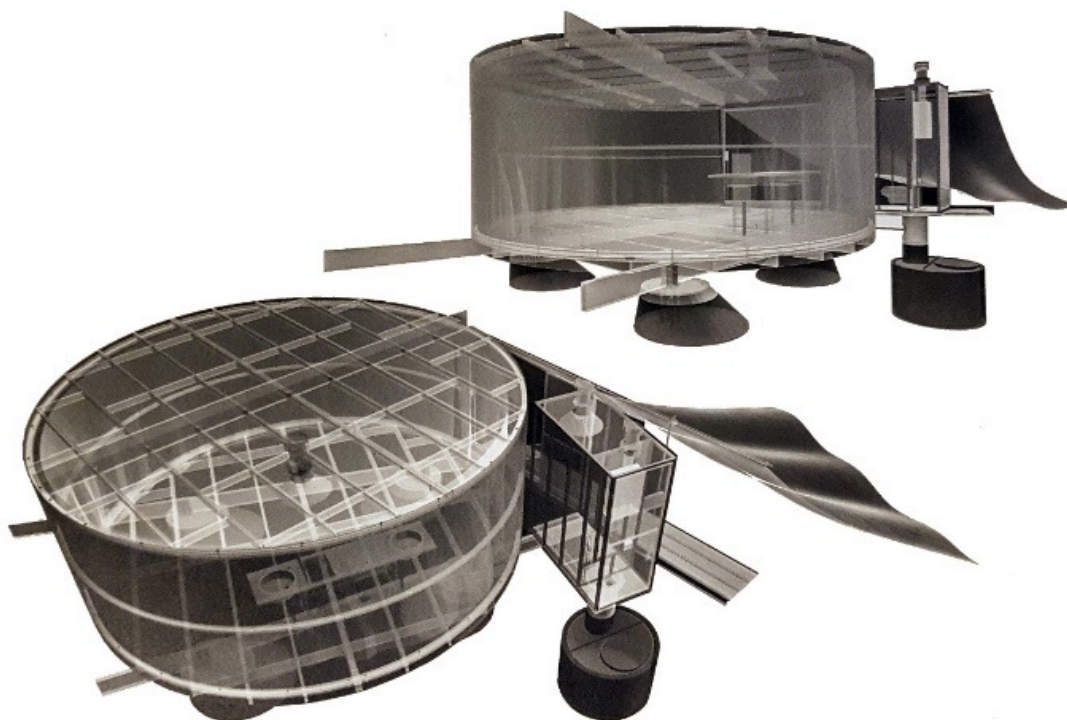


Figura 13: Ilustração de R3, refugio de ocupación territorial - imagem: Ricardo Serpell.
Fonte: RADIC. S., Obra Gruesa, p.35.

interpretação de seus projetos. Bestiário é o nome de uma exposição realizada pelo arquiteto em 2016 na *Toto Gallery-Ma* de Tokio, onde ele apresenta uma série de modelos com as configurações finais de alguns de seus projetos. Bestiário é também o nome dado ao número especial publicado em 2014 da revista *ARQ+2 – Smiljan Radić – Bestiario*, onde estão publicados três dos mais importantes ensaios do arquiteto.

Os bestiários, na história da literatura, eram manuscritos medievais que tinham como objetivo descrever animais e bestas híbridas para com isto, estimular a imaginação de modo a estabelecer paralelos identificáveis entre o mundo natural e o mundo sobrenatural. No filme guia da exposição realizada no Japão, Radić explica a origem e inspiração do termo e o articula com seu método criativo, dando como exemplo o processo de formação da figura do *Grifo*⁹⁰ (Figura14):

Bestiário é um compendio de vários animais fantásticos que são de fato animais muito simbólicos. E quando você olha estes animais em livros, ao final você se sente como dentro de uma família de animais, de novos animais. Finalmente, esta família é um grupo de ideias. E eu acho que ao termo de 25 anos de trabalho você deve ter uma família de obras. Talvez quando não se é um arquiteto de assinatura, com sua própria linguagem formal definida, tem-se que reagrupar as coisas, tem-se que juntar as coisas. E por outro lado, você tem que explicar isto. Porque não é necessário que você seja um grande inventor para produzir novos animais, porque os animais do bestiário são sempre compostos por partes de outros animais. Por exemplo, você tem uma metade de um leão e uma metade de uma águia e então você tem um animal novo. Ou seja, o novo nunca é novo, mas sempre olha para o passado. Eu diria que meu trabalho é fazer colagens, juntar a partir de colagens. E isto para mim é realmente ótimo porque é o jeito de incluir minha arquitetura dentro da história em um país onde não temos história da arquitetura. E este é o conceito do todo. Todos estes modelos que podemos ver aqui são parte desta família. Todas elas estão relacionadas umas às outras. E talvez os modelos mais estranhos desta exibição sejam os modelos que faço livremente, sem que haja nenhum escopo. Mas nós fazemos isto de maneira livre, para brincar (*play*) com alguma coisa. Mas ao final, alguns deles acabaram virando edifícios reais. E isto foi tão estranho para mim porque era uma coisa que eu fiz apenas como uma brincadeira e então passaram a ser edifícios reais. E eu continuo a fazer estes jogos porque para nós, no fim das contas é realmente prazeroso⁹¹.

⁹⁰ Criatura híbrida lendária, metade águia e metade leão.

⁹¹ RADIĆ. S., Guia de Exibição Smiljan Radić: Bestiary. 0:23 até 3:12. Acesso em 16.04.2019



Figura 14: Grifo dormindo - Ilustração para Alice no País das Maravilhas de Lewis Carrol, 1865 – Autor: John Tenniel.
Fonte: RADIC. S., Obra Gruesa, p.58.

Um outro exemplo prático deste método de criação através dos jogos e das analogias profundas é *El Niño Escondido en un Huevo* (em português: O menino escondido dentro de um ovo) (Figura 15). Este modelo criado em 2011 é, nas palavras de Radić, “uma possível ilustração tridimensional” de sua imagem de referência e, por sua vez, “é o início de um projeto incerto”⁹². A imagem de referência é a gravura de mesmo nome que compõe a célebre série que David Hockney produziu em 1969 para ilustrar os contos dos Irmãos Grimm escritos no início do século XIX (Figura 16).

Desta forma, “uma úbere de vaca recheada de jornal e envolto por fita crepe adquire um movimento esquisito somente graças aos cabos *estruturais* que a fixam ao solo”⁹³. O efeito gerado pela incongruência e deslocamento dos objetos é perturbador ao modo surrealista. O estranhamento criado pela obra é percebido pelo próprio autor: “Pensar a arquitetura através da literatura é um exercício de fuga que muitas vezes traz consequências nefastas”⁹⁴. De fato a mistura da matéria orgânica com a inorgânica é incomum para o campo da arquitetura contemporânea. Mas, lembremos que a pele e o osso animal foram amplamente utilizada nos primórdios

⁹² RADIC, S., Obra Gruesa, p. 238.

⁹³ Ibid., p. 238, grifo do autor.

⁹⁴ Ibid., p. 238

da humanidade e eram comuns na construção das tendas nômades e na confecção de vestuário e utensílios dos povos primitivos. É neste encontro entre o imaginário selvagem e os elementos industriais que Radić atinge uma interessante ambiguidade na composição de um todo híbrido.



Figura 15: Modelo El niño escondido en un huevo (2011).
Fonte: El Croquis n.167 - Smiljan Radic: 2003-2013, p. 223.

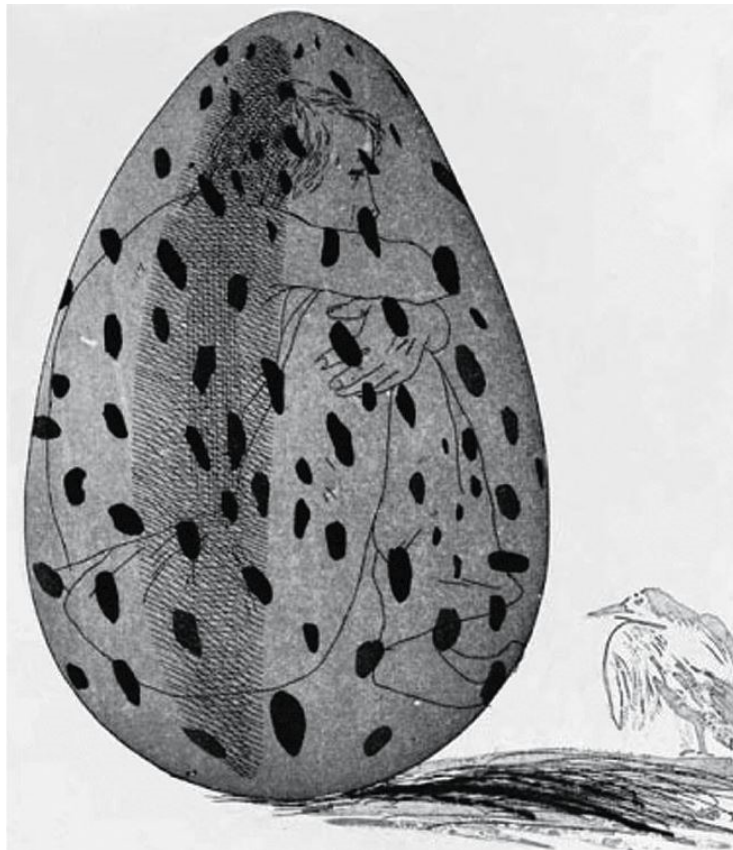


Figura 16: El niño escondido em um huevo. Illustrations from Brother Grimm, 1969 – Autor: David Hockney.
Fonte: RADIC. S., Obra Gruesa, p. 239.

Um outro exemplo do processo criativo de Radić relacionado ao jogo de construção livre que, em um segundo momento, se transforma em projeto de arquitetura a ser edificado, está ligado à confecção da torre de copos chamada por ele de *Frágil*. (Figura 17) Também produzida sem escopo e sem uma finalidade específica, foi apresentada pela primeira vez na exposição *Global Ends* na mesma *Galeria Ma* de Tokio, em 2010. Segundo Radić: “esta *construção* evoca a torre da princesa do conto *El lebrato marino* escrito pelos Irmãos Grimm, em 1814, o qual David Hockney ilustrou com gravuras...”⁹⁵ (Figura 18).

Curiosamente, ao modo de um *acaso objetivo* surrealista, anos mais tarde, em 2014, Smiljan Radić, juntamente com Gabriela Medrano e Ricardo Serpell, vence uma competição de projetos para a construção da *Torre Antena Santiago*. A proposta ganhadora nitidamente se inspira na obra *Frágil* que ganha novos contornos em uma escala urbana-paisagística, a partir de uma estrutura de

⁹⁵ RADIC, S., Obra Gruesa, p. 242, grifo nosso.

tensegridade (*tensegrity*) implantada no topo de um morro, o *Cerro San Cistóbal*, localizado no *Parque Metropolitano* em Santiago de Chile.

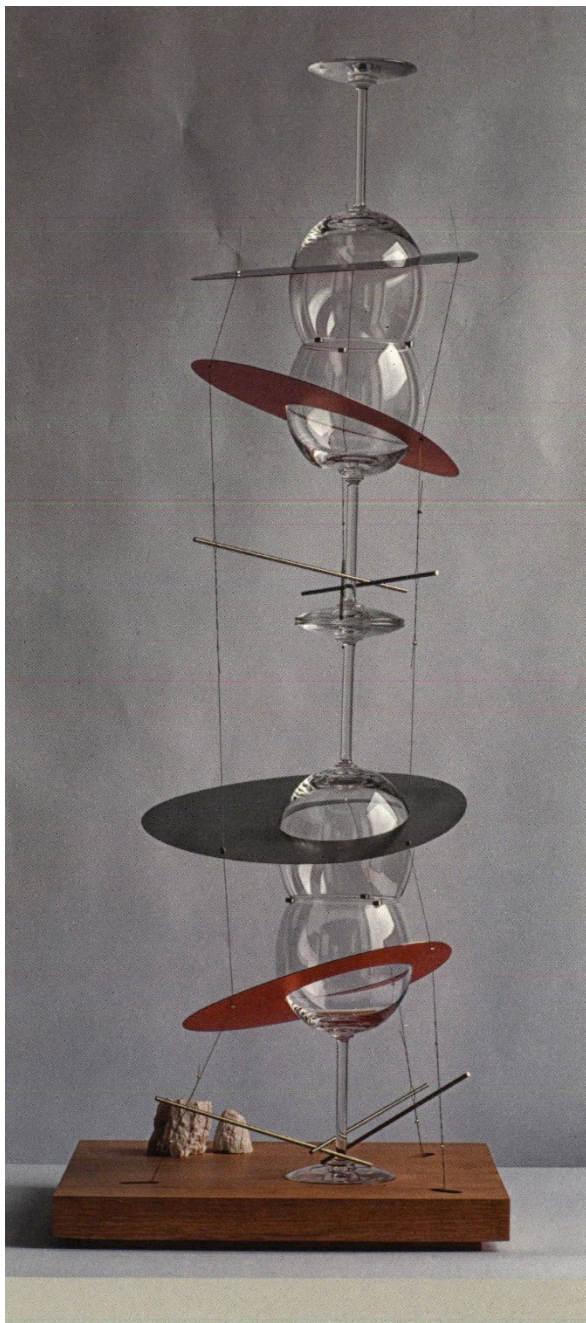


Figura 17: Fragil - Autor: Smiljan Radić
Fonte: RADIC. S., *Obra Gruesa*, p. 243.

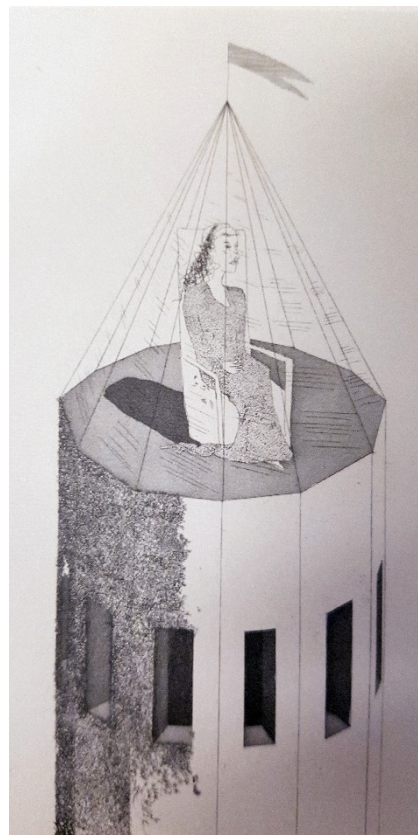


Figura 18: La princesa en su torre de Illustrations from Brother Grimm, 1969 – Gravura de David Hockney.
Fonte: RADIC. S., *Obra Gruesa*, p. 242.

Radić afirma que este híbrido de torre e antena é mais um fantasma do que uma coluna. “É o ESQUELETO do fantasma de uma coluna”⁹⁶. Com isto, ele assegura a continuidade do protagonismo do morro na paisagem. (Figura 19) Do contrário, a topografia passaria a ser apenas o embasamento de um novo marco

⁹⁶ RADIC, S., *Obra Gruesa*, p. 244, grifo do autor.

arquitetônico a ser constantemente observado. Ou seja, na adoção deste sentido de desmaterialização do projeto existe um profundo respeito pelo contexto e pela paisagem em que o novo objeto se insere. Isto é garantido também, segundo o arquiteto, pela sua própria forma de leitura confusa⁹⁷. Ao mesmo tempo a torre nos remete a alguns exemplos do passado – as estruturas de Buckminster Fuller, as esculturas de Kenneth Snelson, o aviário de Cedric Price, entre outros - em oposição a uma possível novidade formal apontada para o futuro⁹⁸. A explicação de Radić confirma a intenção: “Acreditamos que com este olhar para o passado – a esta aparente REPETIÇÃO - a forma globalizada e difusa deste objeto urbano não se perderá no consumo de um rápido ESPETÁCULO”⁹⁹.



Figura 19: Torre Antena Santiago: Ilustração sobre fotografia. Autor: Andrés Battle.
 Fonte: <https://www.archdaily.com/478897/first-place-winner-of-santiago-landmark-competition-smiljan-radic-gabriela-medrano-ricardo-serpell>. Acesso em: 15 dez. 2018.

⁹⁷ RADIC, S., *Obra Gruesa*, p. 244.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 244.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 244.

Para além de toda a memória e poética envolvida nos processos de criação da torre, existe um complexo trabalho de cálculo estrutural que viabiliza o projeto nos termos propostos. A valorização do projeto estrutural como parte fundamental dos processos arquitetônicos de Radić é notória quando observamos as 6 páginas publicadas em seu livro *Obra Gruesa*, destinadas a apresentação da memória de cálculo dos sistemas de tensegridade da torre, descrita por Ricardo Serpell.

Radić afirma que estes *ecphrasis* são exercícios bem inconscientes, pois não são realizados com um objetivo específico ou com alguma lógica utilitária. Ele afirma: “Eu quando fiz a torre de copos jamais pensei que ia poder, que ia desenhar uma torre depois que estaria baseada nos mesmos princípios”¹⁰⁰.

Estas “coincidências” ocorrem em outros projetos derivados destas práticas lúdicas e permeiam as narrativas do arquiteto ao modo do acaso objetivo surrealista. “Todavia, o *nonsense*, o acaso também podem ter uma coerência e um rigor próprios”¹⁰¹. O acaso objetivo se manifesta sem causa aparente, a partir de um determinado estado de receptividade, uma pré-disposição do sujeito ao maravilhoso, àquilo que escapa ao consciente e é expresso a partir de um *insight*, de uma imagem. “É um acaso formado por uma sucessão de coincidências extraordinárias”¹⁰².

Uma das estratégias adotadas pelos surrealistas para permitir que este acaso objetivo e o encontro dos objetos, *objets trouvés*, se revelassem no cotidiano foi a prática da deambulação, ou seja, o caminhar empreendido sem metas, sem objetivos específicos, como uma “*uma forma de escrita automática no espaço real*”¹⁰³. Como afirma o arquiteto italiano Francesco Careri (1966-), os surrealistas, superando a negação dadaísta e se baseando nos avanços da psicanálise, lançaram-se a *errar* convictos de que “o espaço urbano pode ser atravessado como a nossa mente; de que na cidade, pode se revelar uma realidade não visível”¹⁰⁴.

Em uma postura que se aproxima desta prática, Radić, ao voltar a Santiago em 1995, após a complementação de seus estudos em Veneza, iniciou espontaneamente uma investigação sobre construções efêmeras¹⁰⁵. Se colocando

¹⁰⁰ RADIC, S., Entrevista concedida a Matias Baumann, 2018.

¹⁰¹ ARGAN, G. C., *Arte Moderna*, p. 353.

¹⁰² PADILHA, P., *O Instante da Imagem*, p. 3.

¹⁰³ CARERI, F., *Walkscapes*, p. 78.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 82.

¹⁰⁵ RADIC, S., *Una Conversación con Smiljan Radić*. In: *EL CROQUIS*, p. 6.

em um certo grau de ingenuidade, Radić se pôs a deambular pela cidade e, a partir de um olhar sensível, descobrir possíveis fissuras no cotidiano da urbe. Neste sentido, “a grande cidade experimenta-se como natureza enigmática, onde o homem surrealista se move como o homem primitivo se movia na verdadeira natureza: em busca de um sentido que os acontecimentos ocultam”¹⁰⁶. Nesta sua errância, Radić se deparou com construções aparentemente instáveis, “feitas para não serem vistas”¹⁰⁷, localizadas geralmente em terrenos baldios, *terrain vagues*, ou em beira de estradas. Estas chamadas “construções frágeis” (Figura 20) são percebidas pelo arquiteto como arquiteturas criadas de maneira expedita para solucionar necessidades imediatas a partir do reordenamento dos materiais e objetos que estivessem disponíveis nas imediações¹⁰⁸.



Figura 20: Construções Frágeis. Autor: Smiljan Radić.
Fonte: El Croquis n.167 - Smiljan Radić: 2003-2013. p. 6.

Este trabalho de registro fotográfico e teorização de Radić sobre as construções frágeis é apresentado em uma palestra intitulada *Frágil Fortuna*¹⁰⁹ em 1998 e, no ano seguinte, é publicado pela revista *ARQ* em Santiago. É no cruzamento entre o texto de Radić e o compêndio de imagens de procedências diversas que se estabelecem novas possibilidades de compreensão de sua visão

¹⁰⁶ BUERGER, P., Teoria da Vanguarda, p. 120 et. seq.

¹⁰⁷ RADÍĆ, S., Frágil Fortuna. In: *ARQ* + 2, p. 18.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰⁹ Palestra proferida no seminário Transparencia, Igualdad, Tradiición promovido pelo programa de Mestrado em Arquitetura da Pontifícia Universidade Católica de Chile em 1998.

poética de mundo. Temas como a efemeridade, o sentido de permanência, da memória e da inutilidade na arquitetura são abordados textualmente como em um processo de livre associação, ao mesmo tempo em que uma espécie de narração gráfica é posta em paralelo ao texto. A fusão entre imagem e narrativa proporciona ao leitor atento novas possibilidades de compreensão, ressignificação e poetização da vida no espaço urbano e rural.

Em sua narrativa errática repleta de analogias profundas, a figura do vagabundo é trazida como símbolo e como agente produtor desta cidade esquecida. Como cita Radić em seus escritos: “O vagabundo em sua errância constrói cidade”¹¹⁰. Mais do que isto, o corpo do vagabundo em seu despercebimento, assim como o corpo das *construções frágeis* são eles mesmos cidade¹¹¹. Neste momento percebemos que a cidade contida no corpo das construções frágeis é tão orgânica quanto o corpo do vagabundo. No aparente caos gerado pelo empilhamento de objetos e materiais, a inteligibilidade orgânica, de maneira metafórica, se sobrepõe à lógica mecanicista do cotidiano. (Figuras 21 e 22)



Figura 21: Fotografia de Smiljan Radić.
Fonte: ARQ + 2, p. 16.



Figura 22: Fotografia de Smiljan Radić.
Fonte: ARQ + 2, p. 21.

¹¹⁰ RADIĆ, S., Fragil Fortuna. In: ARQ + 2, p. 18.

¹¹¹ Ibid., p. 18.

Assim, como afirmado pelo teórico alemão Peter Buerger (1936-2017): “O eu surrealista pretende restaurar a originalidade da experiência encarando como natural o mundo produzido pelos homens”¹¹². O arquiteto chileno assumiria aqui o papel do poeta surrealista, “aquele que tem o poder de se rebelar contra a hegemonia opressiva da realidade hiper-lógica, e aquele que é capaz de criar um mundo que tem sua própria lógica - a lógica dos sonhos e da fantasia”¹¹³.

Observando a linha evolutiva destas ações errantes como prática de transgressão à cultura dominante ao longo da modernidade, encontramos na *deriva* situacionista de Guy Debord a busca pela suplantação da deambulação surrealista.

Assim, como nos aponta Careri, a deriva é a “construção e a experimentação de novos comportamentos na vida real, a realização de um modo alternativo de habitar a cidade, um estilo de vida que se situa fora e contra as regras da sociedade burguesa.” Segundo ele, o *tempo onírico* e o acaso surrealistas foram substituídos pelo *tempo lúdico-construtivo* que se estabeleceu como alternativa revolucionária ao *tempo útil*. Ou seja, para os situacionistas, “jogar significa sair deliberadamente das regras e *inventar* as próprias regras, libertar a atividade criativa das constrictões socioculturais, projetar ações estéticas e revolucionárias que ajam contra o controle social”¹¹⁴.

Estas teorias situacionistas ganharão tridimensionalidade arquitetônica não apenas a partir da prática de Constant com sua *New Babylon*, mas também através da extensa produção dos grupos da chamada *Arquitetura Radical*. Recentemente, em 2018, Radić apresentou ao público um surpreendente acervo particular de obras deste período, revelando com isto, uma importante parte de seu referencial.

¹¹² BUERGER, P., Teoria da Vanguarda, p. 120.

¹¹³ VESELY, D. Surrealism, Myth and Modernity, p. 87.

¹¹⁴ CARERI, F., Walkscapes, p. 97.

3.2

Radić: Arquitetura Radical

A exposição *Cloud '68 Papeles y Voces – Coleção de Arquitetura Radical de Smiljan Radić com entrevistas registradas por Hans Ulrich Obrist* com curadoria de Patricio Mardones, foi exibida pela *Galería Patricia Ready* entre os dias 18 de outubro e 30 de novembro de 2018, em Santiago de Chile. A visita a esta mostra foi realizada no dia 22 de outubro de 2018 como parte dos estudos de campo da presente pesquisa. A exibição foi originalmente apresentada na Suíça pelo *Departamento de Arquitetura da ETH de Zurique* em homenagem aos 50 anos da *Revolução Social de Maio de 68*¹¹⁵.

O material exposto faz parte de duas coleções que se complementam. Os filmes e registros de entrevistas realizadas pelo crítico e curador suíço Hans Ulrich Obrist (1968-) ao longo de sua carreira a alguns arquitetos e artistas, se relacionam com parte do acervo pessoal de Smiljan Radić composto de litografias, desenhos e gravuras originais de autores e movimentos de vanguarda europeus e estadunidenses dos anos 1950, 1960 e 1970.

Radić apresentou uma seleção de cerca de 180 obras originais de artistas e arquitetos como Constant Nieuwenhuys, Guy Debord, Asger Jorn, Haus-Rucker-Co, Archigram, Utopie, Superstudio, Richard Buckminster Fuller, Andrea Branzi, entre outros em uma sequência de 33 painéis em acrílico transparente¹¹⁶ (Figura 23).

Seguindo a estratégia de algumas publicações de textos produzidos pelo próprio Radić, as obras do acervo foram expostas tomando como inspiração o *Atlas Mnemosyne*¹¹⁷, o atlas de imagens inacabado do historiador de arte alemão Aby Warburg (1866-1929), uma espécie de plataforma de narração gráfica a respeito da

¹¹⁵ Esta exposição ocorreu entre 14 de março de 2018 a 18 de maio de 2018 em Zurique, Suíça. Como relatado por O. Cárdenas, o público suíço teria ficado impressionado pelo fato de tantas obras preciosas de uma acervo essencialmente europeu terem sido apresentadas por um arquiteto chileno.

¹¹⁶ Esta transparência permitia que as sucessivas fileiras divisórias pudessem ser observadas simultaneamente, o que proporcionava possibilidades de novas articulações entre obras que, de outra forma, estariam visualmente desconectadas.

¹¹⁷ Mnemosyne: Deusa que personifica a memória na mitologia grega.

história da arte, que expõe uma coleção heterogênea de fotografias - obras de arte, imagens impressas - reunidas em virtude de suas analogias internas¹¹⁸.



Figura 23: Exposição Cloud '68 Papeles y Voces – Coleção de Arquitetura Radical de Smiljan Radić. Fonte: o autor.

É dentro desta lógica que, apesar de escapar do arco temporal proposto pela *Cloud '68*, a presença de duas gravuras originais de 1760 (Figuras 24 e 25) produzidas pelo arquiteto e gravurista italiano Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) se justificam por estabelecerem conexões fundamentais com os *Labirintos Dinâmicos* de Constant (Figura 26). Na visão de Radić, estas ilustrações labirínticas do artista holandês são as bases formadoras da paradigmática *New Babylon*¹¹⁹. Com isto, a articulação imagética como processo de liberação dos processos imaginativos é novamente percebido no *modus operandi* do arquiteto. Como explica o filósofo e poeta francês Gaston Bachelard (1884-1962):

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante¹²⁰.

¹¹⁸ O. CÁRDENAS, E., *La revolución en el papel*, p. 28.

¹¹⁹ RADIC, S., In: O. CÁRDENAS, E., *La revolución en el papel*, p. 28.

¹²⁰ BACHELARD, G., *O ar e os sonhos*, p. 1.



Figura 24: Lamina IX da série Carceri d'invenzione, 1749-60. Autor: Giovanni Batista Piranesi.
Fonte: ARQ + 2, p. 64.



Figura 25: Lamina VII da série Carceri d'invenzione, 1749-60. Autor: Giovanni Batista Piranesi.
Fonte: ARQ + 2, p. 64.



Figura 26: Mobile Ladder Labyrinth, 1967 - Autor: Nieuwenhuys Constant.
Fonte: ARQ + 2, p. 64.

Radić atesta a relevância de se mostrar em seu formato original um material que normalmente é difundido apenas digitalmente¹²¹. De fato o que foi percebido durante a visita é que a observação das obras em modo analógico trouxe novas possibilidades de compreensão dos conteúdos. O sentido de temporalidade é evidenciado pelas técnicas físicas e a articulação entre imagens e textos passa a ser inteligível¹²².

O interesse do acervo apresentado é notório quando tratamos do que se convencionou chamar de *Arquitetura Radical*. Radić corrobora afirmando que a compilação exposta está presente nos principais livros de história sobre este tipo de arquitetura. Ele reitera: “Não é algo fungível, são peças patrimoniais”¹²³. Para Radić, estes grupos estariam em um segundo escalão de arquitetos daquela época, abaixo da tutela dos grandes mestres como Le Corbusier ou Mies van der Rohe, os quais tinham de fato possibilidades de concretizar suas arquiteturas. Ou seja, na visão de Radić, esta impossibilidade de construção fez com que os grupos se dedicassem às construções gráficas: “para eles, validar um projeto era validá-lo intelectual e graficamente”¹²⁴.

Esta condição de inexequibilidade e a necessidade de buscar formas de expressão fez com que os autores explorassem novas lógicas de representação de suas ideias através de “objetos, fotomontagens, desenhos e escritos, mas também performances, os *happenings*, realizações em um contexto físico real”¹²⁵. Por outro lado, esta ampliação dos métodos de representação estava conectada com uma almejada refundação radical da cultura e isto incluía também os mecanismos instrumentais de projeto. A investigação de novos métodos de representação e leitura de projeto terá influência já no primeiro projeto construído pelo então recém graduado Radić. Em *Dolores, casa de botes* de 1990 a planta de fundação é invadida por um elemento textual poético, onde a subjetividade e o desejo do arquiteto encontram lugar de exteriorização. Este texto é sobreposto ao desenho de forma angulada, rompendo com a ortogonalidade da planta. (Figura 27) Na planta baixa do pavimento térreo, vê-se que este ângulo define o eixo organizador da estrutura

¹²¹ RADIC, S., In: O. CÁRDENAS, E., La revolución en el papel, p. 27.

¹²² Como exemplo, cito as pranchas da série da década de 1970, *Atti fondamentali*, do Superstudio em que as letras do material textual são mínimas em relação ao tamanho da imagem, o que as torna ilegíveis quanto observadas em meio digital em fontes disponíveis na *internet*.

¹²³ RADIC, S., loc. cit.

¹²⁴ Ibid., p. 27.

¹²⁵ PETTENA, G., *Arquitectura radical*. In: ARQUITECTURA RADICAL, p. 30.

do telhado. (Figura 28) Este mesmo eixo coincide com a posição de um objeto que parece uma escada de madeira simples que cruza toda a cobertura e extrapola os limites da estrutura principal. (Figuras 29 e 30) O texto inserido diz:

Chorar ou ver chorar impede de alguma forma o ver: entre chorar e ver se inserem muitos encantos...

Francis Ponge

Há uma linguagem desgraçada (*desgraciada*) onde a posição "adequada" dos materiais é rompida e a figura "requintada" da forma é perdida; onde muitas vezes você consegue ver uma similitude, um certo figurar, que a *eles* não lhes interessa. Suas construções parecem desajeitadas, feitas com o tempo e pelo tempo – este tempo desgraçado que existe nesta terra - com peças roubadas de outros lugares, com idéias cedidas entre elas. É através desta linguagem que com uma lata de 200 L se constrói um moinho de vento para regar uma plantação de cravos, ou que em vez de encaixar uma simples união com um único ferrolho, coloca quatro, porque simplesmente um não é suficiente. É essa linguagem que me interessa¹²⁶.

Em *Dolores*, Radić nos fala de seu interesse pela pobreza construtiva existente nas *construções frágeis* encontradas no território chileno. A presença da poesia e do discurso no desenho evidencia seu potencial criativo, que pode e deve subverter as bases racionais da arquitetura. Portanto, parece necessário vencer certos aspectos da metodologia e da autonomia disciplinar para recuperar a imaginação, a fantasia e os “sistemas espontâneos de comunicação”¹²⁷. Neste sentido, o deslocamento e inserção da escada “cravada” na cobertura surge como um fóssil capturado a partir de um outro espaço-tempo, que com seu campo de força tem a capacidade simultânea de desalinhar e reorganizar a modulação estrutural da cobertura.

Com isto, Radić se aproxima da prática situacionista do *desvio* que, segundo o filósofo italiano Mario Perniola, se constitui a partir de dois vetores fundamentais: “por um lado, a perda de importância do significado original de cada elemento singular e autónomo e, por outro, a organização de um conjunto de significações diferente, que vem a conferir a cada elemento um novo alcance”¹²⁸.

¹²⁶ RADIĆ, S., *Obra Gruesa*, p. 20.

¹²⁷ BRANZI, A., *La arquitectura soy yo*. In: *ARQUITECTURA RADICAL*, p. 22.

¹²⁸ PERNIOLA, M., *Los situacionistas: Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. n.p.

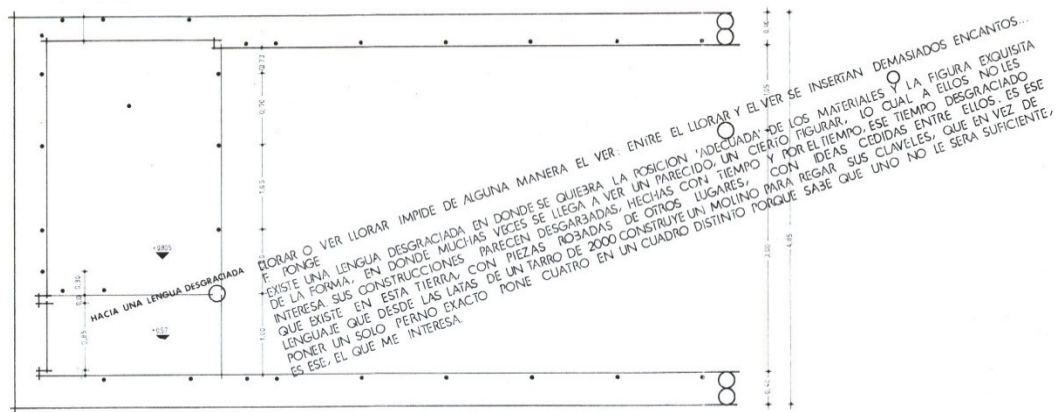


Figura 27: Dolores, casa de botes (1990) – Planta de fundações – Fonte: RADIC. S., Obra Gruesa, p.21.

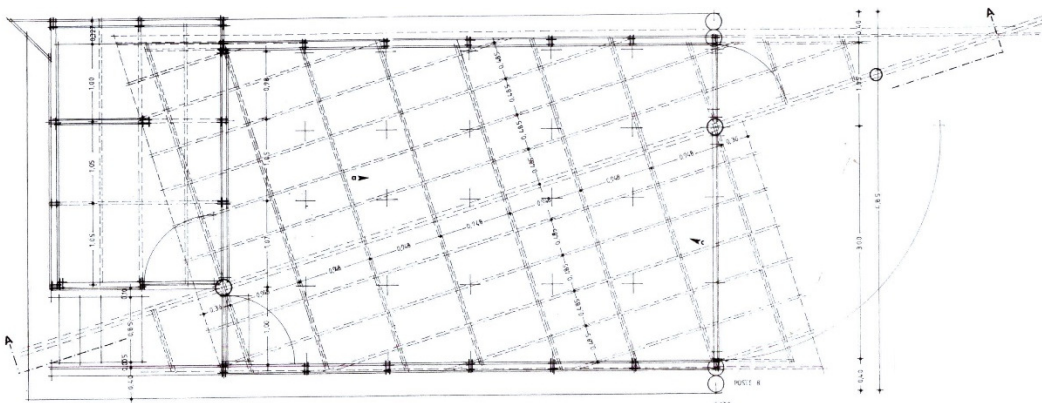


Figura 28: Dolores, casa de botes (1990) – Planta do térreo – Fonte: RADIC. S., Obra Gruesa, p. 23.

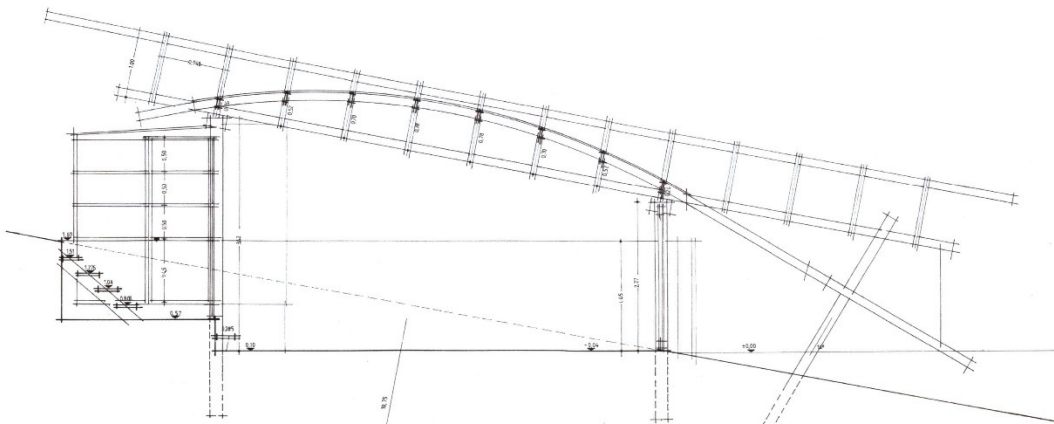


Figura 29: Dolores, casa de botes (1990) – Corte. – Fonte: RADIC. S., Obra Gruesa, p. 23.



Figura 30: Dolores, casa de botes (1990) – Montagem fotográfica.
 Fonte: RADIC. S., Obra Gruesa, p. 20 et.seq.

Neste sentido, podemos compreender a dimensão da importância dada às construções gráficas produzidas pelos operadores da *Arquitetura Radical* explicitada por Radić ao falar da *Cloud '68*: “Nesta mostra, a imagem não é uma sub etapa ou uma representação da arquitetura, ela É a própria arquitetura, é a maneira de fazer arquitetura”¹²⁹.

O termo *Arquitetura Radical* define um complexo e heterogêneo movimento que se desenvolveu principalmente em solo europeu e americano e se manifestou de forma desordenada em diversos países seguindo em parte os ideais revolucionários da Internacional Situacionista. Este período de reformulação crítica radical da arte e de sua superação revolucionária ficaria marcado pelas revoltas estudantis do maio francês. Com uma clara posição de rejeição ao modernismo desenvolvido em “um mundo pós-industrial sustentado pela produção e comércio estendidos à escala mundial”¹³⁰, o movimento buscou através da liberdade criativa, da imaginação e do desejo, subverter as bases da arquitetura vigente e, com isto, reinventar a ordem do cotidiano. Ali coincidiram situacionistas e operadores da *Arquitetura Radical* dispostos a encontrar os desejos latentes do indivíduo e assim, “inventar novos mundos, pequenas utopias, jogos e situações em que a ironia algumas vezes, outras um sentido lúdico da vida, criou as bases de um novo radicalismo tal como o escritor francês Guy Debord (1931-1994) propusera para uma nova arquitetura e arte”¹³¹. Radić ratifica:

Sobretudo porque, apesar de muitos deles ocuparem superestruturas, ou megaestruturas, é uma renúncia um pouco à infraestrutura dura da arquitetura, tudo que havia feito o modernismo ao focar sempre no problema da forma, da estrutura, da engenharia. Isto se tratava de colocar atenção nas cores, nos odores, em como se caminhava, no tempo, tudo passado em uma certa utopia do ócio¹³².

Por outro lado, Frédéric Maigayrou aponta para os desvios e obscuridades existentes para além das características sensoriais e técnicas perseguidas pela *Arquitetura Radical*: “O real é aceito como uma nova matéria-prima com suas formas, suas cores, sua tecnicidade, mas também sua violência, suas contradições, seus valores menores, sua parte sombria”¹³³. Podemos aqui nos referir a uma

¹²⁹ RADIC, S., In: O. CÁRDENAS, E., La revolución en el papel, p. 27, grifo O. Cárdenas.

¹³⁰ MAIGAYROU, F., Radicalismos europeos. In: ARQUITECTURA RADICAL, p. 2.

¹³¹ JARAUTA, F., Arquitectura radical. In: ARQUITECTURA RADICAL, p. 12.

¹³² RADIC, S., Entrevista concedida a Matias Baumann, 2018.

¹³³ MAIGAYROU, F., loc. cit.

fenomenologia da arquitetura que considera também os fenômenos que não tem lugar em um mundo ordenado pela razão. Se trata de reinventar a modernidade através do questionamento dos fundamentos básicos não só da arquitetura, mas de “cada uma das estruturas formais e morais que proporcionam ao indivíduo um entorno definitivamente pré-estruturado”¹³⁴. Neste sentido, os objetos são “destruídos” no sentido de serem destituídos de seu significado utilitário para serem então ressignificados de maneira livre, simbólica, poética ou lúdica. “A cama, a cadeira, a lâmpada, a casa, de repente se tornam portadoras de questionamento em relação ao mundo”¹³⁵.

Segundo Maigayrou, o termo *Arquitetura Radical* surgiu na Áustria para se referir a uma corrente de investigação interessada em fazer uma profunda reflexão sobre os fundamentos da arquitetura como campo disciplinar¹³⁶. “O termo radical apresenta de imediato uma questão de origem, de uma relação com os princípios iniciais, com as raízes esquecidas da prática arquitetônica”¹³⁷. Franco Raggi, na mesma lógica, afirma que há um sentido de reflexão antiga, a busca por uma sabedoria ingênua própria da infância, uma busca arcaica do sentido de nossa existência, da condição humana, da arquitetura e da própria história¹³⁸. Rompendo com as lógicas de natureza funcional, “a arquitetura é apresentada em seu estado primitivo como uma intenção mental de estabelecer um *locus* através das operações lógico-construtivas no território”¹³⁹.

Este tipo de posicionamento livre de pré-conceitos frente aos problemas construtivos do cotidiano é articulado pelo arquiteto e designer italiano Andrea Branzi¹⁴⁰ (1938-) quando ele desenvolve os conceitos do que chamou de *técnica povera*. Branzi queria demonstrar a importância de se chegar ao “puro e simples estado de energia natural” alcançado a partir de uma possível condição de ingênua ignorância selvagem, algo que poderia recuperar a dimensão pública e coletiva dos modelos produtivos da cultura:

Afastar a tecnologia, mesmo que temporariamente, do código lógico de suas relações, é abrir pouco a pouco as comportas de um excesso de energias

¹³⁴ FRANCIA, C. T. D., Superstudio & Radicales. In: ARQUITECTURA RADICAL, p. 174.

¹³⁵ MAUBANT, J.L., De una utopia, la outra. In: ARQUITECTURA RADICAL, p. 6.

¹³⁶ MAIGAYROU, F., Radicalismos europeos. In: ARQUITECTURA RADICAL, p. 2.

¹³⁷ Ibid., p. 2.

¹³⁸ RAGGI, F., La orquesta de Viena. In: ARQUITECTURA RADICAL, p. 80.

¹³⁹ Ibid., p. 82.

¹⁴⁰ Andrea Branzi: arquiteto e designer italiano, foi membro do grupo vanguardista Archizoom.

construtivas: junções instáveis, pregos frouxos, ângulos oblíquos, medidas imprecisas, farpas, fragilidade, superdimensionamento, rachaduras, pobreza...

Os “limites de segurança”, que podem ser ou não atendidos ou superados, representam de fato nada mais que um mero álibi moral. Os “limites de insegurança”, por outro lado, permitem acesso a processos construtivos (e criativos) a estratos inteiros da população, até agora excluídos da arte da construção.

A descoberta preliminar da *tecnologia povera* parte do fato de que as estruturas sempre se mantêm de pé, e que não é necessário investir vários anos de treinamento profissional e cinco anos de universidade para colocar um pau de pé¹⁴¹.

Para Radić, estes escritos de Branzi encontram correspondência direta com a cultura material chilena, como visto em *Dolores*, e com as próprias *construções frágeis* investigadas por ele desde 1995. Para Radić, estas carências locais que estão ligadas a falta de estoque de mercadorias, ao baixo grau de industrialização e a falta de mão de obra qualificada no país, proporcionam possibilidades de experimentação construtiva que continuam sendo importantes para o desenvolvimento profissional dos arquitetos do Chile¹⁴².

Uma manifestação recente do desdobramento destas teorias pode ser igualmente encontrada nos escritos de Peter Zumthor. Em seu livro *Pensar a Arquitetura* de 2006, o arquiteto suíço alega se inspirar nas instalações e objetos de artistas vinculados ao movimento *Arte Povera* da década de 1960 e 1970. Segundo ele, estas obras referem-se aos métodos de unir e ligar mais simples e evidentes que se tem conhecimento, como as dobragens, empilhamento ou colocações soltas no espaço¹⁴³.

Esta concentração de energia criativa, primitiva e universal existente no ato de construir é igualmente percebida e explorada com a máxima seriedade por Radić. Isto fica claro quando, em 2015, na *Conferência de La Cátedra Blanca*, ele afirma que prefere falar de construção do que de arquitetura por considerar a primeira um campo disciplinar mais permeável. “Todo mundo constrói algo com as mãos, faz algo com as mãos, tem algo de manipulável”¹⁴⁴. Ou seja, “ao ser uma palavra mais aberta, pode estabelecer relações com outras disciplinas, com a arte e com a própria construção. E isto não é pouco importante”¹⁴⁵.

¹⁴¹ BRANZI, A., Técnica povera. In: ARQUITECTURA RADICAL, p. 148.

¹⁴² RADIĆ, S., Entrevista concedida a Matias Baumann, 2018.

¹⁴³ ZUMTHOR, P., Pensar a Arquitetura p. 13.

¹⁴⁴ RADIC, S., 2015. In: CONFERENCIA DE LA CATEDRA BLANCA, 16:42 - 16:45.

¹⁴⁵ Ibid., 16:56 - 17:08.

Esta afirmação nos remete novamente ao método criativo desenvolvido a partir de suas maquetes operativas, que como visto anteriormente, são manipuladas pelo arquiteto como artefatos que configuram o início de possíveis projetos e que possibilitam uma maior articulação entre os campos da imaginação e da realidade. Com isto Radić assume uma postura que se aproxima do pensamento crítico da *Arquitetura Radical* a respeito da alienação do trabalho promovida pela separação das atividades mentais e físicas na prática da arquitetura. Para Cristiano Toraldo di Francia, esta cisão é como “um oco que se criou entre as funções das mãos e da mente”¹⁴⁶ e a partir disto, reafirma a necessidade de “reconstrução desta unidade individual entre a capacidade física e a intelectual”¹⁴⁷. Este ponto de vista é atualizado e encontra correspondência nos escritos atuais do sociólogo e historiador norte-americano Richard Sennett (1943-), em que ele afirma que a habilidade técnica ao longo dos últimos séculos passou a ser cada vez mais desassociada da imaginação¹⁴⁸. Para ele, esta cisão vem sendo constituída ao longo dos séculos e teria se tornado uma grande questão a ser enfrentada pela sociedade contemporânea. Ele conclui:

Os indivíduos buscam refúgio na introspecção quando o envolvimento material revela-se vão; a antecipação mental é privilegiada em detrimento do contato concreto; os padrões de qualidade no trabalho separam a concepção da execução¹⁴⁹.

Um outro exemplo de posicionamento crítico quanto a esta ruptura, pode ser encontrado em um folheto fornecido por Radić durante a entrevista realizada em seu escritório (Figura 31). Neste pôster, apresenta-se os resultados produzidos no *Workshop Burda* ministrado por ele juntamente com o arquiteto suíço Christian Kerez (1962) no outono de 2016, pelo Departamento de Arquitetura da Universidade ETH Zurich, onde lê-se:

Uma das lições mais importantes do semestre foi a ideia de que o pensamento conceitual não pode ser separado da ação de criar ou fabricar coisas. O relativamente curto período de tempo que os estudantes tiveram que executar cada tarefa e o ritmo acelerado resultante forçaram-nos a trabalhar simultaneamente na ideia e na representação, bem como na fabricação de seu projeto. Esse método

¹⁴⁶ FRANCIA, C. T. D., *Superstudio & Radicales*. In: *ARQUITECTURA RADICAL*, p. 232.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 174.

¹⁴⁸ SENNETT, R., *O Artífice*, p. 31.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.164.

unificou todos os aspectos que os arquitetos geralmente veem como processos separados em um todo inseparável¹⁵⁰.

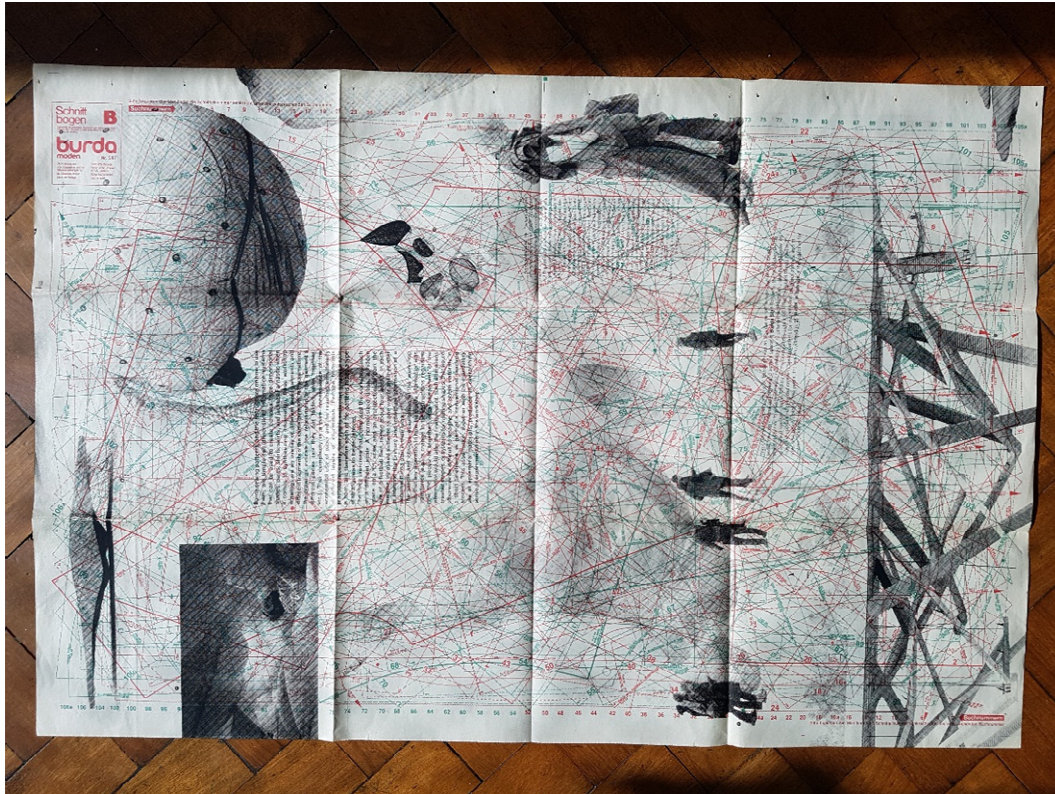


Figura 31: Fotografia do Pôster do Workshop Burda. 2016.

Fonte: o autor.

O pôster é impresso em um papel jornal e as imagens dos projetos em preto e branco reticulado são sobrepostas a um padrão de moldes de roupa da revista de moda *Burda*. Os textos explicativos, por sua vez, estão também em uma camada acima deste padrão. O resultado é uma composição labiríntica de difícil leitura claramente inspirada em algumas construções gráficas apresentadas na *Cloud '68*. “Nós não acreditamos que seja possível ensinar arquitetura, mas que é possível criar um sistema que ofereça aos indivíduos uma oportunidade de desenvolver suas próprias capacidades e suas compreensões individuais da arquitetura.” Para se chegar a resultados inovadores, a proposta consistiu em confrontar os alunos com uma nova situação – pedir a eles que fizessem algo diferente do que desenhar um edifício nos padrões comuns relacionados à escala, programa e sítio. Assim, todas as obras foram desenvolvidas em escala 1:1 com o uso de materiais efêmeros e posteriormente inseridas no campus da *ETH Zurich's Science City*, que se tornou com isto, um verdadeiro laboratório de experimentações. O desafio consistia em

¹⁵⁰ WORKSHOP BURDA, Poster.

iniciar os projetos a partir da interpretação e alteração de um padrão de moda *Burda* individual. Partiu-se da premissa de que qualquer alteração no modo como as diversas peças são unidas ou são moldadas teriam impacto no processo e alterariam o produto final. O resultado foi a possibilidade de criação de formas e sistemas de relação entre os moldes que atingiram um grau de complexidade difícil de ser imaginado de outras maneiras em um curto período de tempo¹⁵¹.

Os padrões *Burda* de costura são celebrados por Radić, que identifica neste tipo de manual de instruções uma fantástica maneira de sintetizar informações. Para ele, trata-se de um simples sistema bidimensional que pode ser usado para criar complexas formas tridimensionais. Os diversos fragmentos de moldes que compõe peças de vestuário são sobrepostos em seus diversos tamanhos. Ao mesmo tempo as linhas que representam operações entre as diversas peças indicam as relações entre as diversas partes – corte, dobra, costura, etc. “Sua complexidade é a pura consequência do uso econômico do papel e da simultaneidade resultante das diferentes camadas de informação”¹⁵². De fato os padrões se apresentam como enigmas a serem decifrados em um inextricável emaranhado de linhas, palavras e números em cores vermelha e verde. Estas infiltrações de outros campos disciplinares são recorrentes no trabalho de Radić e geralmente estão em conexão com uma maior aproximação entre trabalho intelectual e manual. As referências para este tipo de prática podem ser igualmente identificadas na *Cloud* ‘68.

Foi dentro deste mesmo nexos construtivo, gerador de possibilidades de transformar os entornos físicos, que alguns operadores da *Arquitetura Radical* acabaram rompendo com a autonomia e a segregação auto imposta entre as diversas disciplinas. Com isto, a arquitetura, a escultura e o *design* passam a estar unidos dentro de uma perspectiva de busca pela *arte total*, ou seja, “a arte já não representa a realidade, mas coincide totalmente com ela”¹⁵³. É interessante observar que esta influência em Radić vai ganhar vigor a partir das parcerias profissionais estabelecidas com Marcela Correa em diversos projetos.

Um bom exemplo desta sinergia entre disciplinas - arquitetura e escultura - é a *Ampliación para la Casa del Carbonero* de 1997 (Figura 32), construída em Culiprán, Chile. O projeto, assim como outros protótipos, não teve origem em uma

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² WORKSHOP BURDA, Poster.

¹⁵³ BRANZI, A., La arquitectura soy yo. In: ARQUITECTURA RADICAL, p. 18.

encomenda específica, o que denota uma posição de rejeição ao puro utilitarismo.

Nas palavras de Radić:

Foi um ensaio construtivo inútil que simplesmente buscava resgatar o imaginário de uma região desenterrando as cúpulas de produzir carvão e convertendo-as em pequenos monumentos, umas esferas de 4 metros de diâmetro¹⁵⁴.



Figura 32: Ampliación para la Casa del Carbonero – Processo. Fonte: El Croquis n.167 - Smiljan Radić: 2003-2013, p. 43.

A iniciativa de Radić, em parceria com Correa, partiu do encontro e da observação de tradicionais fornos de carvão localizados naquela determinada região (Figura 33). Através da percepção de que a forma do forno tradicional (semiesférica) tinha a aparência de uma esfera íntegra semienterrada, eles se propuseram ao desafio de construí-lo de fato como um globo apoiado na superfície do solo¹⁵⁵. Como forma de resgate de uma cultura que estava quase extinta, buscaram respeitar os métodos construtivos tradicionais e para isto, contaram com

¹⁵⁴ RADIC, S., In: EL CROQUIS, p. 42.

¹⁵⁵ RADIC, S., In: EL CROQUIS, p.12.

a ajuda e o valioso saber de um carvoeiro de 92 anos de idade. Assim, apesar de sua ousadia formal, o forno foi produzido à maneira que o velho carvoeiro sabia fazer.



Figura 33: Forno de carvão tradicional.
Fonte: El Croquis n.167 - Smiljan Radić: 2003-2013, p. 12.

Por fim, o experimento se mostrou bem sucedido e, a despeito de sua nova forma, o forno pôde ser utilizado pelo próprio carvoeiro por algum tempo¹⁵⁶ (Figura 34). Aqui temos um claro exemplo de como aspectos da cultura local, das técnicas



Figura 34: Ampliación para la Casa del Carbonero – Processo construtivo.
Fonte: El Croquis n.167 - Smiljan Radić: 2003-2013, p. 12.

¹⁵⁶ RADIC, S., In: EL CROQUIS, p.12.

construtivas tradicionais vinculadas à cultura arquitetônica chilena, se mesclam com a imaginação, o desejo e a subjetividade dos autores em uma expressão que subverte os valores relativos ao consumo e à função.

Novamente, o protótipo que havia sido produzido sem qualquer utilidade aparente, seria depois replicado em maior escala no concurso público de projetos de urbanismo vencido pelos autores da obra. Assim, como parte da intervenção urbana proposta, 3 novas esferas medindo 4 metros de diâmetro foram construídas em uma praça pública de Culiprán.

Não se trata de rejeitar o campo específico da arquitetura, mas de ampliá-lo através das investigações teóricas, simbólicas e construtivas. Neste sentido, como afirma o arquiteto austríaco Hans Hollein (1934-2014): “Tudo é Arquitetura”¹⁵⁷. (*Alles ist Architektur*) (Figura 35) Se tudo se transforma em arquitetura por um lado, o crítico de arte francês Jean-Louis Maubant (1943-2010) integraliza esta dinâmica interdisciplinar dizendo que a arte invade o cotidiano por outro¹⁵⁸.

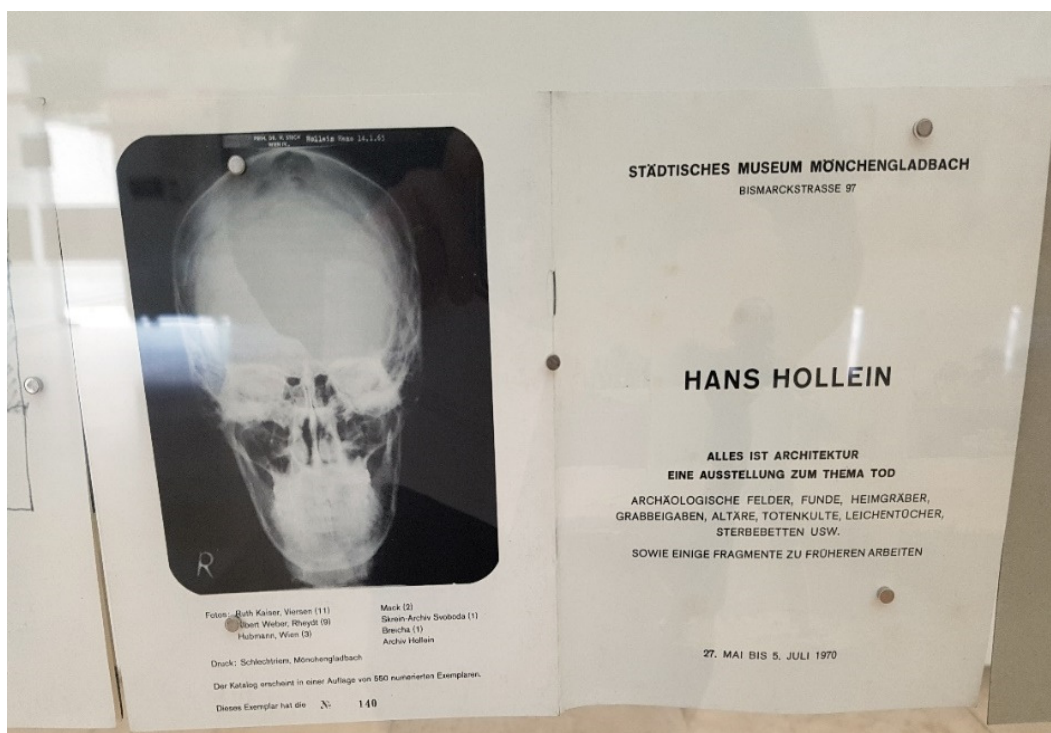


Figura 35: Fotografia do Catálogo da Exposição *Alles ist Architektur*. (Tudo é Arquitetura). *Eine Ausstellung zum Thema Tod* de Hans Hollein (1970) Exposto na Cloud '68 Papeles y Voces – Coleção de Arquitetura Radical de Smiljan Radić. Fonte: o autor.

Neste ponto de vista, como afirma Feuerstein, a cena arquitetônica vienense dos anos 60 e 70 se distinguiu claramente das tendências internacionais por sua

¹⁵⁷ Exposição realizada por Hans Hollein em 1970 voltada principalmente ao tema da morte.

¹⁵⁸ MAUBANT, J.L., De una utopia, la outra. In: *ARQUITECTURA RADICAL*, p. 6.

vontade de ação e produção, não se restringindo apenas ao campo das investigações gráficas¹⁵⁹. Como percebido nos túmulos de Hollein, os objetos passam a incorporar valores arquetípicos que são caros à história da humanidade e aos fundamentos básicos da arquitetura. É assim que através de suas amplas investigações, ele apresentava o que poderia ser a arquitetura a partir daquele momento: “símbolo, ilusão, espaço, ideia, célula, cápsula, ritual, uma obra de arte”¹⁶⁰.

Podemos perceber traços da influência deste trabalho do arquiteto austríaco relacionado à morte no texto *La Muerte en Casa*¹⁶¹ e na obra que recebe o mesmo nome, ambos produzidos em 2014 por Radić. O objeto é um modelo em escala reduzida de um mausoléu confeccionado em barro queimado, processo construtivo que se aproxima da *Ampliación para la Casa del Carbonero* e que poderia ser usado na construção em escala 1:1 que teria 10 m³ de volume (Figura 36).



Figura 36: *La Muerte en Casa* (2014) – Autor: Smiljan Radić.
Fonte: ARQ + 2, p. 80.

¹⁵⁹ FEUERSTEIN, G., *Arquitectura Visionária*. In: ARQUITECTURA RADICAL, p. 96.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 88.

¹⁶¹ *La Muerte en Casa*: artigo escrito por Smiljan Radić, publicado originalmente em 2014 pela revista ARQ + 2, número especial.

A proposta faz alusão ao mito do nosso último e inevitável refúgio. Com este tipo de investigação simbólica e material, Radić se aproxima das práticas dos operadores austríacos da *Arquitetura Radical* como Hollein e Walter Pichler (1936-2012) ao procurar “o simples mistério da construção, abrigo, símbolo, perpetuação do gesto, o retorno das lembranças; objetos que incorporam as características básicas do ser: morte, dor, sonhos”¹⁶².

Por sua vez, em oposição às investigações ligadas à densidade da matéria e ao sentido de perpetuidade, Radić irá encontrar nas investigações dos conceitos de flexibilidade e mobilidade, desenvolvidos principalmente nos anos de 1960, a inspiração para explorar com o mesmo afinco as soluções construtivas leves. Refletindo as novas características de uma sociedade em constante mudança e em oposição radical à predileção pela permanência da história da arquitetura, os operadores da *Arquitetura Radical* adotaram as estruturas infláveis e a pneumática como os meios tecnológicos mais adequados para se intervir na cidade e na paisagem¹⁶³.

Neste sentido, seguindo também as experimentações como as do grupo Utopie (Figura 37) e de Hollein (Figura 38), Radić irá explorar o uso dos infláveis e de seus efeitos provocados na percepção, a princípio a partir de investigações próprias e experimentos particulares, para em um segundo momento aplicar o conhecimento em concursos de projetos e encomendas.

Olhando as imagens das utopias infláveis expostas na *Cloud '68*, podemos ter uma ideia da penetração destas ilustrações no imaginário de uma sociedade marcada pelo impacto dos terremotos em suas pesadas e rígidas estruturas. Radić ratifica a importância deste tipo de reflexão constante para um exercício ético da profissão em seu país de origem: “dada a propensão geral ao terremoto no Chile, talvez devêssemos entender que o papel dos projetistas é dedicar tempo permanente ao estudo de soluções para essas catástrofes, e não fazê-lo sob o incentivo macabro da oportunidade”¹⁶⁴.

¹⁶² RAGGI, F., La orquesta de Viena. In: ARQUITECTURA RADICAL, p. 84.

¹⁶³ FEUERSTEIN, G., Arquitectura Visionária. In: ARQUITECTURA RADICAL, p. 92.

¹⁶⁴ RADIĆ, S., Obra Gruesa, p. 38.



Figura 37: Fotografia de Dyodon: habitation pneumatique experimentale. Autor: Utopie.
Exposto na Cloud '68 Papeles y Voces – Coleção de Arquitetura Radical de Smiljan Radić.
Fonte: o autor.



Figura 38: Fotografia do Catálogo da Exposição Alles ist Architektur. (Tudo é Arquitetura). Eine Ausstellung zum Thema Tod de Hans Hollein (1970). Exposto na Cloud '68 Papeles y Voces – Coleção de Arquitetura Radical de Smiljan Radić.
Fonte: o autor.

É dentro desta perspectiva que *Meeting Point* é desenvolvido por Radić em parceria com Gonzalo Puga e Osvaldo Sotomayor, em 2009, para a exposição *Crossing Dialogues for Emergency Architecture*, realizada no Museu de Arte Nacional da China (Figura 39). Trata-se de um experimento com um balão inflável



Figura 39: Meeting Point: Protótipo, escala 1:1 . Autores: Smiljan Radić, Gonzalo Puga, Osvaldo Sotomayor. Fotografia: Gonzalo Puga.
Fonte: RADIC. S., *Obra Gruesa*, p. 39.

suspensão por contrapesos compostos por três pares de blocos de pedra, cada um pendurado em um tripé metálico. Este ponto de encontro é um protótipo realizado em escala 1:1 de um objeto arquitetônico e simbólico a ser construído como um ponto referencial de encontro após a ocorrência de catástrofes de grande magnitude. O diálogo entre noções de peso, leveza – permanência e efemeridade - ocorre pelo contraste entre a materialidade do inflável e da pedra. É interessante notar que ambos estão em um tenso estado de suspensão a partir de um sistema de cabos e polias que anula as cargas resultantes entre eles. O equilíbrio do conjunto é alcançado pela estabilidade dos tripés que transferem as cargas envolvidas para o solo.

Seguindo este sentido de mobilidade e com uma nítida inspiração lúdico-construtiva, *Nube Clip* (2005 / 2017) foi projetado por Radić com coautoria de Correa em 2005 para participação em um concurso de mobiliário urbano (Figura 40). Configurado a partir da deformação de um simples *clip* (Figura 41), este

“retrato impossível de um OBJETO ERRANTE”¹⁶⁵ foi transformado nas palavras de Radić, em algo não utilitário e obteve o segundo lugar no concurso para o acesso ao aeroporto de Antofagasta em 2017. Ele explica: “De noite, *Nube* será visto como uma ruína de um futuro próximo e de tecnologia limpa. Parecerá a iluminação pública de um povo errante ainda por vir, iluminando seu próprio passo, inútil, autossuficiente e de ignição automática”¹⁶⁶.



Figura 40: Nube Clip. Smiljan Radic, Marcela Correa (2005-2017)

Fonte: RADIC. S., *Obra Gruesa*, p. 30.

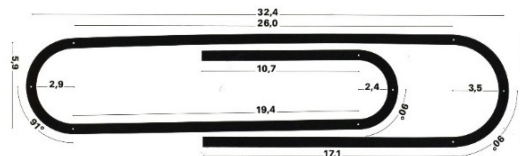


Figura 41: Levantamento de um clip. Nube Clip. Smiljan Radic, Marcela Correa (2005-2017)

Fonte: RADIC. S., *Obra Gruesa*, p. 30.

Nube Clip estabelece um diálogo nítido com a *New Babylon* de Constant, “uma cidade lúdica, uma obra coletiva edificada pela criatividade arquitetônica de uma nova sociedade errante, de uma população que constrói e reconstrói infinitamente o seu próprio labirinto numa nova paisagem artificial”¹⁶⁷. Como dito pelo arquiteto austríaco Günther Feuerstein (1925-) a respeito daquele singular momento vivido pelo artista holandês: “Os novos conceitos na arquitetura eram dinamismo e mobilidade: as estruturas se movem, passeiam, se agitam, voam”¹⁶⁸.

¹⁶⁵ RADIC, S., *Obra Gruesa*, p. 30.

¹⁶⁶ RADIC, S., *Obra Gruesa*, p. 30.

¹⁶⁷ CARERI, F., *Walkscapes*, p. 101.

¹⁶⁸ FEUERSTEIN, G., *Arquitectura Visionária*. In: *ARQUITECTURA RADICAL*, p. 92.

Desta forma, *New Babylon* não se tratava mais de uma “cidade sedentária radicada no solo, mas de uma cidade nômade suspensa no ar, uma Torre de Babel horizontal que se sobressai a territórios imensos para envolver toda a superfície terrestre”¹⁶⁹.

New Babylon é considerada por Careri como a formalização arquitetônica da teoria da deriva. Mas como afirma Radić, esta seria apenas “uma espécie de pré-forma de algo que poderia ser no futuro”¹⁷⁰. Sua forma final só poderia ser edificada pela criatividade arquitetônica dos próprios habitantes desta cidade, ou seja, pelos “neobabiloneses”. Careri continua, ao destacar que a cidade imaginada por Constant foi inspirada em uma visita realizada a um acampamento nômade. O artista holandês chega a trabalhar em um projeto para ciganos de Alba e em pouco tempo encontrou “todo um aparato conceitual com o qual propor demolir as bases sedentárias da arquitetura funcionalista”¹⁷¹.

Radić encontra no artista holandês as mesmas inquietações que o acometem, principalmente em relação aos grupos nômades, que por sua vez estão relacionados à origem familiar imigrante do arquiteto chileno. Na parte introdutória de seu filme *Un Ruído Naranja* (Um Ruído Laranja)¹⁷² de 2009, Radić conta a saga de seu avô croata que em 1919, fugindo da fome que assolava a Europa, parte para uma viagem insólita em direção ao Chile. Para o arquiteto, o ponto de vista de um imigrante está sempre entre o senso de estranheza frente ao novo mundo em que se está entrando e a necessidade de visualizar os recursos que existem naquele novo território em termos de possibilidades produtivas. Esta percepção singular atribuiria, segundo ele, um novo e inesperado significado aos objetos, às situações e memórias. Ou seja, o arquiteto chileno percebe que esta condição de liberação das energias criativas, como defendida por Branzi, acontece de modo natural pela própria condição do imigrante, algo que já tinha sido observado também nas investigações das *construções frágeis*. Assim, um conceito fundamental desenvolvido pelos grupos da *Arquitetura Radical* é o do “homem não intelectual, com sua antiquíssima sabedoria inata, e todas as possibilidades que podem derivar-se desta, incluindo até o ponto de voltar a uma forma de vida nômade, a destruição da cidade”¹⁷³. Em sua atuação profissional, Radić resgata estas lembranças avoengas e busca se colocar

¹⁶⁹ CARERI, F., *Walkscapes*, p. 105 et. seq.

¹⁷⁰ RADIĆ, S., Entrevista concedida a Matias Baumann, 2018.

¹⁷¹ CARERI, F., *Walkscapes*, p. 101.

¹⁷² BIARCH OPEN LECTURES: Smiljan Radić, ‘Un Ruido Naranja’.

¹⁷³ FRANCIÀ, C. T. D. *Superstudio & Radicales*. In: *Arquitectura radical*, p. 232.

no lugar do imigrante ao tentar experimentar e transmitir este senso de estranheza e de originalidade para suas criações. “Eu espero que algo disto esteja representado em minha obra”¹⁷⁴.

Mas é mentira também, dizer que sou imigrante, porque eu não sou um imigrante, mas ao mesmo tempo eu gosto da maneira que os imigrantes neste tempo de 100 anos atrás se apropriaram dos arredores para produzir algo por necessidade. Eles precisavam estar em sociedade, etc., de qualquer modo eles queriam produzir uma relação com o seu entorno, mas ao mesmo tempo eles tinham memórias, memórias antigas, eles tiveram que misturar estas coisas para produzir algo novo. E é disso que eu gosto, pegar algum material natural – ou material sofisticado, não importa – mas produzir um novo ambiente com esse tipo de modo de pensar sobre a realidade¹⁷⁵.

Radić afirma ter tido sempre uma imagem mental do encontro de seu avô com os ciganos no deserto do Chile em meados do século XX. Segundo ele, por se tratar de uma antiga horda, provavelmente lembravam, através de seus sons característicos, a terra à qual não mais retornaria seu avô. Em maio de 1992, durante uma viagem, Radić teve uma experiência própria a partir do encontro com um grupo de ciganos que ocupou o convés do navio que partia de Atenas (Figura 42).



Figura 42: Captura de imagem do filme “Um Ruido Naranja”. Smiljan Radić. 15:43.
Fonte: BIARCH OPEN LECTURES: Smiljan Radić, ‘Un Ruido Naranja’.

Para ele, a horda nômade, como uma onda, ao se apropriar daquele espaço, apagou seus traços de inteligibilidade e o transformou em um lugar aparentemente

¹⁷⁴ BIARCH OPEN LECTURES: Smiljan Radić, ‘Un Ruido Naranja’. 13:35 - 13:38.

¹⁷⁵ RADIĆ, S., That’s the Beauty: To Bring the Outside Inside. In: ORIS MAGAZINE. 63, p. 135.

livre de significado¹⁷⁶. A partir disto, o arquiteto chileno relaciona estas vivências pessoais com as de Constant que, em seu relato a Francesco Careri, afirma ter observado ao longo de dez anos uma ocupação de ciganos desde a janela de seu atelier. Neste período de contemplação, chamava-lhe a atenção suas tendas, suas fogueiras, seus cantos¹⁷⁷.

Radić explica suas interpretações a respeito dos assentamentos dos grupos chamados por ele de hordas e estabelece uma importante relação entre os sentidos de sedentarismo e movimento, transparência e opacidade, de peso e de leveza, de permanência e efemeridade:

Mas muito poucos ambientes resistem ao movimento. Apesar das tentativas mais radicais, mesmo as do pintor. Cada vez mais, nossas construções pesadas complicam seu desempenho, estabelecendo-se para sempre, esperando para serem demolidas. Talvez, essa seja uma das razões pelas quais a horda em movimento prefira os lugares de limites suaves ou confusos, a opacidade translúcida ou completa, mas nunca a transparência¹⁷⁸.

Continuando para uma análise especificamente material das tendas, o arquiteto chileno percebe que a divisória das finas membranas que compõe os fechamentos podem proporcionar novas experiências sensoriais e imaginárias a partir de sua opacidade translúcida, maleabilidade e sutileza. Quanto aos estímulos sensuais, Radić destaca o efeito da luz que “é transformada em uma estrutura que infla o recinto e o mundo desliza por toda parte velado de maneira diferente”¹⁷⁹. Para ele, o mundo ao redor “passa a ser um murmúrio de sombra, cheiro ou riso de conversas passageiras, em latidos, no chilrear dos pássaros ou no ruído seco da chuva no tecido”¹⁸⁰. Assim, a fina membrana que divide as duas realidades, interna e externa, proporciona um outro tipo de relação dialética entre o habitante e o seu entorno, em certo sentido, uma relação mais franca, mais permeável à complexidade de estímulos. Por outro lado, a partir do imaginário despertado na atmosfera definida pela membrana, estes estímulos sensoriais se fundem e se confundem gerando percepções ampliadas como a de um ruído laranja¹⁸¹, um murmúrio de sombra ou uma luz de densidade estrutural.

¹⁷⁶ Ibid., 15:32.

¹⁷⁷ RADÍĆ. S., Algunos restos de mis héroes encontrados dispersos em un sitio baldio. In: ARQ + 2, p. 38.

¹⁷⁸ Ibid., p. 38.

¹⁷⁹ Ibid., p. 38.

¹⁸⁰ Ibid., p. 46.

¹⁸¹ Alusão ao título do filme *Un Ruido Naranja* (Um Ruido Laranja) de Smiljan Radić.

No mesmo sentido das tendas ciganas e alinhado com as referências de Constant, Radić identifica nos circos chilenos de escala familiar a mesma estrutura baseada em *técnica póvera* que desperta novas possibilidades de significação através de sua materialidade. A atmosfera lúdica circense é remetida pelo arquiteto a um ambiente de pura ficção:

Em plena luz do dia, o circo é um CÉU falso, uma mudança de tom, uma coloração de luz. O circo é um céu empobrecido, de alcance inferior. Sua parede fina de tecido plástico separa seu ar interno, preso e maquiado branco, verde, laranja, amarelo, da REALIDADE. O circo é ficção, uma caricatura da realidade inventada¹⁸².

Em seus relatos, Radić narra o seu ingresso fortuito em um pequeno circo, durante a *ciesta* da trupe, onde roubou uma foto enquanto todos dormiam. (Figura 43)

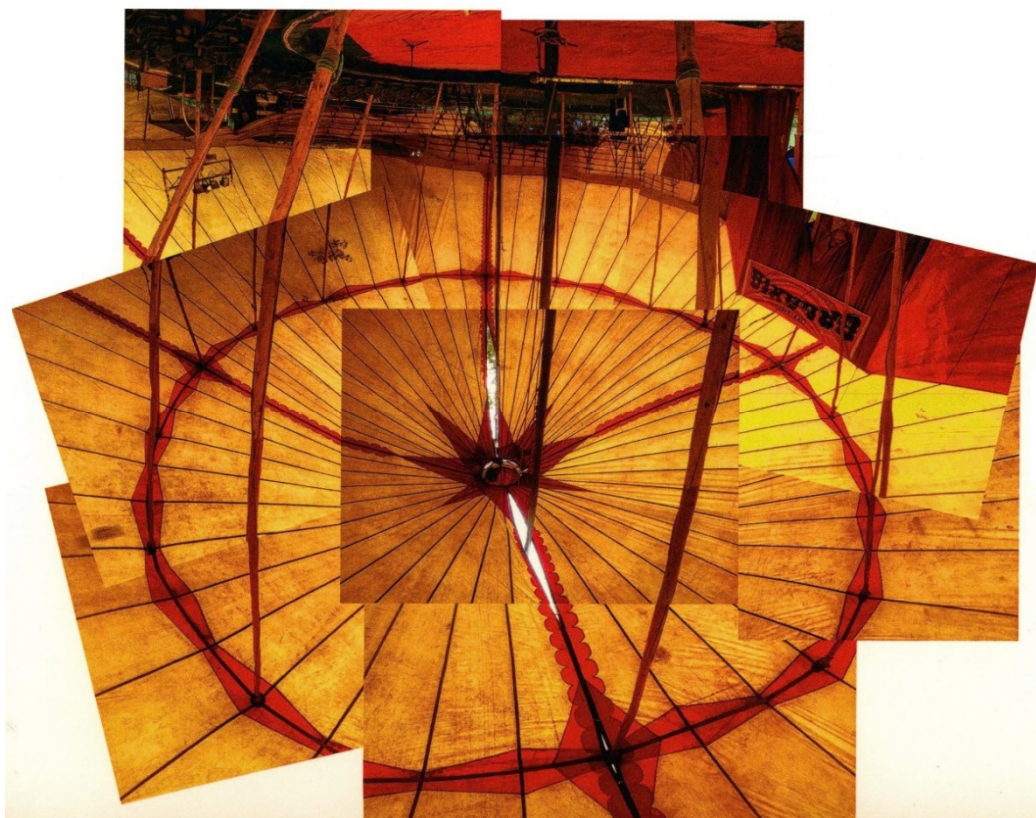


Figura 43: Circo Galaxia, Chile. Autor: Smiljan Radić.
Fonte: ARQ + 2, p. 42.

Como podemos ver, aqui novamente a errância lhe abre possibilidades de experiências e novas percepções. Neste sentido, ele afirma que o circo deveria ser visto de ponta cabeça, pois estaria na realidade pendurado à Terra e por este motivo

¹⁸² RADIĆ, S., *Obra Gruesa*, p. 256, grifos do autor.

não precisaria de fundações. Ele esclarece: “Seu reduzido peso morto - que a qualquer momento pode voar como uma alma - está ligado à Terra que se move sob seus pés girando, fazendo piruetas”¹⁸³. Ao mesmo tempo em que os artistas e o público são vistos como marionetes presos em seu interior fictício durante a função¹⁸⁴, o circo, com seu tecido plástico a vibrar com o vento, é visto como um animal morto, abandonado em um terreno baldio¹⁸⁵. Como podemos perceber no discurso de Radić, para ele a subjetividade, o imaginário, a poética, o sensorial, a cultura local, o construtivo e o estrutural se fundem em um todo arquitetônico indissociável.

Ao longo de sua trajetória, o arquiteto chileno explora as características sensoriais das membranas de diversas formas e se utilizando de diferentes graus de tecnologia em destacados projetos, como na ampliação realizada na *Casa CR* de 2003, na *Habitación* em 2007 (Figura 44), na *Bodega de Vinos VIK* de 2008-12, no museu *Chile antes de Chile* de 2008-2013, em *Meeting Point* de 2009, na sala de artes cênicas *NAVE* de 2010-14, no *Teatro Regional del Biobio* de 2011-17, no *Corral* de 2014-15.

Como visto neste capítulo, um dos aspectos fundamentais na configuração de uma prática que integraliza imaginação e realidade construída passa pelas influências de alguns dos movimentos de vanguarda do século XX que apontam para métodos e diretrizes que são amplamente utilizados por Radić.

Nestes termos, destacam-se: a superação ou redução das diferenças entre representação e construção; a liberação pulsional das energias criativas a partir do fazer manual e de um estado voluntário de ingenuidade diante de tudo; aproximação entre as faculdades física e mental, a prática do jogo como processo criativo liberador das amarras da razão e viabilizador das manifestações do inconsciente; a transdisciplinaridade como forma de expansão do campo arquitetônico e como forma de ampliação do imaginário; a errância como prática desviante e viabilizadora de experiências e acasos, como “*medium* através do qual se entra em contato com a parte inconsciente do território”¹⁸⁶; a prática de associações improváveis entre objetos, imagens, vivências, etc. na busca de significados

¹⁸³ RADÍĆ, S., Algunos restos de mis héroes encontrados dispersos em un sitio baldio. In: ARQ + 2, p. 46.

¹⁸⁴ Ibid., p. 46.

¹⁸⁵ RADÍĆ, S., Obra Gruesa, p. 256.

¹⁸⁶ CARERI, F., Walkscapes, p. 80.

subterrâneos; o automatismo psíquico como forma de trazer à tona o inconsciente, crítica ao utilitarismo, estímulo aos desejos individuais e à subjetividade, a arte e a vida coincidem.

Vejamos agora como estas práticas se constituem em realidade construída a partir da análise de dois projetos recentes de Smiljan Radić.

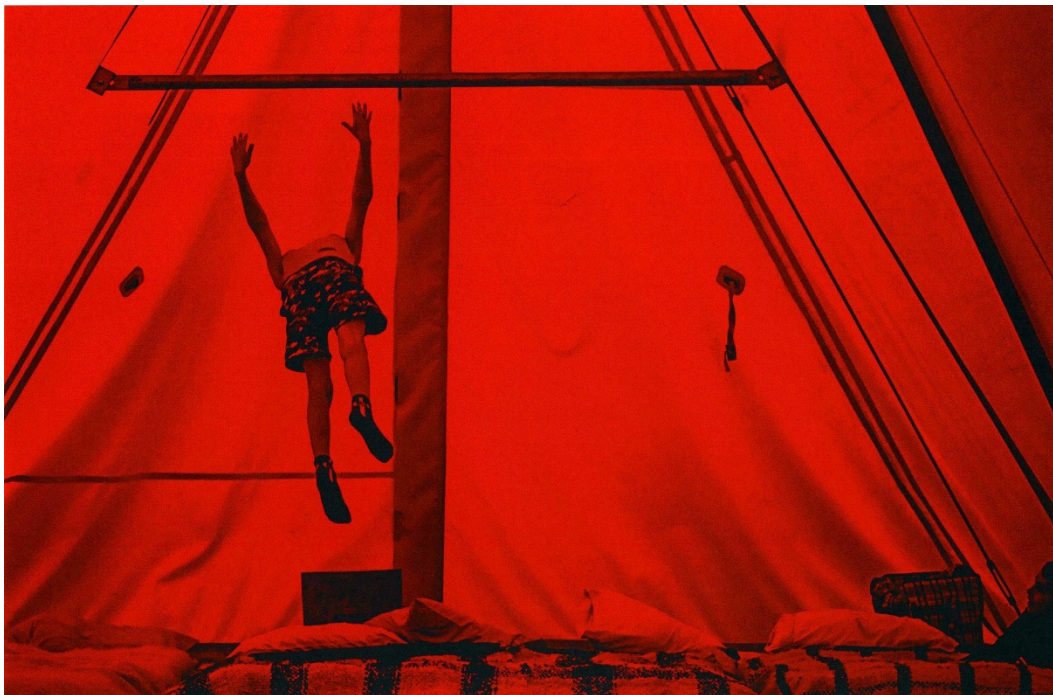


Figura 44: Habitación: após reforma de 2007. Fotografia: Gonzalo Puga.
Fonte: RADIC. S., Obra Gruesa, p. 45.

4.

Imaginação e Realidade Construída

Como visto no capítulo anterior, Radić assume uma série de estratégias projetuais que buscam romper com distâncias artificialmente consolidadas ao longo da era moderna. Se aproximando das práticas e teorias de alguns movimentos de vanguarda do século XX, desenvolve uma forma de expressão própria que transcende em muitos aspectos a lógica da razão objetiva.

Para além destas referências, Radić encontra em uma obra de Le Corbusier o tipo de atmosfera que desperta o seu interesse em uma realidade construída com características oníricas. Nesta obra, ele percebeu que para além dos objetos colecionados ao longo dos anos na *Casa de los Bichos* de Eyquem, ou mesmo das sensações provocadas pelas suas formas orgânicas, existem outros modos de organizar os elementos construtivos de modo que possam estimular a imaginação e a memória a partir dos sentidos.

Assim, em uma apresentação realizada, em 2009, no *Open Lectures* do *Barcelona Institute of Architecture*, antes de exibir seu filme *Un Ruido Naranja*, Radić aponta para uma relação de oposição entre obras arquitetônicas que projetam certos tipos de imagem. Ao observar revistas de arquitetura europeias em sua época de estudante em Santiago, chamou-lhe a atenção a nitidez com que se apresentavam alguns dos projetos. Este sentido de nitidez se expunha, por um lado, em termos de clareza das obras fotografadas com suas arestas afiladas e, por outro, se estabelecia na leitura clara entre os desenhos e a obra construída, ou seja, a representação da arquitetura mantinha uma correspondência fiel ao que havia sido de fato construído.

Em oposição a este sentido de clareza, Radić em sua narrativa nos convida a visitar o Salão do Palácio da Assembleia de Le Corbusier, em Chandigarh, e aponta para o que chamou de uma ambiência que nos remete a uma espécie de “imagem borrada, como a visão da memória de um sonho”¹⁸⁷. A descrição do ambiente é reveladora em relação às suas percepções à respeito desta enigmática atmosfera: “...com seu piso preto e seus tetos negros, e uma espécie de cúpula branca, com uma pintura branca rústica ... um lugar maravilhoso, onde tudo tende

¹⁸⁷ BIARCH OPEN LECTURES: Smiljan Radić, ‘Un Ruido Naranja’. 7:58 - 8:06.

a confundir-se nesta imagem inapreensível, nesta atmosfera inapreensível”¹⁸⁸. Radić conclui sua explanação afirmando que as duas maneiras de ver são absolutamente válidas como visão de mundo “e que as pessoas sempre devem estar certas de que lado estão trabalhando ou, pelo menos, de qual lado gostariam de fazer parte. Ou o lado que querem estar em um dado momento”¹⁸⁹.

Neste sentido, como parte importante da fase empírica da presente pesquisa, foram realizadas visitas a duas obras do arquiteto chileno que se apresentam, do nosso ponto de vista, como esta imagem borrada celebrada por ele. Nos interessa investigar os processos de criação e de construção envolvidos, considerando também as percepções da experiência nas obras. O *Restaurante Mestizo* foi visitado no dia 24 de outubro de 2018 e a *Casa del Poema de Ângulo Reto* no dia 25 de outubro de 2018. Com isto tivemos a oportunidade de analisar uma obra de caráter público e urbano, projetada para um concurso de arquitetura e uma obra com caráter privado e rural, projetado como refúgio para sua própria família.

¹⁸⁸ BIARCH OPEN LECTURES: Smiljan Radić, ‘Un Ruido Naranja’. 8:07 - 8:06.

¹⁸⁹ Ibid., 8:57 - 9:10.

4.1

Restaurante Mestizo

Projeto: 2005-2007

Localização: Santiago, Chile

Colaboradora: Marcela Correa, escultora

Engenharia Estrutural: Luis Soler y Asociados Ltda

Área Construída: 652.00 m²

Projeto vencedor de um concurso público desenvolvido entre 2005-2007 o *Restaurante Mestizo* é uma concessão dada pelo Município de Vitacura em área do Parque Bicentenário. Localiza-se ao extremo nordeste deste parque que foi projetado pelo arquiteto e paisagista Teodoro Fernández e equipe em 1998. O restaurante foi implantado junto à plataforma elevada que se desenvolve ao longo da Avenida Bicentenário e está voltado para dinâmicos jardins e espelhos d'água (Figura 45). O projeto contou com a importante colaboração de Marcela Correa como escultora e de Luis Soler y Asociados Ltda. como projetista de estruturas.



Figura 45: Restaurante Mestizo: foto. Arquiteto Smiljan Radić. Fotografia: Gonzalo Puga.
Fonte: <<https://www.archdaily.com.br/br/624109/restaurante-mestizo-smiljan-radic>>
Acesso em: 20 ago. 2018.

No *Restaurante Mestizo*, são os enormes blocos de granito que se destacam na composição. O protagonismo deste material natural é tanto estrutural quanto arquitetônico, sensorial e simbólico (Figura 46).

Os blocos, que pesam cerca de 10 toneladas cada um, atuam como sustentação de um diafragma estrutural composto por vigamento e fragmentos de laje confeccionados em concreto armado.

Por sua vez, este vigamento sustenta uma camada de vigas de aço dispostas em sentido transversal à avenida, paralelas entre si, que na verdade são a estrutura do fechamento da cobertura composto de placas de vidro. Este último é de fato o elemento que protege o grande salão das precipitações relacionadas ao clima. (Figura 47) Radić esclarece:

Projetamos um diafragma de vigas mestras e lajes de concreto armado bruto pintadas de preto, produzindo uma pesada pérgola ou, melhor, um *céu falso* (*cielo falso*) sobre toda a área do parque destinada ao edifício¹⁹⁰.



Figura 46: Restaurante Mestizo: foto do acesso. Ano. 2018.
Fonte: o autor.

¹⁹⁰ RADIĆ, S., *Obra Gruesa*, p. 120, grifo do autor.

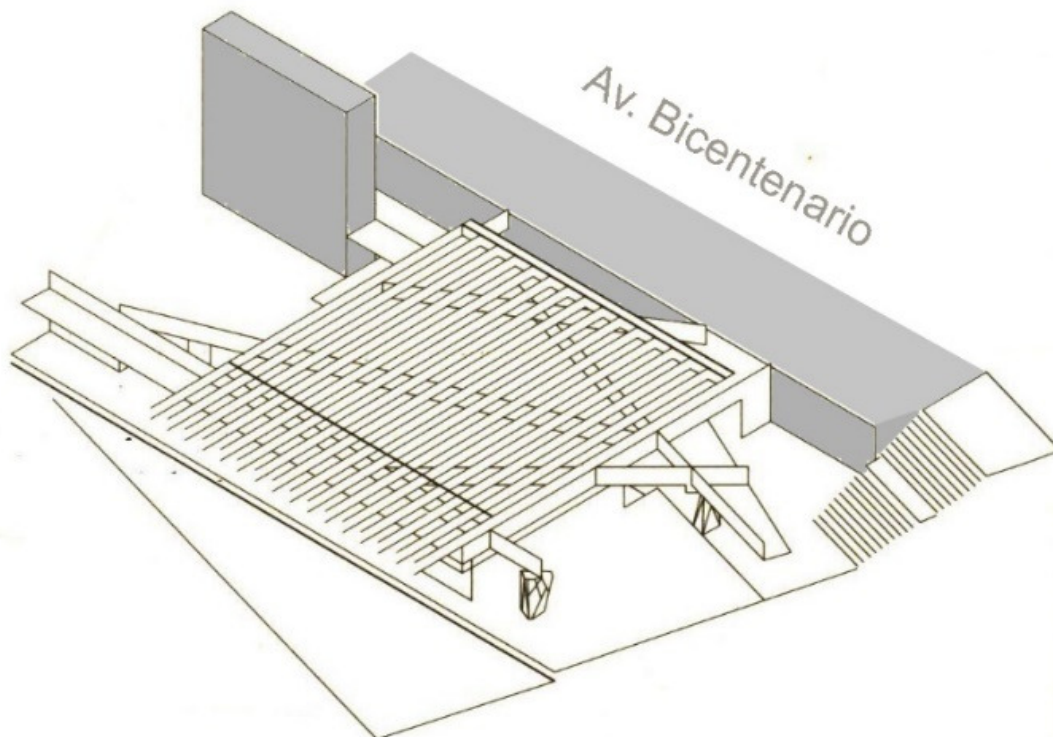


Figura 47: Restaurante Mestizo: intervenção sobre isométrica esquemática. Autor: Matias Baumann
 Fonte : RADIC. S., Obra Gruesa, p. 280.

Nesta fala de Radić, a expressão céu falso (*cielo falso*), que em um primeiro momento poderia ser traduzida para o português como forro falso, como os rebaixos de gesso ou madeira que ficam abaixo dos tetos, é utilizada aqui de maneira metafórica. O grifo no termo é do próprio autor e seu sentido ambíguo nos remete diretamente às suas narrativas sobre a atmosfera das tendas circenses. De fato, a configuração original não construída para o pavilhão consistia na proposta de um *folly*¹⁹¹ composto por quatro monólitos que apoiavam uma leve cobertura inflável (Figura 48). Esta proposta que já apresentava nítidas influências das visões pneumáticas desenvolvidas por alguns grupos da *Arquitetura Radical*, pode ser interpretada como precursora de *Meeting Point*. Na foto da maquete, podemos observar este elemento leve representado por uma boia infantil. A ilustração digital, por sua vez, aproxima ao que seria a forma final desta membrana inflada e estruturada por delgadas treliças metálicas (Figura 49).

¹⁹¹ Pequenas construções românticas que foram populares desde os fins do século XVI até começos do século XIX e largamente implementados em grandes jardins e parques em todo o mundo.

A proposta inicial foi descartada, mas o sentido de estranhamento, as pedras estruturais e a referência ao *cielo falso*, permaneceram no projeto que foi construído. Radić esclarece:

O primeiro projeto para o concurso consistia em armar um artefato construtivo com fragmentos de imaginários tomados literalmente de outros lugares. Desta forma, na maquete de teste se uniam uma boia inflável para crianças que seria a cobertura do salão – uma membrana inflada em poliéster revestida de PVC; vigas de rega industrial para o suporte periférico desta cobertura e alguns granitos estruturais transportados desde a pedreira. O artefato pretendia gerar um ambiente baseado na interpretação dos pesos físicos e densidades particulares de cada elemento. Tudo estava pensado para criar um pavilhão de estranhamento, um *folly* como aqueles que aparecem de improviso nos parques históricos: o pavilhão chinês, o japonês, o grego, o pavilhão das aves... Esta versão aprovada pelo cliente não chegou a ser apresentada pois supôs-se que a municipalidade não aceitaria este artefato de material socialmente efêmero. Decidi alterar os pesos e os imaginários, sem mudar o conceito de estranhamento inicial¹⁹².

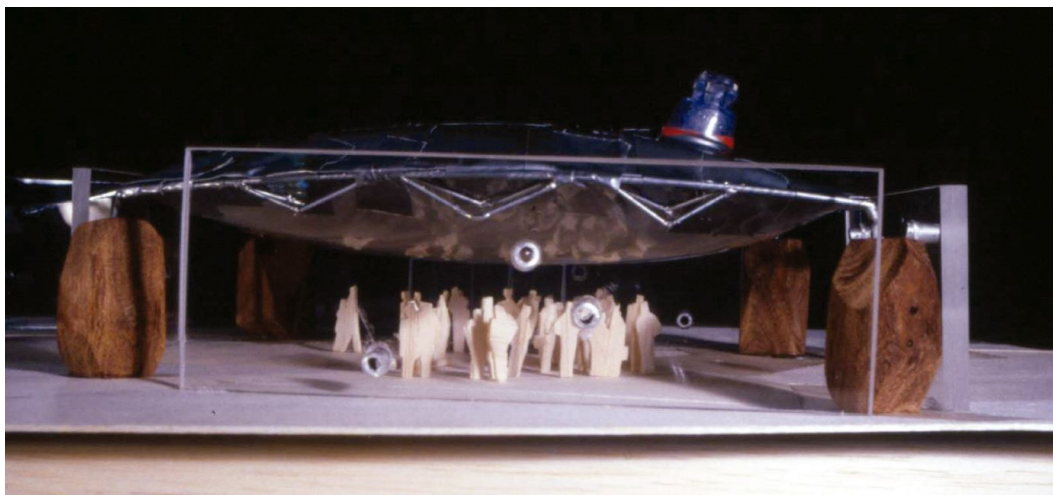


Figura 48: Restaurante Mestizo: Maquete de Estudo.
Fonte: LIVINI, P. Campos Compartidos, p. 188.

Deslocam-se os pesos e os imaginários e por consequência, altera-se o modo de implantação do equipamento público no parque. Da mesma forma que *Meeting Point*, a estrutura originalmente apontava para uma composição descolada das divisas, estabelecendo um sentido de integração radial com o entorno. Contrastando com esta proposta, o diafragma de concreto do projeto construído está ancorado aos robustos blocos que contém as funções de serviço do restaurante, que por sua vez, estão colados na encosta gerada pelo desnível existente entre o parque e a avenida. Um subsolo ligado aos serviços consolida o sentido telúrico da composição.

¹⁹² RADIC, S., *Obra Gruesa*, p.120.

Esta não foi a primeira vez que Radić enfrentou resistências quanto ao uso de membranas têxteis em situações urbanas. A experiência bem sucedida do ponto de vista construtivo na intervenção feita em sua residência em Santiago, a *Casa CR* em 2003, se mostrou uma verdadeira afronta aos critérios estéticos da comunidade local. Radić elucida:

Por seu aspecto exterior, a *Casa CR* enfrentou inúmeras cartas de protesto de seus vizinhos, que não aceitavam este artefato brando e visualmente impenetrável, associado com a cultura dos circos e dos ciganos que tanto admirava o holandês Constant Nieuwenhuys¹⁹³.

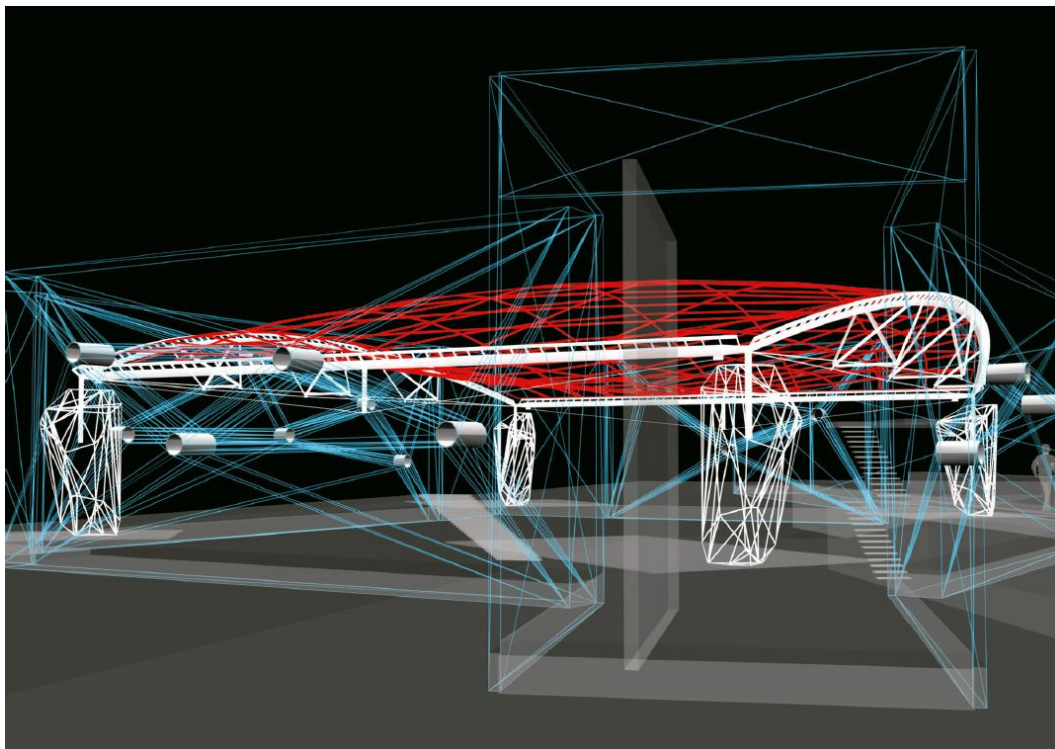


Figura 49: Restaurante Mestizo: Render de Estudo.
Fonte: LIVINI, P. Campos Compartidos, p. 189.

Desta forma, apesar do contundente deslocamento de técnicas e de materiais adotados no *Mestizo*, ou seja, do uso da delicada membrana para um pesado conjunto de vigas de concreto e de aço com vidro, Radić adota algumas estratégias para atingir a mesma “realidade maquiada” (*realidad maquillada*) encontrada no interior dos circos.

¹⁹³ RADIC, S., *Obra Gruesa*, p. 54.

Para além do imaginário ligado às tendas nômades e circenses, devemos buscar na experiência vivida pelo arquiteto em Chandigarh algumas das soluções adotadas no restaurante. Como dito antes, o salão do Palácio projetado por Le Corbusier o remete a “uma imagem borrada, como a memória de um sonho”. Um certo sentido enigmático é comemorado pelo arquiteto na dificuldade de leitura e na atmosfera produzida pela falta de clareza, associada a algumas características próprias do lugar. Na foto do salão podemos observar o que disse Radić a respeito desta peculiar ambiência. A pintura na cor preta, a entrada da luz natural difusa, o contraste da cúpula branca com sua textura embrutecida, cria uma atmosfera de difícil leitura, onde tudo tende a se confundir em uma imagem pouco apreensível (Figura 50).



Figura 50: Hypostyle Hall, the Assembly, Chandigarh, 1955, Le Corbusier. Autor: Richard Pare. Fonte: <http://www.grahamfoundation.org/grantees/5337-le-corbusier-the-built-work> Acesso em: 19 mar. 2019.

Desta mesma forma, no *Restaurante Mestizo* o conjunto de vigas e lajes de concreto aparentes, assim como o vigamento de aço são completamente pintados de preto. Suportada pelas vigas metálicas a cobertura de placas de vidro apresenta uma película fosca que filtra a luz natural que, por sua vez, entra difusa e é refletida de uma maneira singular pelas superfícies rústicas pintadas de negro. O efeito do sol e do tempo, aparentemente, deixou uma nuance de tons diferente em cada

película das diversas placas de vidro, que por sua vez, passam a ter um matiz que remete às lonas translúcidas que compõem o *cielo falso* dos circos. (Figura 51)



Figura 51: Restaurante Mestizo: placas de vidro da cobertura.
Fonte: o autor.

Por outro lado, Radić atribui parte da inspiração para realização do projeto, aos primeiros pavilhões do ganhador do prêmio *Pritzker* em 1997, o arquiteto norueguês Sverre Fehn (1924-2009). A partir da comparação entre as fotografias podemos perceber a notória semelhança formal entre o restaurante e os pavilhões de Fehn (Figuras 52 e 53). No entanto, podemos observar que a leitura dos diversos elementos estruturais sob a luz natural é feita sem maiores dificuldades na obra do



Figura 52: Pavilhão Norueguês em Bruxelas, 1958. Sverre Fehn. The National museum of Art.
Fonte: <<http://archeyes.com/norwegian-pavilion-in-brussels-world-exhibition-sverre-fehn/>>.
Acesso em: 20 mai. 2018.

Figura 53: Pavilhão Norueguês em Veneza, 1962. Sverre Fehn. Fotógrafo: Åke E:son Lindman
Acesso em: 20 mai. 2018.

norueguês. Em contrapartida, quando fazemos o mesmo exercício de análise da fotografia do *Mestizo*, temos dificuldade em perceber as relações de profundidade entre os volumes, e os elementos estruturais tendem a se confundir com o espaço interno. (Figura 54) Isto ficou ainda mais evidente durante o ato de fotografar o restaurante durante a visita de campo. Era como se a câmera fotográfica se ressentisse da falta de emissão de luz das superfícies negras.



Figura 54: Restaurante Mestizo: foto. Arquiteto Smiljan Radić. Fotografia: Gonzalo Puga
 Fonte: <<https://www.archdaily.com.br/br/624109/restaurante-mestizo-smiljan-radic>>
 Acesso em: 20 ago. 2018.

Também em oposição ao sentido de nitidez e clareza de leitura identificados nos pavilhões de Fehn, o conjunto de vigas e lajes de concreto armado no *Mestizo* colaboram para a perda de inteligibilidade imediata da composição. Elas seguem uma disposição, que nas palavras de Radić é um "pouco arbitrária", ou seja, "estão onde tem que estar em realidade"¹⁹⁴. Esta organização a partir de eixos angulados e a fragmentação das lajes de concreto, rompe a ortogonalidade da planta baixa ao nível do pavimento térreo e "explode" a composição em direção ao seu entorno. A sequência de vigas metálicas, apesar de seguir a ortogonalidade do salão, da mesma forma avança em relação ao alinhamento frontal da fachada de forma desigual em direção ao parque (Figura 53).

¹⁹⁴ RADIC, S., Entrevista concedida a Matias Baumann, 2018.



Figura 55: Restaurante Mestizo: foto externa.
Fonte: o autor.

Neste mesmo sentido, a composição volumétrica no restaurante ganha dinamismo a partir do cruzamento entre o volume principal horizontalizado e a torre verticalizada da cozinha com sua escada helicoidal externa. Porém, apesar da torre possuir um revestimento de placas pré-moldadas de cimento como as de piso *podotátil* de alerta, o que poderia gerar algum contraste entre os volumes, este material de textura peculiar está igualmente pintado de preto (Figura 56). Logo, a leitura deste possível contraste entre os dois blocos fica restrita à percepção do “skyline” e da textura de suas superfícies. Os monólitos por sua vez, através do

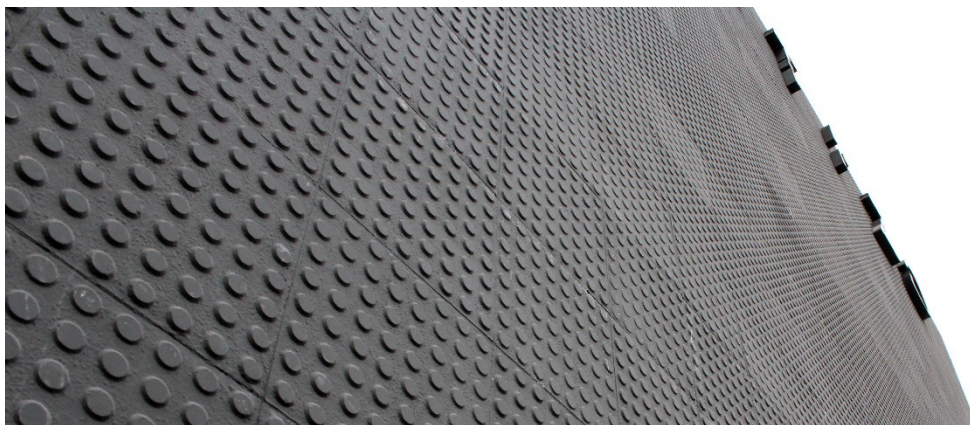


Figura 56: Restaurante Mestizo: detalhe da textura em negro.
Fonte: o autor.

contraste de cor e de forma, ganham protagonismo também a partir das visadas externas.

De certa forma, a cor preta promove um sentido tanto de unidade e integralidade, quanto de obscuridade ao conjunto edificado. Este efeito de fusão entre os diversos elementos arquitetônicos e de suas junções chegam a provocar a percepção de uma certa desmaterialização visual. Paradoxalmente, a perda de acuidade da visão confere uma outra apreensão tátil dos materiais, gerando a possibilidade de novas interpretações que se abrem ao campo do imaginário e da memória. Radić esclarece a intenção de uma forma abrangente: “Uma memória vem do olfato, outra vem do tátil, mas não do visual. Absolutamente, vem de outros lugares. E então deve-se prestar atenção a estas coisas”¹⁹⁵.

Contrastando com este sentido de desmaterialização, o senso de realidade é reforçado quando nos aproximamos da estrutura de concreto negro (Figura 57).



Figura 57: Restaurante Mestizo: detalhe da textura da viga em negro.
Fonte: o autor.

Os alicerces estão de fato construídos em obra grossa (*obra gruesa*), ou seja, estão “mal feitos”¹⁹⁶ como diz Radić e, portanto, alinhados com as possibilidades chilenas de construção. Ou seja, é real. O arquiteto reforça: “Porque não podemos produzir outro tipo de tecnologia, é falso”¹⁹⁷. Neste sentido, as marcas do concreto “brocado” e de seu sistema construtivo, a partir do uso de fôrmas de madeira que

¹⁹⁵ RADÍĆ, S., That’s the Beauty: To Bring the Outside Inside. In: ORIS MAGAZINE. 63, p. 143.

¹⁹⁶ BIARCH OPEN LECTURES: Smiljan Radić, ‘Un Ruido Naranja’. 7:41.

¹⁹⁷ RADÍĆ, S., op. cit., p. 135.

ficam texturalmente estampadas em sua superfície, devolvem o senso de concretude ao material.

Com isto podemos nos permitir estabelecer uma analogia profunda entre a Lâmina IX da série *Carceri d'invenzione* de Piranesi¹⁹⁸, apresentada por Radić na *Cloud'68* - onde uma estrutura concreta desvanece em um plano superior ao terreno e compõe o céu falso (*cielo falso*) da ilustração - e o conjunto estrutural negro que forma o diafragma rígido da cobertura do *Mestizo*. Ou seja, de forma ambígua, a noção de peso e de massa desta estrutura bruta - as vigas chegam a medir mais de 1 metro de altura - é em certa medida sublimada pela negridão do conjunto e pela atmosfera do lugar como um todo.

Se existe por um lado uma notória perda da percepção visual e uma consequente lacuna de significado que possibilita a ampliação do imaginário relacionado aos materiais artificiais, por outro, os materiais naturais tem sua presença física potencializada pela maneira explícita como são apresentados em sua forma inalterada. Isto ocorre tanto no caso da pedra, como no caso dos revestimentos de madeira do piso, da parte posterior do bar de bebidas (Figura 58).



Figura 58: Restaurante Mestizo: interior.
Fonte: o autor.

¹⁹⁸ Ver figura 24 na página 59.

As pesadas pedras, como dito anteriormente, assumem o protagonismo desta obra arquitetônica. Elas são estruturais, são de fato os elementos de sustentação do *cielo falso* de Radić. Mais do que isto, elas são parte fundamental do sistema que reage às agressivas e inesperadas forças sísmicas que acometem o território chileno. Ou seja, as paredes de concreto resistem aos esforços laterais, enquanto os blocos de granito suportam as cargas verticais.

Radić defende a estratégia projetual adotada no uso dos monólitos como uma forma de trazer o paisagismo circundante para dentro do edifício. Ele afirma: “Em geral sempre quisemos que as pedras estivessem mais associadas ao parque, como se tivessem colocado o edifício em cima”¹⁹⁹.

Do nosso ponto de vista, a presença destes elementos naturais tem um sentido temporal mais antigo do que o próprio parque e por isto, chegam a estabelecer uma relação mais profunda com o lugar. Afinal, o projeto do Parque Bicentenário, neste trecho pelo menos, possui linhas contemporâneas, com espelhos d’água e canteiros de plantas dispostos de maneira angulada, assumindo características de um parque definitivamente urbano (Figura 59). Ou seja, em nossa opinião as pedras agregam tempo tanto à arquitetura quanto ao paisagismo



Figura 59: Restaurante Mestizo: jardins.
Fonte: o autor.

¹⁹⁹ RADÍĆ, S., Entrevista concedida a Matias Baumann, 2018.

circundante. Em outro trecho da entrevista em anexo, Radić fala das pedras de uma forma mais abrangente e mais alinhada com a percepção obtida na visita a campo:

Há duas coisas, dependem de como se usam também mas, as pedras em geral promovem um certo tempo geológico que as construções não possuem. Quando colocadas de uma determinada maneira, e os japoneses sabiam perfeitamente disso, se põe dentro do edifício um certo tempo que é mais antigo que o edifício e agregam tempo ao próprio edifício. Há um certo truque. E outra coisa que é relativamente importante é que quando se usam grandes pedras, aparecem como se sempre estivessem estado aí porque são muito difíceis de transportar. Então há algo como na experiência física. Ou seja, nestes grandes edifícios, mesmo que sejam muito maiores, há algo como que podem ser feitos por partes. Uma pedra se transporta como bloco e esta ideia de transporte físico é algo que é primitivo, é algo que tem a ver com o tempo também. Então são estas duas coisas que fazem com que sejam elementos muito úteis por outro lado²⁰⁰.

É nesta perspectiva que percebemos um deslocamento de elementos que escapa à lógica do cotidiano e fazem com que estes monólitos surjam como achados arqueológicos em meio ao parque. O uso da pedra está intrinsicamente ligado à experiência de Correa como escultora. Neste caso do restaurante, não tanto pela técnica escultórica, que se restringiu aos lavatórios dos banheiros, mas pelo conhecimento da origem da matéria, das técnicas envolvidas e dos agentes que detém os saberes relacionados a manipulação deste material.

Neste sentido, percebemos que a escolha dos materiais passa por questões concretas relacionadas a aspectos socioculturais e às relações estabelecidas com o lugar. Radić exemplifica:

Por exemplo, se agora chega um cliente a me pedir algo, uma casa, eu primeiro pergunto-lhe se tem algum construtor associado. E o segundo, é do que que fazer a casa (qual o material). E o terceiro é ver a possibilidade de já ter desde o início um construtor associado. O que significa isso? Significa que se tem uma certa garantia do resultado final e se sabe que tem que fazer uma casa de tijolo e não de concreto, ou ter que fazer uma casa em aço e não de etc. Por que? Porque existe um personagem que é quem vai fazer. Então, todo o problema material não é um problema abstrato de fazer uma obra de concreto armado, mas depende de cada caso. E muitas vezes tem sido assim, por que me tem acontecido de ter clientes de certas maneiras que se pode..., quando se apresenta um concurso se pensa mais ou menos nestes termos também, um edifício grande que se vai poder construir, como vai poder construir²⁰¹.

Ou seja, de forma alinhada com a cultura material chilena, como explanada por Torrent no capítulo 2, os problemas construtivos ligados à matéria e às

²⁰⁰ RADIĆ, S., Entrevista concedida a Matias Baumann, 2018.

²⁰¹ Ibid.

condições do lugar são considerados desde o início do projeto. São tão importantes nas fases de concepção quanto os aspectos de inspiração imagética e simbólica, com efeito, são processos indissociáveis.

Neste sentido, a busca pelas pedras foi realizada por Radić e Correa na pedreira, localizada nas cordilheiras, em um processo de encontro físico e poético com o material, que demandou uma certa capacidade de abstração para imaginá-las no lugar projetado. Assim, Radić corrobora: “o restaurante, era muito difícil de entender o que ia acontecer com este lugar”²⁰². De fato, como ele afirma na entrevista em anexo, as pedras não existiam até o momento de início da construção. Ou seja, o arquiteto chileno considerou uma margem de acomodação ao imprevisível entre as fases de projeto e de obra, representada pelas palhetas rebaixadas que ligam as vigas de concreto às pedras mais baixas do conjunto (Figura 60). Esta imprevisibilidade estava ao mesmo tempo relacionada às incertezas quanto ao encontro do material, e às próprias limitações técnicas impostas.

...o que havia sim de limite fixo era que teriam que ter 60 cm de base, de apoio. Então, ao ter um volume deste porte, o corte nos 60 cm dava umas certas dimensões. Então fazer com que todas estas dimensões casassem era muito complicado porque umas pedras chegavam até 2,50 m ou 2,75 m, não me recordo quanto era... então era preferível alterar a altura e ter esta flexibilidade, do que de tratar de buscar na pedreira pedaços maiores. Porque às vezes se chegava a pedras que chegavam a não sei, 19 toneladas, uma coisa assim. Então, estas palhetas por outro lado, porque as palhetas caem, dependendo da pedra, mas algumas caem defasadas, não estão aí, estão defasadas. Então, isto ainda quer dizer que no projeto pode se ler o solo, as pedras em um estrato e a parte acima em outro²⁰³.

Como visto, o uso da pedra está ligado também aos limites impostos pelos sistemas de engenharia estrutural - a superfície plana de contato com as fundações deveria ter uma área mínima definida pelo diâmetro de 60 cm – assim como, pelas técnicas de transporte e de manipulação dos blocos – por conta do peso total de cada um.

²⁰² RADIĆ, S., Entrevista concedida a Matias Baumann, 2018.

²⁰³ Ibid.

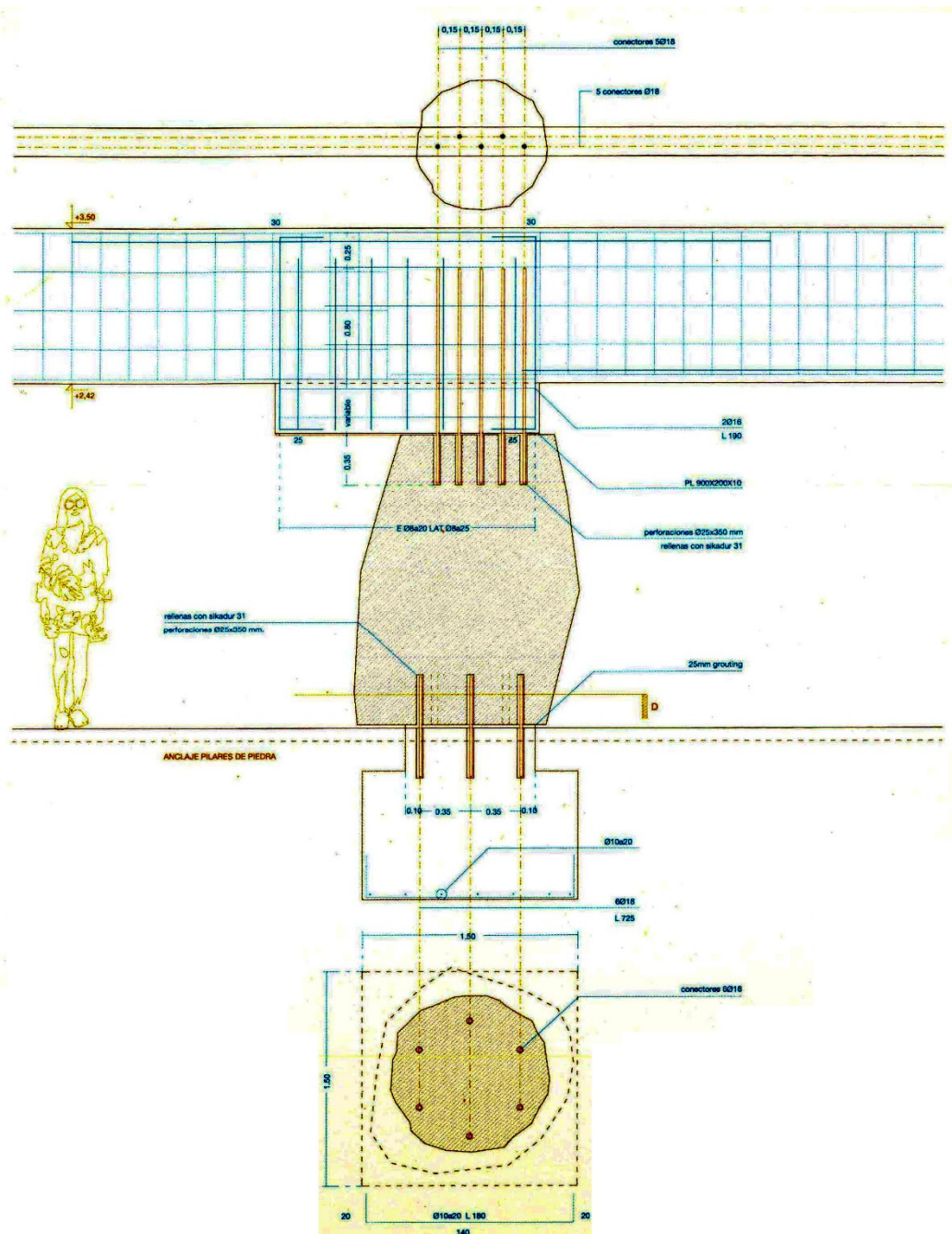


Figura 60: Restaurante Mestizo: intervenção sobre detalhe em corte. Autor: Matias Baumann
 Fonte : RADIC. S., *Obra Gruesa*, p. 129.

A partir de um outro ponto de vista, devemos considerar o profundo valor simbólico do material quando associado ao menir, uma das primeiras estruturas megalíticas construídas pela humanidade. Segundo Careri, o erguimento destes enormes blocos de pedra “representa a primeira transformação física da paisagem de um estado natural a um estado artificial”²⁰⁴. Estariam portanto relacionados à

²⁰⁴ CARERI, F., *Walkscapes*, p. 56.

origem da arquitetura, ao período das “errâncias intercontinentais dos primeiros homens do paleolítico, muitos milênios antes da construção dos templos e das cidades”²⁰⁵. Neste sentido, passado e presente se conectam no *Mestizo*, através das práticas e das relações simbólicas estabelecidas com a matéria e com o lugar.

Em meio a uma atmosfera de apreensão difusa com características oníricas, nos encontramos em um recorte espaço-temporal em que os monólitos surgem como uma aparição que retorna de um outro momento, um tempo primitivo ou geológico como nos conta Radić. Esta manifestação física dos menires, ao mesmo modo que a imagem do painel visto na *Cloud '68*, produzido pelo Superstudio intitulado *Tutta l'architettura* (Figuras 61 e 62), nos conecta diretamente a nossa ancestralidade e aponta para a importância do resgate dos símbolos arquetípicos e, porque não, de uma dimensão mística e espiritual da arquitetura. Quanto a este sentido simbólico das pedras Jung esclarece:

Sabemos que mesmo a pedra não trabalhada tinha uma significação altamente simbólica para as sociedades antigas e primitivas. Pedras naturais e em forma bruta eram, muitas vezes, consideradas morada de espíritos ou deuses, e essas culturas utilizavam-nas como lápides, marcos ou objetos de veneração religiosa. Podemos considerar esse emprego da pedra como uma forma primitiva de escultura – uma primeira tentativa de dar à pedra maior poder expressivo do que o oferecido pelo acaso ou pela natureza²⁰⁶.

²⁰⁵ Ibid., p.40.

²⁰⁶ JUNG. C.G., O Homem e seus Símbolos, p. 313.

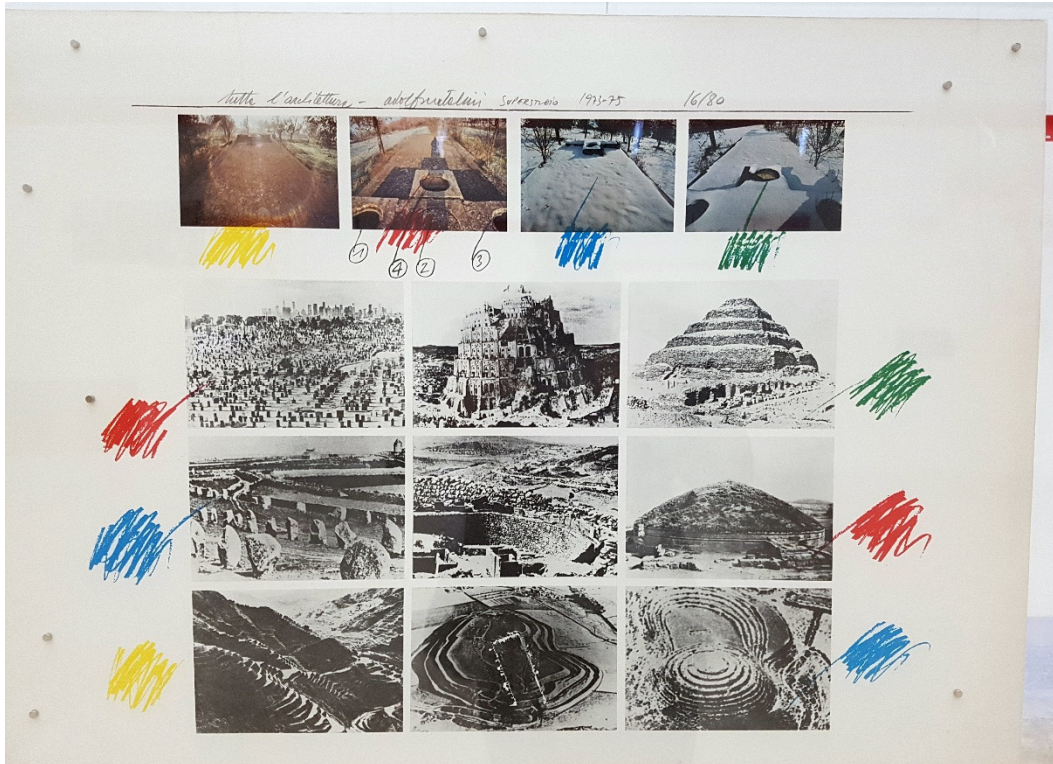


Figura 61: Fotografia de Tutta l'architettura. 1973-75. Autor: Superstudio.
Exposto na Cloud '68 Papeles y Voces – Coleção de Arquitetura Radical de Smiljan Radić.
Fonte: o autor.



Figura 62: Fotografia de detalhe de Tutta l'architettura. 1973-75. Autor: Superstudio.
Exposto na Cloud '68 Papeles y Voces – Coleção de Arquitetura Radical de Smiljan Radić.
Fonte: o autor.

O *Restaurante Mestizo* parte do resgate da imagem relacionada aos *follies* românticos e de sua capacidade de estimular o imaginário a partir do estranhamento. O “encontro caprichoso”²⁰⁷ entre a boia infantil, as vigas de rega e as pedras dão o tom lúdico da estratégia de montagem adotada. Neste processo criativo, mão e mente trabalham em sintonia liberando as energias criativas através da pulsão do fazer. A transição entre a membrana inflável e o diafragma rígido, ainda na etapa de projeto, encontra correspondência na analogia profunda estabelecida entre as leves e etéreas estruturas que compõe os céus labirínticos de Constant e as pesadas estruturas que compõe os céus de Piranesi. As influências da arquitetura moderna se manifestam a partir da releitura da obra de Le Corbusier e Sverre Fehn e as condições locais são evidenciadas nos traços artesanais do concreto aparente mal acabado, nas pedras andinas e na madeira trabalhada. A relação com o lugar vai muito além do contexto imediato, alcança as esferas socioculturais e territoriais. Os monólitos são de maneira simultânea, matéria e tempo; construção e símbolo. A lógica do acaso permeia as fases de projeto e construção que passam a se interseccionar. O projeto de arquitetura e, por consequência, o de estrutura se adaptam às variações relacionadas ao imprevisível e poético encontro com as pedras nas cordilheiras, que por sua vez, depende do saber-fazer intrínseco ao manuseio do material. Isto só se faz possível pela abertura dos diversos processos envolvidos às infiltrações interdisciplinares (escultura, arquitetura, engenharia e construção). As texturas negras resultantes dos diferentes processos construtivos ganham qualidades sensoriais profundas que levam o tátil e o visual a outras possibilidades de significação a partir do avivamento da imaginação e da memória.

²⁰⁷ RADIC, S., *Obra Gruesa*, p. 120.

4.2

Casa para El Poema del Ángulo Recto

Projeto: 2010-2012

Localização: Vilches, Chile

Paisagismo: Marcela Corre, escultora

Colaborador: Jean Peptipas

Engenharia Estrutural: B. y B. Ingenieria Estructural Ltda

Área Construída: 165.00 m²

Área do terreno: 4,5 ha

Terreno em Vilches

Veremos agora a parte do estudo de campo que trata da visita à propriedade localizada em Vilches, a cerca de 350 km de Santiago, onde localiza-se a *Casa para el Poema del Ángulo Recto*, construída entre 2010 e 2012 (Figura 63).



Figura 63: Casa para El Poema del Ángulo Recto: foto exterior.

Fonte: o autor.

Para se chegar ao terreno é necessário passar por um trecho de estrada de terra e seu acesso é relativamente escondido. Radić celebra esta lonjura: “Para

chegar a um refúgio há que fazer um esforço físico; sem esta sensação de distância não existe refúgio”²⁰⁸. A propriedade pertencia a família Correa desde a década de 1970 com uma área original de meio hectare. Ao longo dos anos a família Radić-Correa passou a ocupar o sítio, que ao longo do tempo vem sofrendo expansões a partir da compra de terrenos adjacentes. Este lugar tem importância fundamental para o desenvolvimento profissional de Radić, assim como o de Correa, no campo da experimentação construtiva e da vivência do ciclo projetar/construir/habitar, algo que em certa medida ecoa a experiência promovida pela *Ciudad Abierta*.

A primeira habitação projetada e construída entre 1995 e 1996 foi a casa *Chica*. Este refúgio teve uma maior participação do arquiteto e de sua esposa no processo de construção propriamente dito. Radić esclarece: “A primeira casa, uma casa pequena que fizemos no sul, essa sim nós construímos bastante”²⁰⁹. O refúgio que mede 6 x 4 metros foi desenhado durante uma viagem do casal à Índia com a premissa de utilizar os materiais de demolição encontrados e guardados por Marcela Correa ao longo de anos. Este tipo de prática pode ter sido influenciada por Alison e Peter Smithson juntamente com Eduardo Paolossi através de sua “cabana pobre” exposta na *This is Tomorrow*, cujo catálogo foi exposto na *Cloud '68*. Jarauta explica o impacto causado pela obra desde a época da exposição:

“Uma exposição como *This is Tomorrow* de 1956 em Londres em que Alison e Peter Smithson apresentaram com Eduardo Paolossi a célebre cabana ‘pobre’, construída com materiais e objetos cotidianos, será sem dúvida um ponto de partida para numerosos arquitetos europeus que vão encontrar nos materiais usados, uma base para redefinir uma arquitetura mais humana”²¹⁰.

Durante quatro meses o casal recolheu pedras picadas pelos presidiários de Santiago para a construção dos muros e paredes da casa. “Queríamos que a construção tivesse o caráter de um lugar antigo, ancorá-la ao sítio”²¹¹. Desta forma, a fragilidade existente na articulação e ordenamento dos diversos fragmentos construtivos em madeira vidro e aço, contrasta com o sentido de permanência obtido através do terrapleno em pedra que se desdobra no muro de arrimo e “crava” a construção na encosta, ao modo do *Restaurante Mestizo* (Figura 64).

²⁰⁸ RADIC, S. ‘Casi Ocho Hectáreas’. n. p.

²⁰⁹ RADIC, S., Entrevista concedida a Matias Baumann, 2018.

²¹⁰ JARAUTA, F., Arquitectura radical. In: ARQUITECTURA RADICAL, p. 12

²¹¹ RADIC, S. ‘Casi Ocho Hectáreas’. n. p.

A transparência do grande pano de vidro da casa que se voltava para o horizonte será constantemente ponderada no desenvolvimento de projetos posteriores em reação à preponderância do sentido da visão existente em nossa sociedade. Em uma entrevista dada em 2013 a respeito da casa *Chica*, Radić afirma “A construção se abria diretamente à paisagem e adoecia desta coisa do turista que quer ter a paisagem sempre de frente para a vista”²¹².



Figura 64: Casa Chica. Smiljan Radić.
Fonte: RADIC, S. Esta Casa ya no Existe, n. p.

Depois de seis a sete anos de uso a casa foi abandonada pois a família começou a crescer. Nas palavras de Radić, perdeu toda sua capacidade de resistência²¹³. Foi transformada em uma piscina (Figura 65). A história que inspirou esta transformação é um exemplo claro de como Radić, através das analogias profundas, “estabelece certas formas de associação até aqui negligenciadas”²¹⁴, ou seja é a manifestação do acaso objetivo de pura tradição surrealista. O arquiteto chileno nos conta:

Há alguns anos, viajei de Valparaíso para a Filadélfia em um navio mercante por 32 dias. Na viagem li, em dois volumes, todo Vicente Huidobro e apenas Huidobro - romances, poemas, manifestos - ao lado de uma pequena piscina quadrada reservada para a tripulação. A piscina era estreita, uma cavidade sem fundo aparente; Foi pintado de um azul escuro, idêntico à cor do oceano que em alguns

²¹² Ibid.

²¹³ Ibid.

²¹⁴ BRETON, A., Manifestos do Surrealismo, p. 44.

trechos nós cruzamos. Preenchido com água do mar, como um pedaço arrancado dele e a cada mergulho sentia-se, se a lógica não afirmar o contrário, que você poderia passar, atravessar toda a espessura do barco para ser jogado no meio de um horizonte circular. Meses depois da viagem, visitei o túmulo do poeta no balneário de Cartagena, naquela triste costa chilena. Lembro-me da lápide estranhamente deslocada, descalçada pelo saque de algum curioso. Nela, constava uma frase coletada dos últimos poemas de Huidobro: "no fundo desta tumba você pode ver o mar". Quando a conheci, era apenas uma lápide no meio de um deserto. Mais tarde soube que o município do local colocava monólitos brancos ao redor, cercando o local com correntes marinhas para ambientar a sepultura. Hoje, certamente, o epitáfio perdeu toda a surrealidade.

A Casa Chica vai acabar sendo uma história familiar, com sorte uma frase coloquial, um poço profundo de água muito fria, como o rio que corre no fundo de sua vertente²¹⁵.



Figura 65: Piscina, antiga Casa Chica. Smiljan Radić.
Fonte: o autor.

Ao abandonar a Casa Chica, a família Radić-Correa passa então a ocupar a Casa A de 2008, “uma intervenção radical sobre uma casa existente”²¹⁶. A casa original, um chalé em madeira de baixa qualidade construtiva com cobertura metálica, pertencia anteriormente à família de Marcela Correa (Figura 66).

²¹⁵ RADIC, S. Esta Casa ya no Existe, n. p.

²¹⁶ RADIC, S. ‘Casi Ocho Hectáreas’. n. p.



Figura 64: Casa A: antes da reforma.
RADIC, S. 'Casi Ocho Hectáreas'. n. p.

O projeto consistiu em limpar os sucessivos acréscimos sofridos e abrir completamente o pavimento térreo que passa a ter seu interior pintado de branco. Todo o conjunto é pintado de negro, à maneira do *Mestizo*, à exceção do fechamento das esquadrias em telha ondulada translúcida. Na realidade o fechamento em madeira da casa foi todo envelopado por uma membrana asfáltica têxtil que impermeabiliza todas as superfícies sem se aderir ao substrato de madeira, conferindo à casa características ligadas às tendas ciganas²¹⁷.

Um sólido platô rampeado em alvenaria, suspende a casa em relação ao nível do solo e ao mesmo tempo ancora o conjunto ao terreno. Os contrastes entre as relações de peso da base e de leveza do chalé de madeira se estabelecem pelas percepções de textura dos materiais que compõe cada uma das partes. No entanto, a despeito de suas formas geométricas, a negrura dota o conjunto de um sentido de integralidade orgânica, ao mesmo tempo que abre lacunas de significado que estimulam a imaginação. É neste sentido que podemos ler o bloco que comporta o banheiro no térreo como um elemento que “nasce” a partir do corpo principal e não como um elemento estranho justaposto a ele (Figura 67).

²¹⁷ Em Campos Compartidos, Pedro Livini associa o envelopamento da casa à obra *Homogeneous Infiltration for Piano* (1966) do artista alemão Joseph Beuys. Os bloco de basalto são associados à obra *7000 Eichen* (1982), também de Beuys. A hipótese é confirmada por Radic e Correa nas entrevistas anexas a tese de mestrado de Livini. Na revista ARQ n. 70 Radic sugere de maneira poética associação da Casa A com o piano envolto em feltro de Beuys.



Figura 67: Casa A: Foto externa do banheiro. Smiljan Radić e Marcela Correa.

Fonte: RADIC, S., Casa A: Vilches, San Clemente, Chile.
In: ARQ, n. 70, p. 64.

Nesta lógica de crescimento orgânico, o platô localizado na parte posterior da casa assume uma forma estranha resultante do respeito às árvores existentes – como observado nos croquis de estudo (Figura 68). Deste modo, a proximidade e integração do corpo arquitetônico com as árvores, agrega noção de tempo à composição, à medida em que seu crescimento orgânico se “agarra” aos elementos naturais preexistentes.

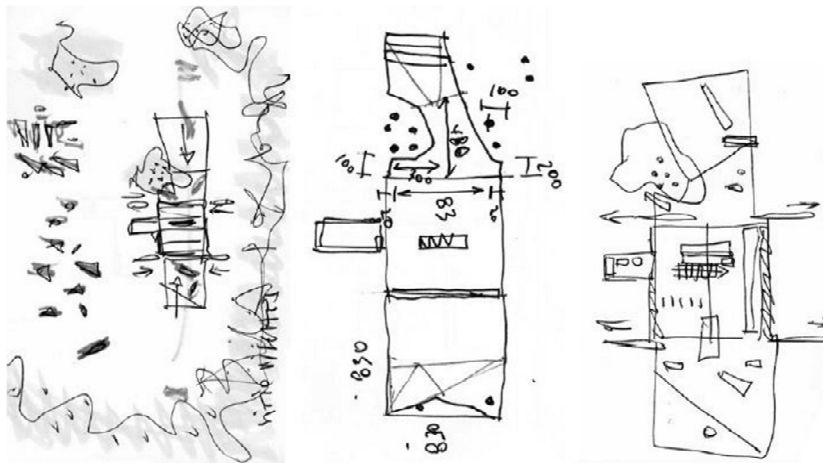


Figura 68: Casa A: croquis.

Fonte: RADIC, S., Casa A: Vilches, San Clemente, Chile. In: ARQ, n. 70, p. 69.

Em relação ao paisagismo, 60 blocos de basalto foram dispostos quase que de forma aleatória no entorno da casa e alguns encontram-se como que “subindo” a rampa, outros já estão sobre explanada, invadindo o espaço doméstico (Figuras 69 e 70). O mirante, uma plataforma metálica localizada na cumeeira, é acessado por uma

escada de marinheiro fixada em uma das águas do telhado e se configura como um elemento lúdico que desperta estranhamento e nos convoca à ação, alcançar novos pontos de vista.



Figura 69: Casa A: foto da casa sobre platô.

Fonte: RADIC, S., Casa A: Vilches, San Clemente, Chile. In: ARQ, n. 70, p. 65.

Segundo Radić, a transformação da casa foi executada sem a utilização de projetos. Ele elucida: “Não perdemos tempo com os desenhos técnicos da casa porque nosso construtor, Marcelino Lopez não sabia de projetos”²¹⁸. Aqui podemos perceber mais uma vez como a consciência das limitações e potenciais do saber-fazer influenciam as tomadas de decisão de projeto. Radić confirma: “Os detalhes são os melhores que pudemos fazer para este projeto, visita após visita, os mais adequados”²¹⁹. A relação entre projetista e executor passa a ser mediada por

²¹⁸ RADIC, S., Casa A: Vilches, San Clemente, Chile. In: ARQ, p. 69.

²¹⁹ Ibid., p. 69.

métodos alternativos de representação e a presença do arquiteto na obra passa a ser determinante.



Figura 70: Casa A: foto casa e pedras.
Fonte: RADIC, S., Casa A: Vilches, San Clemente, Chile. In: ARQ, n. 70, p. 62.

A Casa A já não existe mais no terreno. Foi ao chão por conta do intenso terremoto de 2010.

Portanto, além da piscina – antiga *Casa Chica* -, existem atualmente outras três obras dispersas. O atelier de esculturas de Marcela Correa chamado de *Corral* (2014-2015), apresenta uma aparente relação com um refúgio de cabras exposto no ensaio *Frágil Fortuna* de 1998, ou seja, é uma composição simples, composta de paredes divisórias em pedra com uma cobertura de lona. A *Casa Fonola* (2009) é a atual casa de hóspedes, uma antiga choupana de material “pobre”, pré-existente em um dos terrenos comprados pela família (Figuras 71 e 72).



Figura 71: Casa Fonola: foto exterior.
Fonte: o autor



Figura 72: Casa Fonola: detalhe.
Fonte: o autor

Passou também, por um processo de aplicação de segunda pele têxtil, porém diferentemente da *Casa A*, as membranas foram aplicadas diretamente sobre o fechamento de telhas existentes. Aparenta com isto, a um fechamento composto de sucessivas camadas de pano solto. Foi a única edificação que não tivemos acesso ao interior durante a visita. A Casa Transparente (2012) é um atelier de pintura que se utilizou de uma estrutura de madeira pré-existente (Figura 73).



Figura 73: Casa Transparente: foto exterior.
Fonte: o autor.

Se inspira aparentemente na relação entre objetos e a transparência parcial das telhas da cabana “pobre” que Alison e Peter Smithson apresentaram com Eduardo Paolossi e Nigel Henderson na exposição *This is Tomorrow* de 1956 (Figura 74).



Figura 74: This is Tomorrow: Cabana pobre. 1956. Fonte: <<https://www.architecture.com/image-library/RIBApix/image-information/poster/this-is-tomorrow-exhibition-whitechapel-art-gallery-london-group-6-exhibit/posterid/RIBA28306.html>> Acesso em: 23 fev. 2019.

Casa para El Poema del Ángulo Recto

A *Casa para El Poema del Ángulo Recto* é o último refúgio construído por Radić para sua família. (Figura 75) Foi concebida após a destruição da *Casa A* pelo grande terremoto de 2010²²⁰.



Figura 75: Casa para El Poema del Ángulo Recto: foto exterior.
Fonte: o autor.

O referencial deste projeto, segundo o arquiteto, vem de algumas fontes dispersas. Uma delas, é a litografia de Le Corbusier encontrada no capítulo C. 2, dedicado à “carne”, no seu Poema do Ângulo Reto (1947-1953) (Figura 76). Em seu livro *Obra Gruesa*, Radić descreve suas percepções a respeito da imagem:

O observador ocupa o corpo de um homem deitado em um ambiente ambíguo. Parece olhar para uma paisagem interior onde uma mulher se agacha inclinando-se para uma abertura que permite ver uma nuvem passar. Vê-se os pés do homem e um menir, que certamente é seu joelho ou seu pênis ereto. Este ambiente está coberto por uma mão colocada em forma de abóbada sobre o total da litografia, aumentando a sensação interior ou caverna²²¹.

²²⁰ Um dos mais poderosos já registrados no mundo, que atingiu grande parte do território chileno, deixando rastros de destruição e centenas de perdas humanas.

²²¹ RADIC, S., *Obra Gruesa*, p. 190.

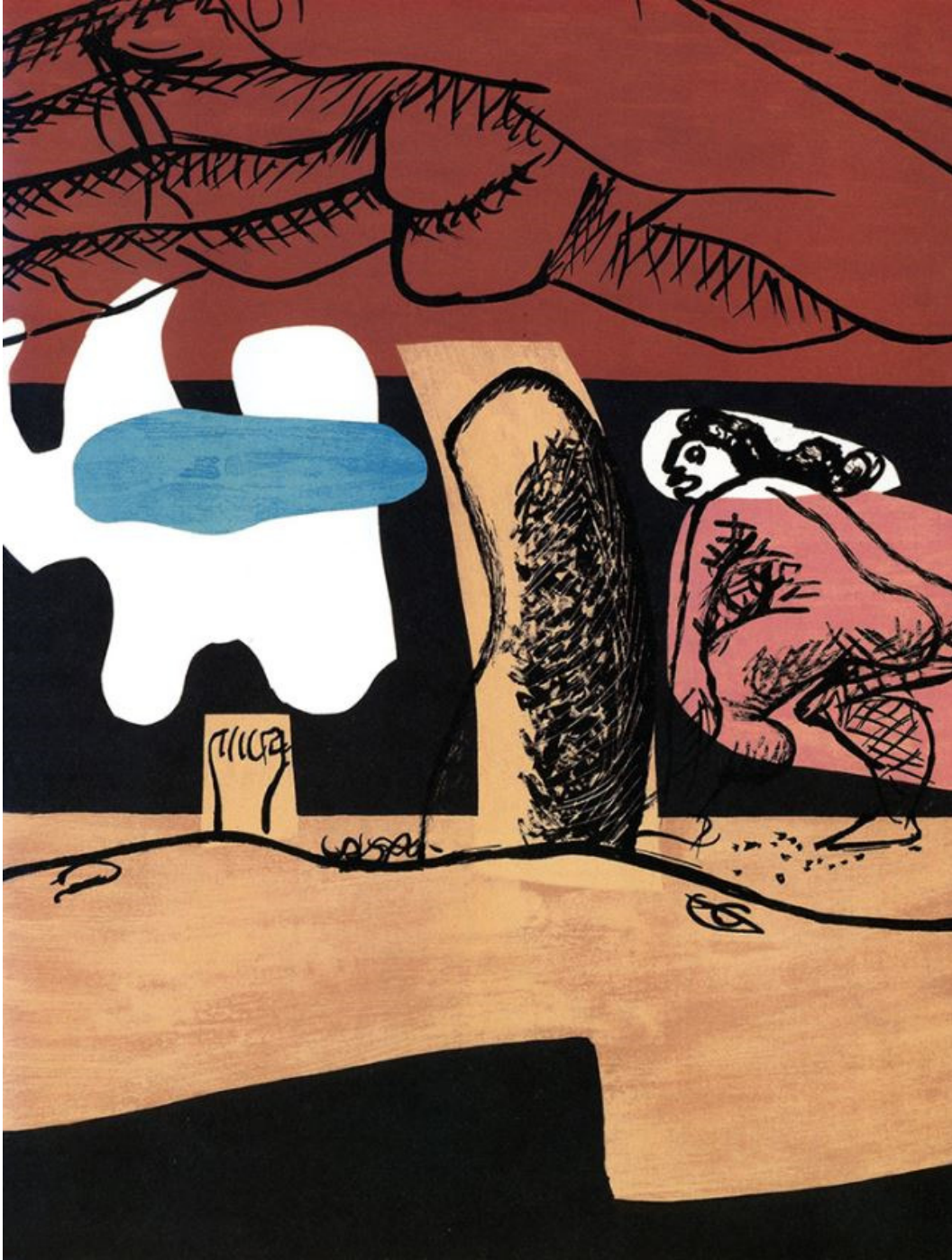


Figura 76: Litografia C.2 Poema del ángulo recto. 1947-1953. Le Corbusier.
 Fonte: RADIC, S. 'Casi Ocho Hectáreas'. n. p.

A partir da leitura da litografia, Radić se propõe a resolver um exercício dialético, um jogo de *ecphrasis* em busca da representação de uma ambiência ilustrada. Assume deste modo uma lógica processual que subverte as relações entre representação e construção. Ele mesmo afirma de forma ambígua: “se trata de

capturar esta sensação, como se fosse a ilustração de uma ilustração, um exercício inverso de representação, de como representar este ambiente em arquitetura”²²².

Por outro lado, o arquiteto chileno afirma que muito da ambiência da casa – “um exterior opaco em concreto armado; um interior tranquilo e perfumado em madeira de cedro”²²³ - se deve à instalação desenvolvida em conjunto com Marcela Correa para a Bienal de Arquitetura de Veneza de 2010, *El Niño Escondido en un Pez* (Figura 77).



Figura 77: El Niño Escondido en un Pez. 2010. Smiljan Radic e Marcela Correa. RADIC, S., *Obra Gruesa*, p. 190.

Esta, por sua vez, ganha o mesmo nome que uma das gravuras que David Hockney produziu para os contos dos Irmão Grimm em 1969 e encontra inspiração na capacidade de transmitir um senso de proteção e tranquilidade que permeia a ilustração (Figura 78). Era desta forma que Radic e Correa queriam projetar o futuro para os chilenos após a catástrofe gerada pelo grande terremoto, um futuro protegido, perfumado e aprazível. A alusão ao útero materno, o abrigo primordial, é notória e a despeito de sua reduzida escala, lembremos o que disse Bachelard: “Só mora com intensidade aquele que já soube encolher-se”²²⁴. O menino dentro do peixe em fundo negro de Hockney, nos remete novamente às fotografias de Kiesler

²²² RADIC, S. ‘Casi Ocho Hectáreas’. n. p.

²²³ RADIC, S., *Obra Gruesa*, p. 190.

²²⁴ BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*, p. 19.

dentro de sua escultura *Bucephalus*, ou em sua *Endless House*, ou seja, a imagem de um ser humano que habita a metáfora de um animal (Figura 79).

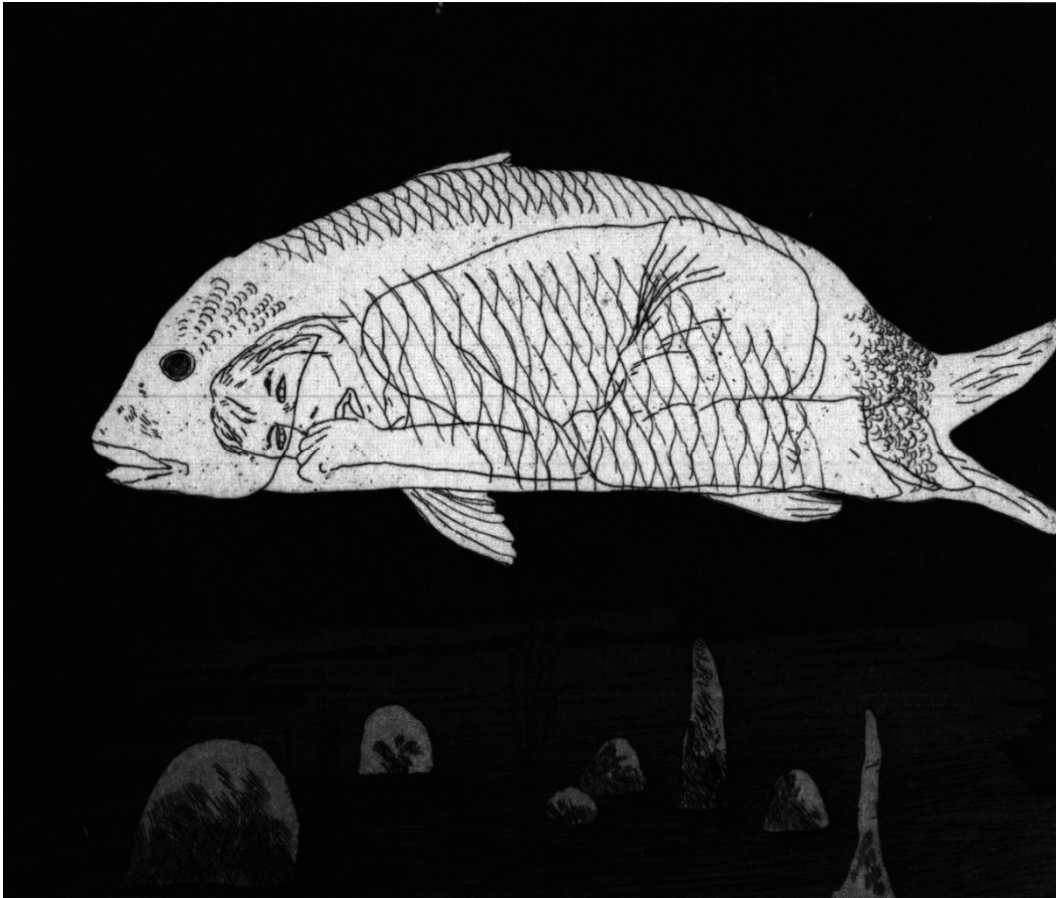


Figura 78: El niño escondido en un pez. Illustrations from Brother Grimm, 1969 – Gravura de David Hockney. Fonte: ARQ + 2, p. 57.



Figura 79: Frederick Kiesler: trabalho na escultura *Bucephalus*, 1964. Fotografia de Hans Namuth. Fonte: ARQ + 2, p. 56.

No entanto, como afirma Radić, “a *Endless House* é transparente apenas durante parte de seu processo construtivo. Sua forma a conhecemos em *obra gruesa* e se aproxima mais à opacidade de um estojo ou à surdez de uma concha”²²⁵. (*la opacidad de un estuche o a la sordera de una concha.*)

Da mesma forma, na *Casa para El Poema de Ángulo Recto*, este senso de acolhimento do refúgio é garantido pela sua opacidade geral. O fechamento da casa é definido pela construção de uma casca envoltória de 12 a 15 cm de espessura em concreto armado aparente, pintado de negro ao modo do *Restaurante Mestizo*. A cobertura é composta por uma abóbada regular inclinada que vence um vão de até 18 metros e é apoiada pelas paredes periféricas e por um pilar.

A consciência de que seus habitantes já conhecem o lugar, que o entendem, que sabem por onde o rio corre, como o bosque soa, por onde se pode caminhar, faz com que já não haja necessidade de habitar dentro de uma relação de transparência visual completa. “Assim é como entende o entorno um campesino que não precisa ver as vacas nem os morros continuamente, mas somente ter os signos que o fazem ser consciente de que está no lugar”²²⁶.

A planta baixa (Figura 80) é resultado de uma dinâmica geometria definida por uma espécie de traçado regulador composto por retas e curvas que acaba por recortar a abóbada da cobertura em seu perímetro externo. Internamente, o pavilhão contínuo se desenvolve voltado para um pátio central descoberto em forma de losango. Esta solução de voltar a casa para seu interior é fruto de uma estratégia oposta à *Casa Chica*. Radić explica que isto se deu principalmente pela mudança da configuração familiar: antes apenas um casal e agora um casal com dois filhos, sendo um deles autista. “Não existem quartos e praticamente é um espaço único com cantos aonde se produz a sensação de sempre estar olhando um para o outro, como uma determinada horda que está se vigiando embaixo de uma tenda que nos protege do contexto”²²⁷.

Observando a planta baixa identificamos três áreas marcadas em verde. Nelas, os pisos são levemente inclinados e recebem revestimento de madeira de

²²⁵ RADIC, S., Algunos restos de mis héroes encontrados dispersos em un sitio baldio. In: ARQ + 2, p. 58.

²²⁶ RADIC, S. ‘Casi Ocho Hectáreas’. n. p.

²²⁷ Ibid.

cedro. Nas áreas marcadas em azul o piso é plano composto por uma espécie de cimento queimado. Portanto temos a casa resolvida em dois níveis que são conectados por rampas de leve inclinação: um nível mais alto que começa na grande passarela externa que dá acesso à casa e chega até a cozinha e área de refeições na parte interna; um segundo nível, um pouco mais baixo que o primeiro onde estão localizadas a área de estar e as camas de solteiro junto ao banheiro.

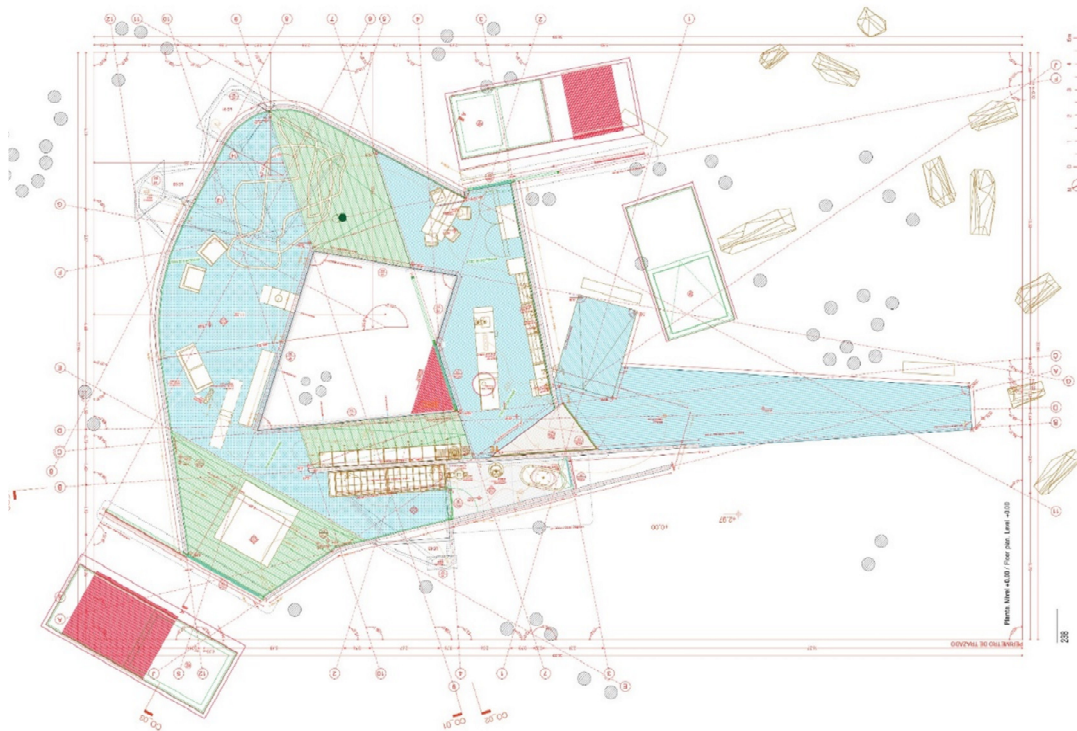


Figura 80: Casa para El Poema del Ángulo Recto: Planta Baixa.
Fonte : El Croquis n.167 - Smiljan Radic: 2003-2013, p. 238.

A cama de casal está portanto localizada em uma terceira área de piso inclinado, voltada para a vista das montanhas e, como pode-se perceber, seu desenho simples tira partido desta singular configuração (Figura 81).



Figura 81: Casa para El Poema del Ángulo Recto: detalhe da cama de casal.
Fonte: o autor.

Dois paredes retilíneas em planta atuam como suporte de parte do mobiliário fixo da casa. Ambas estão ligadas à porta de acesso principal. À direita deste acesso existe uma parede que é parte da envoltória da casa e recebe os armários e equipamento relacionados ao preparo e armazenamento de alimentos. À esquerda existe uma parede que não chega a tocar a parte inferior da abóbada de cobertura. Esta divisória de concreto armado penetra a casa no mesmo alinhamento da passarela de acesso e tem múltiplas funções. É o suporte para o engaste tanto do grande armário guarda-roupas localizado na rampa frontal, quanto das camas de solteiro, localizadas no lado oposto. Ao mesmo tempo, este anteparo confere privacidade ao dormitório de solteiros e faz a divisão principal do único banheiro da casa. O armário guarda-roupas é feito em metal pintado de negro e seu fechamento é composto de pesados panos de feltro vermelho que assumem características simbólicas. A associação às tradicionais e enigmáticas cortinas que escondem e revelam os palcos de teatro é instantânea (Figura 82).



Figura 82: Casa para El Poema del Ángulo Recto: detalhe do armário guarda roupas.
Fonte: o autor.

A alusão às tendas ciganas feita por Radić, pode ser relacionada com alguns aspectos inusitados. Diferente do *Mestizo*, aqui a cobertura não possui características de um *cielo falso*, não há translucidez alguma. Forma, material e intenção aparentam estar em perfeita sintonia. No entanto, à despeito da solidez do concreto, a forma adotada se comporta como se estivesse sendo inflada de ar desde seu interior.

As paredes internas desta casca de concreto que envolve a habitação são revestidas com lambri de madeira de cedro, que por sua vez apresenta um desenho dinâmico com réguas de madeira dispostas de forma inclinada, acompanhando a organicidade da composição. O perfume exalado por estas superfícies de cedro é notadamente intenso. A passagem do exterior para o interior da casa fica definitivamente marcada por este aspecto sensorial. Assim, se deixarmos a lógica de lado por um momento, podemos perceber que este vigoroso perfume exalado pela madeira de cedro é o ar estruturador que infla a sólida tenda nômade da família Radić-Correa (Figura 83).



Figura 83: Casa para El Poema del Ángulo Recto: panorâmica do interior.
Fonte: Alejandro Gandarillas.

Para transformar o projeto da casa em realidade construída, o arquiteto articulou as fases de projeto e obra de uma maneira singular. Por sua complexidade formal, Radić não utilizou os desenhos técnicos convencionais de cortes, fachadas e cobertura para representação do projeto executivo de arquitetura. Na realidade, não serviriam como instrumento de transmissão de informação aos construtores no canteiro de obras. Desta forma, o desenho principal, que foi utilizado para a construção da casa é uma sequência de vistas desdobradas e conectadas umas às outras. O resultado é semelhante ao de um molde de roupas ou um desenho de base para a construção de uma maquete em papel cartão, como as tantas feitas por ele durante a fase de estudos (Figura 84).

Com isto, o projeto estrutural teve que se adaptar à esta condição de trabalho, se utilizando dos mesmos meios gráficos. Radić fala da importância do desenho de sobreposição entre arquitetura e engenharia ao tratar dos desenhos expostos em seu livro *Obra Gruesa*:

É um livro diferente porque em geral são planos de engenharia. Ou seja, falando da construção também, por exemplo, sempre no processo de desenvolvimento da arquitetura eu trabalho com um engenheiro já há muito tempo, 10 anos, alguma coisa assim. Então pegamos os planos de engenharia, fazemos a sobreposição (com os de arquitetura) e revisamos tudo e depois os separamos novamente. Mas a etapa mais importante do escritório é esta sobreposição entre engenharia e arquitetura.

Então, na maioria dos planos está esta sobreposição de engenharia com arquitetura. Então, é como que narram esta etapa, tem um pouco a ver com o que falamos²²⁸.



Figura 84: Casa para El Poema del Ángulo Recto: Maquetes de estudo.
RADIC, S., 2015. In: CONFERENCIA DE LA CATEDRA BLANCA, 49:33.

É desta forma que o desenho da *Casa para El Poema de Ángulo Recto* é apresentado ao mesclar arquitetura e engenharia em um inusitado sistema de representação. Uma textura gráfica simbolizando a floresta ao fundo das figuras geométricas tornam a ilustração ainda mais complexa e interessante (Figura 85).

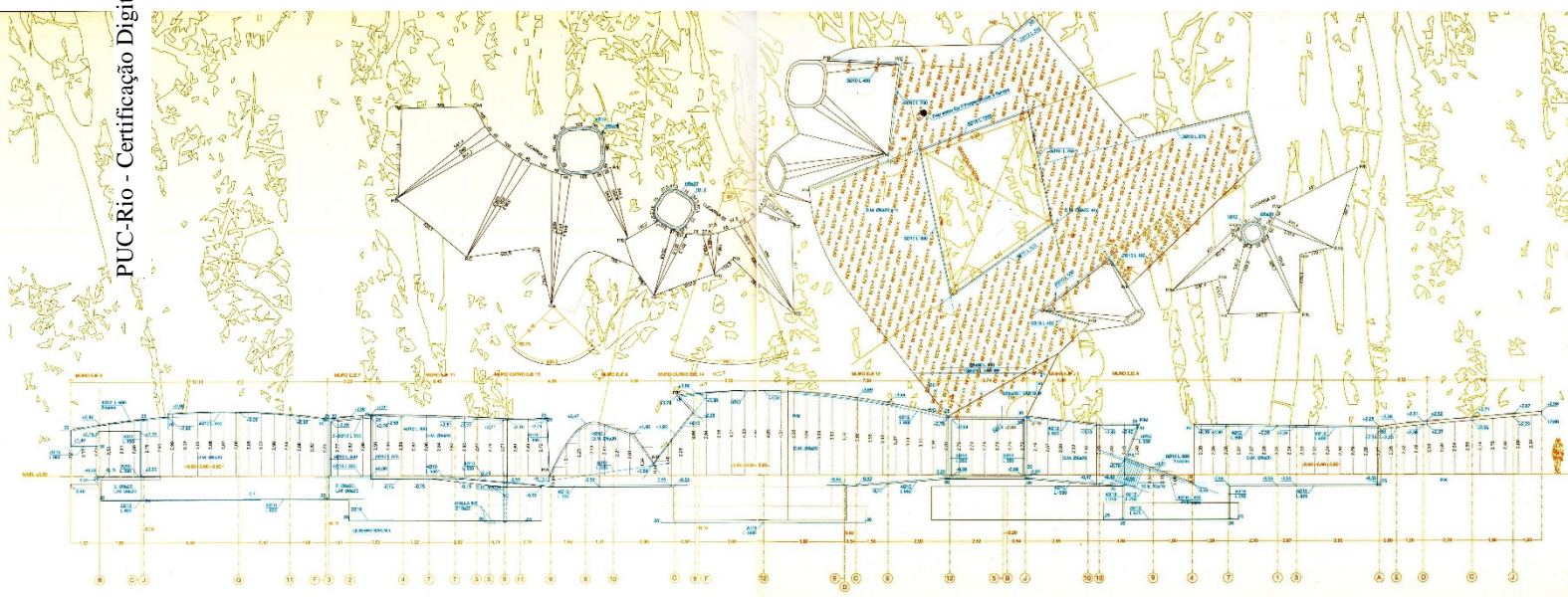


Figura 85: Casa para El Poema del Ángulo Recto: Elevação Estrutural Desdobrada.
Fonte : RADIC. S., Obra Gruesa, p. 196 et. seq.

Apesar desta forma mais adaptada de apresentação do projeto, os construtores ainda assim tiveram dificuldade de compreender os óculos, estes cones

²²⁸ RADIC, S., Entrevista concedida a Matias Baumann, 2018.

salientes que se projetam para fora do corpo principal da casa. A solução encontrada por Radić foi imprimir os desenhos em escala 1:1 e levá-los ao canteiro (Figura 86).

Ele explica:

Como os construtores não sabiam como fazer os "cones" salientes, que chegavam a sete metros, tivemos que imprimir os desenhos da geometria em tamanho real e inseri-las no local. Parece uma geometria muito sofisticada, mas na realidade o processo de trabalho era muito primitivo²²⁹.



Figura 86: Casa para El Poema del Ángulo Recto: Impressão do projeto em escala 1:1 na obra. RADIC, S., 2015. In: CONFERENCIA DE LA CATEDRA BLANCA, 51:06.

O processo foi de fato muito artesanal. Os caminhões betoneira não conseguiam acessar o local da obra e portanto a concretagem foi feita de maneira manual em um processo que levou um ano e meio. “Tudo isso fez com que houvesse mais controle sobre a casa, com que tudo fosse muito mais preciso do que o habitual”²³⁰. Da mesma forma que na *Casa A*, Radić ia frequentemente à obra para orientar os dois construtores que tinham pouca experiência com o sistema construtivo adotado (Figura 87). Assim, a locação da obra foi feita pelo próprio arquiteto. Radić relata:

Mas a casa negra, essa eu a tracei toda no terreno e os mestres de obra que a fizeram não haviam construído em concreto, foi a primeira vez que eles construíram em concreto também. Então, eu viajava geralmente duas vezes na semana para a obra²³¹.

²²⁹ RADIC, S. ‘Casi Ocho Hectáreas’. n. p.

²³⁰ Ibid.

²³¹ RADIC, S., Entrevista concedida a Matias Baumann, 2018.



Figura 87: Casa para El Poema del Ángulo Recto: Construção. Fotografia: Smiljan Radić.
Fonte : RADIC. S., *Obra Gruesa*, p. 191.

Aqui, a relação estabelecida entre a casa e o contexto merece algumas considerações por suas peculiaridades. O modelo confeccionado em madeira de cedro, fabricado por Alejandro Lüer, foi apresentado pela primeira vez na exibição *Global Ends* na *Galeria Ma* de Tokio em 2010. O modelo é retratado por vários ângulos no catálogo da exposição *Ilustraciones – Alejandro Lüer, Smiljan Radić* realizada na *Galeria AFA* em novembro de 2013 (Figura 88).

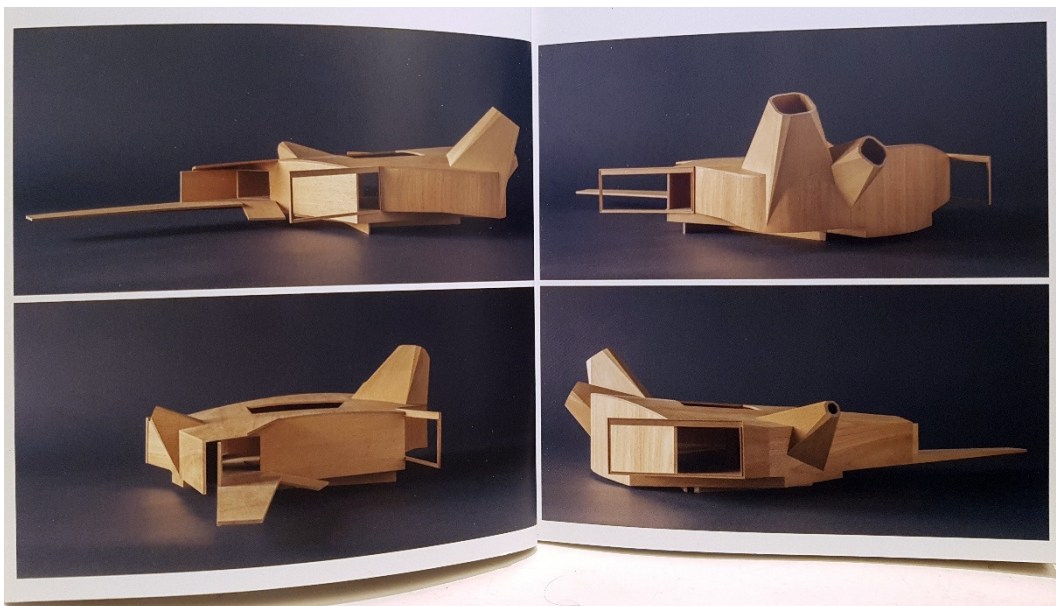


Figura 88: Fotografia do Catálogo de *Ilustraciones – Alejandro Lüer, Smiljan Radić*.
Fonte: o autor.

Nestas fotografias podemos perceber com nitidez a sua volumetria arrojada ao ser apresentada como um objeto solto em fundo preto, descontextualizado, sem sequer uma base que pudesse representar o terreno.

Radić afirma que a definição do exato local de implantação do artefato arquitetônico ocorreu apenas em um segundo momento, ou seja, após a definição da forma final da casa. A este respeito, o arquiteto esclarece:

Como objeto isolado, a casa é extremamente formalista. Escondida entre as árvores começa a perder a forma e a converter-se em uma espécie de parasita que se agarra ao lugar. Uma vez que a forma foi definida, fiz um levantamento de todas as árvores e coloquei-a em seu lugar, apenas entre os três lugares possíveis, todos eles na parte descendente do morro. A *Casa A*, que era uma reforma de uma casa já existente, estava um pouco mais acima, porque todas as casas existentes nas terras vizinhas que sempre comprávamos estavam localizadas no nível mais alto de algumas colinas que sobem e descem. A *Casa para El Poema* del Ângulo Recto caiu um pouco para baixo e deixou o topo da colina livre como uma grande praça de jardim com 300 pedras de basalto que havíamos trazido de uma pedreira próxima e que ordenamos no local²³².

Ou seja, o levantamento das árvores no local foi realizado apenas a *posteriori* e a casa não foi locada em nenhuma das três posições previamente definidas, mas entre elas. Isto denota que, assim como ocorre no *Mestizo*, um determinado grau de imprecisão e flexibilidade deve ser incorporado como premissa da forma adotada. Neste sentido, é interessante perceber que a casa, a despeito de ter apenas um pavimento, apresenta uma série de balanços periféricos. Isto faz com que visualmente a casa não esteja em contato contínuo com o solo, conferindo maior movimento à composição e garantindo alguma margem de “erro” nas relações de aproximação e afastamento com a topografia. Esta estratégia de “jogar” com o recorte da parte inferior da envoltória do objeto arquitetônico já tinha sido usada na *Casa de Cobre 2* de 2004-05 (Figura 89).

²³² RADIC, S. ‘Casi Ocho Hectáreas’. n. p.



Figura 89: Casa de Cobre 2. Smiljan Radić . Fotografia: Cristóbal Palma
Fonte : RADIC. S., *Obra Gruesa*, p. 63.

A despeito das diferenças de materialidade entre os dois exemplos, o efeito desta tática projetual é igualmente instigante e nos remete às influências orgânicas que atravessam o imaginário de Radić.

Assim, a *Casa para El Poema de Ângulo Recto* pode ser interpretada como um organismo vivo que repousa na colina. Seu corpo se acomoda ao terreno, se apoiando sempre parcialmente ao solo como acontece com o *Grifo dormindo* de John Tenniel. Ou seja, se agarra ao solo e simultaneamente expande sua forma em direção a novas possibilidades de conexão com o entorno e com o cosmos. Neste sentido, os três óculos inclinados em forma de cone “nascem e crescem” em direção ao céu, captando a iluminação zenital que invade o interior da casa. Estes enigmáticos elementos teriam sido inspirados de fato em formas vivas, especificamente nos *picorocos*²³³ - crustáceos marinhos existentes nas costas do Chile²³⁴. Portanto, de modo ambíguo, a casa se ancora ao terreno e ao mesmo tempo inspira movimento. O próprio crescimento orgânico induzido pelas suas formas já pode ser percebido como deslocamento. Afinal, crescer é também se deslocar desde dentro para fora e além. Deste modo, a casa expande seus tentáculos em meio às árvores e com isto, fixa-se ao território. Neste sentido as árvores que crescem desde dentro do pátio interno reforçam este sentido de pertencimento ao lugar e conferem noção de tempo transcorrido à recém construída estrutura (Figura 90).

²³³ Nome científico: *Austromegabalanus psittacus*. Pode-se notar a presença de alguns *picorocos* na base de madeira de *Frágil* - Figura 14.

²³⁴ RADIC, S., In: LIVINI, P. *Campos Compartidos*, p. 243.



Figura 90: Casa para El Poema del Ángulo Recto: foto aérea.
Fonte: Alejandro Gandarillas.

A pintura negra sobre a textura do concreto aparente, do mesmo modo que no *Mestizo*, abre lacunas de significado que podem ser preenchidos pela nossa interpretação imaginativa. Foi a partir deste estímulo que nos deparamos com sutis pelos que crescem em parte desta superfície áspera (Ou seria um couro, uma pele?) (Figura 91).



Figura 91: Casa para El Poema del Ángulo Recto: detalhe.
Fonte: o autor.

Rompendo com a organicidade do conjunto, as duas esquadrias existentes na casa são encaixilhadas por quadros em estrutura metálica que são justapostos aos vãos e estabelecem uma relação dialética com a plasticidade do corpo de concreto negro, a partir de suas formas retangulares. Esta estratégia híbrida pode ter sido adotada a partir das observações dos estudos para *Endless House*: “Como mostram os estudos de Kiesler a respeito, as janelas são só cavidades, sombras em seu manto curvo, difíceis de fechar de maneira convencional”²³⁵. Novamente, o arquiteto chileno adota a estratégia de pintar todo o conjunto de preto para conferir um sentido de integralidade da composição.

A interação entre os elementos de naturezas distintas torna de fato a composição mais intrigante. Neste sentido, o fechamento do topo dos óculos cônicos é feito com vidro colado com silicone estrutural sem caixilho reforçam o contraste e a sensação de estranhamento.

Em termos relativos à experiência no lugar, a proximidade do quadro metálico da porta de serviço com as árvores, somada a possibilidade de atravessá-lo de um lado a outro estabeleceu novas possibilidades imaginativas associadas ao espelho, ou portal para uma outra dimensão (Figura 92).



Figura 92: Casa para El Poema del Ángulo Recto: relação da casa com as árvores.
Fonte: o autor.

²³⁵ RADIC, S., *Obra Gruesa*, p.110.

Podemos considerar que este foi o ponto de partida para a inserção da casa no lugar de implantação, devido a tamanha justeza do encaixe da estrutura metálica entre os troncos (Figura 93). Merece consideração o fato de que estas árvores existentes no local não encontram correspondência de representação fiel na planta baixa.



Figura 93: Casa para El Poema del Ángulo Recto: detalhe da estrutura metálica.
Fonte: o autor.

A vivência no interior da casa passou por uma sensação de estar invadindo um ambiente de significativa intimidade, onde todos os recantos, objetos, esculturas de Marcela Correa e móveis estão expostos. Nas paredes haviam quadros de Constant, ilustrações de David Hockney, ilustrações com temáticas japonesas.

Apesar de sua opacidade geral, a casa se relaciona francamente com o exterior a partir do pátio interno. O fato de ter somente um pavimento, associado às relações de desnível do piso, a inclinação da abóbada da cobertura e a pouca profundidade do pavilhão, oferece ao habitante grande amplitude visual para a copa das árvores e para o céu. (Figura 94)



Figura 94: Casa para El Poema del Ángulo Recto: vista pátio.
Fonte: o autor.

Por fim, a experiência da visita a *Casa para El Poema de Ângulo Recto* está profundamente ligada ao seu entorno. A proximidade e o contraste material e sensorial da *Casa Fonola* e da *Casa Transparente*, nos levaram às memórias ligadas aos contos de fada. Neste mundo de ficção, cada edificação pertence a uma personagem com características definitivamente distintas, porém todas elas compartilham o mesmo bosque e encontram na substância da matéria sua forma de expressão. O jardim de 300 pedras de basalto de Marcela Correa, associado ao tapete de folhas secas que cobre toda sua superfície, transforma o caminhar em uma atividade lúdica, sonora, “crocante”. (Figura 95)



Figura 95: Casa para El Poema del Ángulo Recto: panorâmica externa.
Fonte: Alejandro Gandarillas.

O projeto da *Casa para El Poema del Ángulo Recto* parte do sentido lúdico do processo de um *ecphrasis* que se propõe a ilustrar em arquitetura a ambiência de uma ilustração de Le Corbusier. É assim que a figura da mão vira representação da abóbada de concreto. Por outro lado, a motivação criativa passa pelo sentimento de introspecção e vontade de acolhimento vivido de forma individual e coletiva após o terremoto de 2010. Neste sentido, toda uma questão material relacionada à opacidade, ao perfume e ao refúgio já havia sido experimentada e pensada em *El Niño Escondido en un Pez*. O sentido metafórico está lá desde o princípio das operações. O mar escuro de David Hopnick pode ter evocado o *picoroco* de suas profundezas, e tudo o mais. A partir da manipulação das maquetes operativas, mãos e mente trabalham em conjunto na materialização deste objeto orgânico. Por outro lado, sua transformação em realidade construída depende do desenvolvimento de novos meios de representação, que por sua vez, se vinculam diretamente com a manipulação dos modelos em papel. Assim, as fases de projeto e de obra se se invadem. A construção dos *picorocos* dependem dos desenhos desenvolvidos no escritório, impressos em escala 1:1, para que possam ser assimilados pelos construtores e usados como moldes. A tenda cigana é evocada a despeito da solidez do concreto armado. O ar perfumado, exalado pela madeira infla e expande seu espaço interno, que por sua vez, se apresenta radicalmente diverso em relação ao exterior da casa – é quente, claro, acolhedor. Sobras de arames resultantes provavelmente dos processos de amarração das fôrmas de madeira, são preservadas na superfície negra e se transformam em pelos.

6.

Considerações Finais

A partir da observação da obra do arquiteto Smiljan Radić, encontramos na presente pesquisa a oportunidade de desenvolver assuntos que estão em voga no debate sobre os possíveis caminhos para uma prática arquitetônica que considere e estimule as capacidades imaginativas do ser. O diagrama a seguir apresenta de forma sintética o resultado da análise proposta (Figura 96).

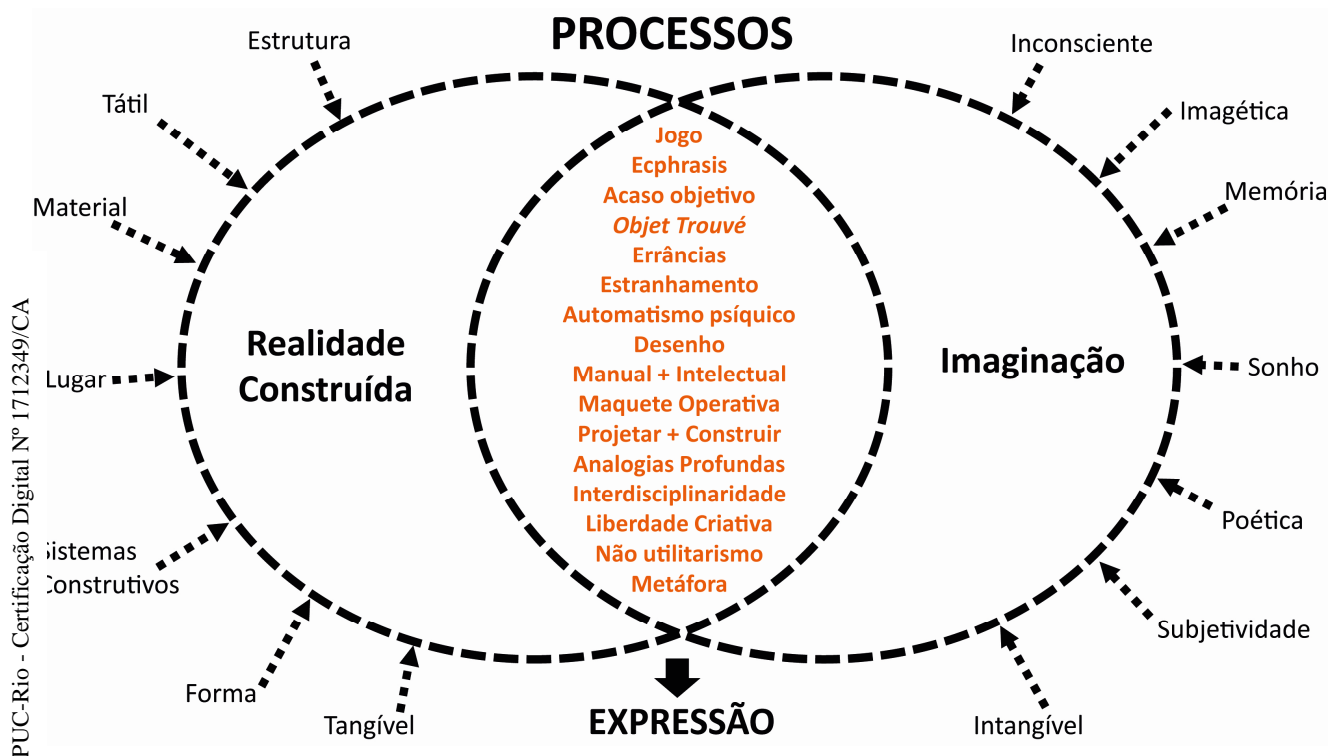


Figura 96: Diagrama síntese das relações estabelecidas entre os campos da Realidade Construída e Imaginação na obra de Smiljan Radić.
Fonte: o autor.

Uma maior compreensão das relações estabelecidas entre a realidade construída e a imaginação em sua obra, demandou um tipo de análise que busca o rompimento do rígido dualismo entre objetividade e subjetividade no qual se baseia a era moderna²³⁶. Neste sentido, a investigação sobre as bases que fundamentaram o surgimento da cultura arquitetônica chilena a partir dos anos noventa, é também a busca pela compreensão daquilo que permeia a subjetividade de Radić. Como

²³⁶ MONTANER, J. M. Do diagrama às experiências, rumo a uma arquitetura de ação, p. 89.

visto, a primazia do material, a consciência do caráter do lugar em sua dimensão paisagística, a investigação das qualidades sensoriais da arquitetura, a relação entre tradição e inovação, constituem o DNA de toda uma geração de arquitetos da qual Radić faz parte.

Nas investigações sobre a *Ciudad Abierta*, encontramos nos escritos de Iommi sobre uma possível fusão entre os domínios da realidade e a poesia, um fio conector que comprova o caráter da transubjetividade defendida. O lugar comum das influências do Surrealismo e dos movimentos de vanguarda se constitui assim, como referencial prático e teórico de uma cultura que atravessa as décadas e encontra em Radić um viabilizador de suas posturas e formas de expressão.

Um dos possíveis campos de aprofundamento que foram abertos para o desdobramento desta investigação, é o estudo de um latente alinhamento prático e teórico da experiência promovida pela PUC de Valparaíso com as manifestações dos grupos da *Arquitetura Radical* europeia e norte-americana.

Como um dos objetivos específicos deste trabalho, a investigação da obra bibliográfica autoral do arquiteto revelou traços de sua personalidade e das influências, sentimentos, experiências e percepções pessoais que são constantemente tomados por um teor poético, metafórico e imaginativo. Seus heróis habitam o passado, moram nas imagens. Em suas narrativas textuais e imagéticas, arte e vida de fato coincidem. Radić consegue estabelecer interlocuções entre seus personagens, imagens e autores, até que ele mesmo se transforme em um personagem desta grande narrativa arquitetônica que está sendo escrita. Assim, ao observar Constant em seu escritório, o arquiteto chileno também se sente observado por ele e a noção entre imagem, imaginário e realidade se inverte por um instante. A imagem poética é consolidada e com isto, “a dualidade entre sujeito e objeto é matizada, iluminada, incessantemente ativa em suas inversões”²³⁷. É deste ponto de vista que estamos tratando quando falamos de Smiljan Radić. Portanto, a análise de sua produção foi de fundamental relevância para a constituição do arcabouço teórico e para uma compreensão mais aprofundada de sua obra arquitetônica. Foi a partir desta análise que encontramos os indícios que embasaram os estudos relativos ao referencial teórico-prático que fundamenta sua obra.

²³⁷ BACHELARD, G. A Poética do Espaço, p. 7.

Podemos concluir também, que de uma forma abrangente, o estudo dos processos criativos de Radić sob a ótica do pensamento e da prática surrealista se consolidou como um importante método de análise que poderá ser desdobrado em futuras investigações. Além disto, podemos associar as ideias de Breton com a sua forma poética de ver o mundo a partir de uma perspectiva de fusão entre os domínios da imaginação e da realidade.

Por sua vez, a investigação sobre os grupos da *Arquitetura Radical* e de sua relação com os situacionistas teve como fator determinante a visita à exposição do acervo pessoal do arquiteto e, portanto, uma indicação mais objetiva e clara daquilo que é parte do referencial teórico e projetual adotado por Radić. De uma forma geral, podemos identificar nestas influencias a dimensão prática da ação experimental e interdisciplinar como forma de expressão primitiva, inerente à condição humana.

Nesta perspectiva, percebemos que o caráter exclusivamente produtivista da arquitetura precisa ser abandonado pelo arquiteto para que as energias criativas e imaginativas mais autênticas possam ser liberadas. Os métodos adotados por ele são os jogos, a experimentação despreziosa, o automatismo de seus desenhos.

Estas operações permeadas pelas manifestações do acaso e pelo caráter transdisciplinar do fazer criativo, se materializam, portanto, em desenhos, maquetes operativas e, às vezes, protótipos em escala 1:1. Em todas estas formas de expressão, vemos um forte componente artesanal que permeia seus processos de criação, ou seja, a manipulação e o contato com a matéria representam um aspecto importante nas relações estabelecidas entre imaginação e realidade construída. A noção de que estes objetos possuem valor em si mesmo está ligada a consciência de que neles residem aspectos essenciais que se manifestam apenas nesta complexa associação entre o imaginar e o fazer manual.

Esta relação mais franca entre a mente e a mão pode ser relacionada com uma maior permeabilidade entre o projetar e o construir na obra do arquiteto chileno. Assim, a simples presença do arquiteto no canteiro se transforma em um possível meio de conexão entre o imaginário e a realidade ora construída. No caso do *Restaurante Mestizo*, o encontro com as pedras na cordilheira se constitui como ato poético fundamental do processo de construção do lugar e da arquitetura como entes indissociáveis e traz à tona a dimensão do acaso, do imprevisível como traço de realidade que invade tanto as fases de projeto quanto a própria obra. Na *Casa*

para *El poema del Ángulo Recto* a forma definida considerou possíveis variações em relação à topografia do terreno devido à imprecisão inicial de sua localização exata. Isto não quer dizer em absoluto que a casa não tenha sido *imaginada* no lugar. A marcação da casa no local de implantação realizada pelo próprio arquiteto se constitui assim, como o ato de ligação entre o previamente imaginado e a realidade construída em sua dimensão territorial.

Em relação às experiências vividas nas visitas às obras analisadas, percebemos que o uso do preto como coloração, associado às texturas dos materiais em sua forma bruta, se constitui como um importante instrumento de estímulo das capacidades imaginativas. No caso do *Restaurante Mestizo* os monólitos, por contraste e por sua própria natureza simbólica, atingem uma capacidade de significação arquetípica que ressoa em nossas memórias mais primitivas. Na *Casa para El poema del Ángulo Recto*, além do estímulo à imaginação, a cor negra contribui para a harmoniosa inserção do corpo arquitetônico na natureza. As metáforas ligadas ao habitar lugares inabitáveis permeiam as infinitas possibilidades de significação deste estranho refúgio.

Por outro lado, uma análise mais objetiva de sua obra aponta para aspectos arquitetônicos que são de alguma forma preteridos ou tratados de modo secundário. Os problemas relativos ao conforto térmico, à função e à própria forma são notadamente flexibilizados ou até mesmo desconsiderados em nome do sentido poéticos e subjetivo de sua obra. Como exemplo podemos citar a posição da janela do banheiro na *Casa para El Poema del Ángulo Recto*, que ao ser voltada para a grande passarela de acesso principal, estabelece um certo conflito nas relações funcionais da casa. Um outro exemplo são os espaços energeticamente pouco eficazes, cobertos pelas finas membranas e localizados na parte superior de estruturas mais robustas. Todavia, este é aparentemente um princípio intencional, manifesto inclusive em sua retórica à respeito do segundo pavimento de sua *Casa CR*. “Simplesmente é um lugar ineficiente pensado para ser ocupado somente em certas épocas do ano”²³⁸.

Finalmente, concluímos que uma arquitetura com características tão metafóricas poderia facilmente cair na armadilha da busca por resultados psíquicos obtidos através da construção de simulacros. Como observado, na arquitetura de

²³⁸ RADIC, S., *Obra Gruesa*, p. 54.

Radić ocorre exatamente o oposto. A estrutura ancora os fenômenos imaginativos desde as maquetes operativas e invade os processos projetuais até as fases de construção. A realidade construída permeada pela imaginação é de fato estrutural, tátil, crua. Com isto, Radić mantém um profundo interesse pela substância dos materiais, pois compreende e intui que é a partir da matéria e para além dela que as relações entre realidade construída e imaginação se fazem possíveis.

5.

Referências bibliográficas

ARQUITECTURA RADICAL, 2003, Sevilla. Catálogo da Exposição: **Junta de Abdalucia, Consejería de Obras Publicas y Transportes**, 2003.

ADRIÀ, Miguel (Ed.). **Blanca Montaña: Arquitectura en Chile**. Vitacura: Puro Chile, 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARQ. Santiago de Chile: Ediciones Arq – Escuela de Arquitectura Pontificia Universidad Católica de Chile, n. 67, 2007.

ARQ + 2. Santiago de Chile: Ediciones Arq – Escuela de Arquitectura Pontificia Universidad Católica de Chile, número especial: Smiljan Radić: Bestiario, nov. 2014.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, [s.d.].

BIARCH OPEN LECTURES: **Smiljan Radić, ‘Un Ruido Naranja’**. Barcelona: Barcelona Institute of Architecture. 2009. 39 min. Disponível em: <<https://vimeo.com/197443255>>. Acesso em 15 out.2018

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1969.

BUERGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Agueda: Assirio Bacelar, 1993.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora Gili, 2013.

CASTILLO, J. **BOMB Magazine n. 106. – Entrevista com Smiljan Radić**, 2009.

Disponível em: <<https://bombmagazine.org/articles/smiljan-Radić-1/>> - Acesso em 25 nov. 2017.

CATÁLOGO da Exposição **Other People have dogs** . (Santiago): Galeria D21, 2017. Não paginado.

Disponível em:

<<http://www.d21.cl/wp-content/uploads/2010/07/catalogo-smiljan-web.pdf>>

CONFERÊNCIA DE LA CÁTEDRA BLANCA: **Smiljan Radić, ‘El Circo es un Cielo Falso’**. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid. 2015. 99 min.

Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=c7I_VYbT6nY>.

Acesso em 30 ago.2018.

EL CROQUIS. Madrid: Editorial El Croquis, n. 167, 2013.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

IOMMI M., Godofredo. **Carta del Errante**. Valparaíso: Escuela de Arquitectura UCV, 1976.

Disponível em: <https://wiki.ead.pucv.cl/Carta_del_Errante>. Acesso em: 30 ago.2018.

JUNG. C.G., **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LIVINI, P. **Campos Compartidos: Diálogos entre arquitectura y arte**, Smiljan Radic, 1990-2010. 2010. 321 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2010.

O. CÁRDENAS, Elisa. La revolución en el papel. **La Panera – Revista Mensual de Arte y Cultura**, n.98, out. 2018

MONTANER, Josep Maria. **Do diagrama às experiências, rumo a uma arquitetura de ação**. São Paulo: Gustavo Gilli, 2017.

PADILHA, P., O Instante da Imagem – Benjamin, Surrealismo, Infância. Ao Largo, Rio de Janeiro, 2015 – 2. Artigos. Disponível em: [https://www.maxwell.vrac.puc-](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev_aolargo.php?strSecao=fasciculo&fas=37910&NrSecao=11)

[rio.br/rev_aolargo.php?strSecao=fasciculo&fas=37910&NrSecao=11](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev_aolargo.php?strSecao=fasciculo&fas=37910&NrSecao=11)

PALLASMAA, Juhani. **A Imagem Corporificada: Imaginação e Imaginário na arquitetura**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

PERNIOLA, Mario. **Los situacionistas: Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX**. Antonio Machado Libros. Edição do Kindle. Não paginado.

RADIC, Smiljan. Casa A: Vilches, San Clemente, Chile. **ARQ**, n.70, p. 62-69, 2008.

RADIC, Smiljan. **‘Casi Ocho Hectáreas’**: Entrevista concedida a Moisés Puente y Arquitectura-G. Videoconferencia, 2014. Não paginado.

Disponível em: <<https://arquitecturag.wordpress.com/2014/02/20/escritos-g-casi-och-hectareas/>>. Acesso em 01 jan. 2019.

RADIC, S. Esta Casa ya no Existe (Smiljan Radić – Parte 1). **Imaginando Líneas**, mai. 2014. Não paginado.

Disponível em:

<<https://imaginandolineas.wordpress.com/2014/05/24/smiljan-radic-parte-1-esta-casa-ya-no-existe-casa-chica/>> Acesso em 08 jan. 2019.

RADIC, S. Entrevista concedida a Matias Baumann. Santiago, 23 out. 2018.

RADIC. Smiljan. **Guia de Exibição Smiljan Radić: Bestiary**. Tokio: Toto Gallery Ma. 2016 – digital (9:48): Narrativa de Smiljan Radić.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ftegz1BbLuQ>>. Acesso em 16.04.2019.

RADIC. Smiljan. **Obra Gruesa**, Vitacura: Ediciones Puro Chile, 2017.

RADIC, S. That's the Beauty: To Bring the Outside Inside. **ORIS MAGAZINE**, n. 63, 2010. P. 130-150. Entrevista.

Disponível em: <[http://www.oris.hr/en/oris-magazine/overview-of-articles/\[120\]thats-the-beauty---to-bring-the-outside-inside,1798.html](http://www.oris.hr/en/oris-magazine/overview-of-articles/[120]thats-the-beauty---to-bring-the-outside-inside,1798.html)>

RODLEY, Chris (Ed.). **Lynch on Lynch**, Londres: Faber & Faber, 1997.

- SEGRE, R. ; ESPOSITO, F. Cidade aberta. **Revista AU**, abr. 2012.
Disponível em: <<http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/217/artigo255574-1.aspx>> Acesso em: 29 ago.2018.
- SENNETT, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- TSCHUMI, Bernard. **O prazer na arquitetura**. In: NESBITT, K. (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica, 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- UN RUIDO NARANJO. primeira *BIArch Open Lecture - 2009, Barcelona Institute of Architecture*. Fonte: <<https://vimeo.com/8736244>> Acesso em: 30 ago.2018.
- VESELY, Dalibor. Surrealism, Myth and Modernity. **Architectural Design**, v. 2&3. p. 87-95. 1978.
- VIDLER, Anthony. **Fantasy, the Uncanny and Surrealist Theories of Architecture**. 2003.
Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/78456019/Vidler>>
- WORKSHOP BURDA, 2016, Zurique. **Poster**. Zurique: DARCH ETHzurich, 2016.
- ZUMTHOR, Peter. **Pensar a Arquitetura**. 2. Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

Anexo 1 – Entrevista com Smiljan Radić

A presente entrevista foi realizada no escritório de Smiljan Radić, no dia 23 de outubro de 2018. Cheguei às 10:00 h da manhã como combinado e fui recebido por uma mulher que pediu que esperasse em uma espécie de sala de espera/corredor. De frente para mim havia uma vitrine com maquetes amontoadas feitas nos mais diversos materiais. Smiljan me busca e vamos à sala de reunião, um recinto com as paredes pintadas de preto com uma grande mesa de madeira ao centro. Me pergunta se eu quero um café e pede que alguém vá buscar. Me pareceu que era um café comprado em algum estabelecimento comercial ou máquina por ser servido em um copo de papel com tampa. Em um determinado ponto da conversa, Radić se ausentou e foi pegar um exemplar usado de seu livro *Obra Gruesa*, o qual me deu de presente. Ao final da entrevista dei de presente a ele e a Marcela Correa algumas joias em prata e madeira confeccionadas por minha mãe e duas garrafas de cachaça. Me chamou a atenção o fato de Radić ter esfregado o chaveiro de madeira e prata no rosto, como que para sentir o material.

A entrevista se focou nos seguintes aspectos:

1. Investigar como se estabelece sua relação com os processos de construção;
2. Investigar se existem relações entre as fases de projeto e obra;
3. Investigar as relações simbólicas e culturais em relação ao uso dos materiais;
4. Investigar aspectos construtivos e projetuais a respeito do Restaurante Mestizo;
5. Investigar sobre a relação que existe entre representação e construção na confecção de suas maquetes operativas.

Apesar da ordem proposta, a reunião seguiu um fluxo espontâneo e não linear, chegando a tocar em outros assuntos importantes que não estavam previstos como a sua visão em relação ao mercado e ao contexto chileno das últimas décadas e a possibilidade de visita à *Casa del Poema del Ángulo Recto*. A ordem original das perguntas foi mantida para que não fosse perdido este traço de naturalidade. No dia anterior à entrevista, eu havia ido à exposição *Cloud '68- Papeles y Voces* e por

este motivo começamos espontaneamente a falar sobre sua coleção particular que estava sendo exibida.

MB. Como consegue essas coisas?

SR. Existem como 4 *dealers* no mundo que os compram e muita livrarias de livros antigos também em Paris, na Bélgica, na Holanda, na Itália, bastante nos Estados Unidos também.

MB. E eu não sabia, mas há um tom de ironia muito grande no trabalho destes grupos como o Superstudio.

SR. Sim. Talvez porque não podiam construir, era a única maneira de afrontar o problema. Mas sim, todos os textos em geral são irônicos. As cidades ideais e todas estas coisas são extrapolações de ideias modernistas, levadas além.

MB. E como é a relação com a natureza para eles? Me parece que forçam uma situação de constrangimento para com a natureza, os monumentos infinitos, independentes do lugar...

SR. O problema sobretudo dos situacionistas e do Superstudio é que, entendo eu, que muitas das ideias propostas tinham que se formalizar de alguma maneira, havia que se chegar à forma. E aí, desta maneira se criam estas *New Babylon* por um lado e todo o Monumento Contínuo, as super-superfícies, ou seja, se criam estas formas para expressar uma ideia, mas o problema final era o que estava por trás. Por exemplo, quando Constant concebe esta cidade *New Babylon*, ele fala explicitamente que o que ele estava mostrando não seria a cidade final, mas a cidade final será construída pelos “neobabiloneses”, ou seja, pelos seus próprios habitantes. Então, o que ele esboça é uma espécie de pré-forma de algo que poderia existir no futuro. O mesmo acontece com o Superstudio. Quando o Superstudio faz esta superfície contínua, finalmente é um manifesto contra os objetos, então tem uma superfície contínua que é onde navega toda a informação. Em rigor é como uma internet antes da internet, porém formalizada e construída de alguma maneira.

MB. Mas com uma visão crítica...

SR. Sim, sim, sempre. Sobretudo porque, apesar de muitos deles ocuparem superestruturas, ou megaestruturas, é uma renúncia à infraestrutura dura da arquitetura, tudo que havia feito o modernismo ao focar sempre no problema da forma, da estrutura, da engenharia. Isto se tratava de colocar atenção nas cores, nos odores, em como se caminhava, no tempo, tudo baseado em uma certa utopia do ócio. Então, nessa medida, era um pouco perder a formalidade da arquitetura para se concentrar no que passou depois também que foram as performances (los performs), os *happening*, etc., que é mais efêmero e menos articulado como discurso, ou não menos articulado, mais sim, menos difícil de tomar como discurso.

MB. Você fala sobre autoconstrução às vezes e eu não pude compreender completamente o significado desta palavra. Você gerencia a construção?

SR. Não, não. Sobretudo no início, no Chile... Vamos ver, tem uma coisa primeiro. Chile está no fim do mundo. Não há estoque, nunca houve estoque de nada. Por um lado, não há estoque de mercadoria, se alguém quiser fazer algo industrial, terá que trazer (de fora), e isto, tem que ser dito, está cada vez mais fácil, mas há 20 anos atrás não era tão fácil.

MB. Da China ?

SR. Sim da China, dos Estados Unidos, eu fiz muito isto. E por outro lado, não há bons artesãos, não há mão de obra qualificada. Então, frente a estas duas carências, a resposta imediata quando se sai da universidade é autoconstruir, ou seja, é contratar um par de mestres, um está na obra, outro está dirigindo, e outro está muitas vezes construindo também com as mãos. Então, este momento de aprendizagem que é totalmente estranho para um europeu, por exemplo, é bastante naturalizado aqui e eu acredito que as novas gerações seguem fazendo mais ou menos o mesmo. Então, aí há um processo de aprendizagem que foi importante e é importante. Mas isto ocorre frente à carência, de não haver possibilidade de fazer de outra maneira. Agora quando se faz obras maiores, este sentido de

autoconstrução segue acontecendo, segue existindo. Por que? Porque muitas vezes as decisões de obras são decisões por esta carência de materiais por exemplo, ou por carência de mão de obra especializada. Por exemplo, se agora chega um cliente a me pedir algo, uma casa, eu primeiro pergunto-lhe se tem algum construtor associado. E o segundo, é do que que fazer a casa (qual o material). E o terceiro é ver a possibilidade de já ter desde o início um construtor associado. O que significa isso? Significa que se tem uma certa garantia do resultado final e se sabe que tem que fazer uma casa de tijolo e não de concreto, ou ter que fazer uma casa em aço e não de etc. Por que? Porque existe um personagem que é quem vai fazer. Então, todo o problema material não é um problema abstrato de fazer uma obra de concreto armado, mas depende de cada caso. E muitas vezes tem sido assim, por que me tem acontecido de ter clientes de certas maneiras que se pode trabalhar assim. Quando se apresenta um concurso se pensa mais ou menos nestes termos também, um edifício grande que se vai poder construir, como vai poder construir. Mas, nos casos menores se faz mais forte esta relação com a construção, que está presente desde o início. Então, não é o mesmo fazer um edifício em tijolo que fazer um edifício em concreto, não é o mesmo, e não vai ser nunca o mesmo. Então, isto é desde o início, é como desde um princípio assim.

MB. E neste momento, antes de começar o projeto, você fala com o construtor, sobre as possibilidades de construção?

SR. Quando existem, às vezes não existem. Agora tenho tido a oportunidade de fazer casas bastante caras e neste sentido, este tipo de restrição não existe em termos reais, mas sim, existem em respeito ao sítio onde se localizam. Eu fazer uma casa a, não sei, a 600 km não é o mesmo que fazer ela em Santiago. Então, existem certos valores, que não são de uma arquitetura em abstrato. Me incomoda muito quando existe carta branca, quando se pode fazer tudo, é mais complicado assim, é mais difícil assim. O mesmo, por exemplo, quando fizemos o *Teatro Regional del Biobio*. Apareceu esta imagem de colocar estas telas exteriores cobrindo todo o edifício e foi uma decisão de projeto. Usar PTFE que é a tela que usamos, mas usá-la tensionada e não em curvatura dupla. Estas telas funcionam muito bem em dupla curvatura, porque não criam rugas, deixa muito mais perfeito o tecido, é mais fácil

de realizar. Mas usar em dupla curvatura significava que teríamos que ter engenharia de projeto capaz de desenhar esta dupla curvatura, o que complicava o processo de desenho. Então, decidimos ter planos retos para não ter esta engenharia de desenho e engenharia de membrana e poder fazê-los em abstrato e poder ter mais de um distribuidor de membrana no mundo. Então, com uma geometria bem simples que é esta variação plana e nada mais, você pode chegar muito facilmente aos fornecedores. E isto não modificou o projeto, mas te faz descartar todas estas possibilidades, por que quando se tem dupla curvatura pode se fazer o que se quer, ao contrário, quando se tem planos inclinados a coisa é relativamente mais estreita enquanto possibilidades. As possibilidades são menores. Então, deixar de lado possibilidades, significa optar por projetos de arquitetura que são de outras maneiras. Em definitivo, em respeito ao que se pode fazer em membrana, são mais pobres, ou seja, são mais austeros, como se diz. Então, o problema construtivo está desde o início no projeto, não está ao final, não está ao final do projeto. E isso nós apresentamos no concurso, não depois do concurso. Então, existem muitas condicionantes onde o aparato construtivo está desde o início.

MB. E em sua vivência, os primeiros projetos que, pelo que li, fez para você mesmo, fizeram diferença, contribuíram para este tipo de raciocínio?

SR. Sim. Em geral os projetos pequenos servem para experimentar algumas coisas que podem mudar de escala. E muitas vezes fizemos esta mudança de escala, levando a uma escala maior projetos que eram menores. Mas em geral tendem a ser sim, projetos mais experimentais neste sentido.

MB. Sim, e você constrói com suas mãos?

SR. Já estou velho agora, já construí. (risos)

MB. Mas já construiu?

SR. Sim, ajudei a construir, mais do que construí. A primeira casa, uma casa pequena que fizemos no sul, essa sim nós construímos bastante.

MB. A primeira?

SR. Sim, uma com uma estrutura amarela. (Aqui ele se refere à *Casa Chica*.)

MB. Com materiais reciclados?

SR. Sim, esta. Mas a casa negra, essa eu a tracei toda no terreno e os mestres de obra que a fizeram não haviam construído em concreto, foi a primeira vez que eles construíram em concreto também. Então, eu viajava geralmente duas vezes na semana para a obra. (Aqui ele se refere à *Casa para el Poema del Ángulo Recto*)

MB. E você gosta de ir à construção?

SR. Sim, agora me cansa um pouco mais porque as coisas estão mais longe, mas eu gosto sim.

MB. E existem casos em que a percepção da construção altera o projeto, promove alterações no escritório?

SR. É mais difícil mas, sim há surpresas, ou seja, existem projetos que se sabe como vão ficar, como vão terminar, se sabe o que vai acontecer. Mas, existem outros projetos em que é mais difícil prever o que vai acontecer como, por exemplo, no restaurante *El Mestizo*, era muito difícil de entender o que ia acontecer com este lugar.

MB. Tenho uma pergunta sobre *El Mestizo*. A solução de encontro da pedra com o vigamento... Há uma imagem das pedras perfeitamente em um plano e depois há como um trecho de coluna. Por que isto aconteceu? Foi a limitação da obra, da própria pedra?

SR. Foram por dois motivos. Um porque, há toda esta laje que está acima, estas vigas, esta laje, é um diafragma rígido. Então, atrás existem uns muros em “C” e aqui tem outro muro. Estes muros em “C” e este muro reagem ao terremoto neste sentido (horizontal), no outro sentido (vertical) reagem as pedras, por isto as pedras

são estruturais. Estas pedras nós fomos buscar com Marcela, minha esposa na pedreira, no morro.

MB. Estavam prontas?

SR. Não, não, estavam no morro, foram retiradas do morro.

MB. Mas, com a forma já definida?

SR. Sim, com a forma definitiva. Então, havia certas possibilidades de encontrar tamanhos distintos, então, o que havia sim de limite fixo era que teriam que ter 60 cm de base, de apoio. Então, ao ter um volume deste porte, o corte nos 60 cm dava umas certas dimensões. Então fazer com que todas estas dimensões casassem era muito complicado porque umas pedras chegavam até 2,50 m ou 2,75 m, não me recordo quanto era. Então, era preferível alterar a altura e ter esta flexibilidade, do que de tratar de buscar na pedreira pedaços maiores. Porque às vezes se chegava a pedras que chegavam a não sei, 19 toneladas, uma coisa assim. Então, estas palhetas por outro lado, caem, dependendo da pedra de forma defasada, não estão aí, estão defasadas. Então, isto ainda quer dizer que no projeto pode se ler o solo, as pedras em um estrato e a parte acima em outro. Em geral sempre quisemos que as pedras estivessem mais associadas ao parque, como se tivessem colocado o edifício em cima. Ou seja, era como aproveitar formalmente algo que já estava lá.

MB. Mas não havia as pedras antes do projeto?

SR. Estava a posição, que tem uns vãos de algo como 11 metros, estava a posição das pedras e estava o mecanismo da palheta. Esta palheta rebaixada estava, existia como alternativa. Agora, o tamanho das pedras e as pedras não tínhamos até começar a construir. Nesse momento nós fomos à pedreira buscar as pedras.

MB. Ah, que lindo.

SR. E também isso acabou alterando a forma. Ou seja, a pedra grande está no início, as outras menores estão no centro, depende um pouco do layout do restaurante, depende de muitas coisas.

MB. E como estes eixos foram definidos?

SR. São um pouco arbitrários, mas, em geral são bem banais porque é um quadrado onde as quinas estão trianguladas. Então, isto faz com que seja indeformável. Se vê como estas lajes, mas na realidade estruturalmente estão onde tem que estar na realidade.

MB. Eu escrevi um texto e as pedras, através da visão da tectônica, foram relacionadas com um ato primitivo de marcação do território, como os menires primitivos e existe também uma conexão com as teorias da tectônica, com a importância do contexto. Como se dá esta relação com a construção do *Pavilhão Serpentine Gallery* já que estavas afastado? Um construtor o fez em outro país. Você participou do processo neste caso?

SR. Sim, eu escolhi as pedras. Sim, fomos à...., não era uma pedreira, era um lugar onde tinha uns 2 hectares cheios de pedra.

MB. São naturais? Não há trabalho nelas?

SR. Não, não há trabalho. O *sandstone* vem um pouco laminada, assim como planas. Mas, o uso destas pedras, que parece o mesmo que no *Mestizo*, como processo intelectual é o contrário. O que acontece é que a intenção do projeto de *Serpentine* era construir um *folly*, à maneira romântica. No romantismo, em geral eram pavilhões falsos, e sua utilidade consistia em conferir a sensação de tempo em um lugar que não tinha tempo. Basta imaginar os parques novos com árvores pequenas. Agora aparecem em meio a grandes árvores e aparecem como já inseridos em um tempo em que o parque o acompanha. E quando recém apareceram os parques, nestes parques os *follies* apareciam como pavilhões antigos e pavilhões que te permitiam viajar de certa maneira, te permitiam ir ao Japão, ou ir ao pavilhão chinês, etc. Mas o que é lindo no *folly*, é que é como a *anti-arquitetura*, é que não se sabe aquilo que é verdadeiro e o que é falso no *folly* romântico. Em geral, a arquitetura contemporânea usa o *folly* para descrever uma certa loucura, uma forma estranha, etc. Mas, o que de fato promoviam os *follies* românticos era uma sensação de estranheza no lugar. Promoviam uma sensação de algo estranho, de algo trazido

de outro lugar e posto aí. Isto por um lado, e a outra coisa importante é que não se sabia o que era estrutura, o que não era estrutura, o que era ruína e o que não era ruína. Sempre se estava pensando no que era verdadeiro e no que era falso. O mesmo acontece no *folly* da *Serpentine Gallery*. Não se sabe se esta fibra de vidro que mede 10 mm de espessura é a estrutura de tudo ou não é a estrutura de tudo, não se sabe se estes rasgos são para deixar entrar a natureza ou são por outro motivo, não se sabe se as pedras sustentam ou não sustentam. Que finalmente **não** sustentam. Simplesmente estas pedras tem sentido de agregar tempo, agregar tempo a uma construção nova. É fazer o mesmo o que faziam os *follies* românticos. Então, há um discurso intelectual que é totalmente contrário ao *Mestizo*, são duas coisas diferentes. Apesar de parecerem formalmente iguais, como processo intelectual são totalmente distintos. O interessante é que as pessoas associam um com o outro porque um foi feito pela mesma pessoa antes do outro. É como se este arquiteto tivesse repetido o mesmo que havia feito antes no *Mestizo*, mas na realidade, este arquiteto que sou eu, assumi um papel contrário do que foi feito no *Mestizo*. No *Mestizo* são colunas, são apoios, são arquitetura, estrutura. No *Serpentine* é falso, é tempo, é outra coisa, tem mais a ver mais com a cenografia do que com outro tipo de intenção. E todas estas coisas que aparecem no *Serpentine*, no geral, são mal vistas pelos arquitetos. Ou seja, há algo de falso, há algo de não verdadeiro. O único que falava muito bem dos *follies* era Cedric Price. Sempre falou muito bem dos *follies*, tem textos muito lindos sobre eles. Então, ou seja, eu fiz isto conscientemente.

MB. Sim. Descobri você através destas duas construções. Por que eu sinto que tocam em algo primitivo que para mim é muito importante e ao mesmo tempo encontra o presente ou o futuro, há uma conexão.

SR. Há duas coisas, dependem de como se usam também, mas as pedras, em geral, promovem um certo tempo geológico que as construções não possuem. Quando colocadas de uma determinada maneira, e os japoneses sabiam perfeitamente disso, põe-se dentro do edifício um certo tempo que é mais antigo que o edifício, ou seja, agregam tempo ao próprio edifício. Há um certo truque. E outra coisa que é relativamente importante é que quando se usam grandes pedras, aparecem como se

sempre estivessem estado aí porque são muito difíceis de transportar. Então há algo como na experiência física. Ou seja, nestes grandes edifícios, mesmo que sejam muito maiores, há algo como que podem ser feitos por partes. Uma pedra se transporta como bloco e esta ideia de transporte físico é algo que é primitivo, é algo que tem a ver com o tempo também. Então são estas duas coisas que fazem com que sejam elementos muito úteis por outro lado.

MB. Mas também a fibra de vidro me remete às construções nômades. Também foi escrito por Gottfried Semper e Kenneth Frampton nas teorias da tectônica, que a arquitetura teria surgido da arte têxtil. Você já falou que gostava que fossem como “mal feitos” e não como o pavilhão de Zaha Hadid onde a fibra de vidro é “perfeita”. Como chegou a este material, já havia experimentado antes?

SR. Eu trabalhava muito e sempre tenho trabalhado com escultores e a fibra de vidro é um material bastante comum para eles. Mas o importante não é que o *Serpentine* ou o pavilhão de Zaha, um seja melhor que o outro. É o mesmo material, feito de outra maneira. Cacciari, Massimo Cacciari, não sei se conheces, um filósofo italiano? Massimo Cacciari (1944-) tem uma definição de tectônica muito linda que é a raiz de Adolf Loos, que diz que tectônica é o “jogo” de pensamento que se faz a respeito de um material, é como se “joga” com o pensamento a respeito de um material. Por exemplo, é totalmente diferente a carpintaria em madeira que se faz no Chile em relação à carpintaria em madeira que se faz no Japão. Por que? Porque no Japão por exemplo, trabalham com seções de madeira quadradas. Então, estes paus tem “carne”, podem fazer uniões em qualquer sentido porque há muita “carne” neles. Quando se trabalha no Chile com seções, não se tem esta “carne”, então as uniões são em grande parte em meia madeira. Isto, não é que uma seja melhor do que a outra, são na verdade duas maneiras de entender o mesmo material. E uma leva a um tipo de construção e a outra a outro tipo de construção. São totalmente distintas e deveriam aparecer totalmente distintas. Ou seja, o problema não é o material, mas sim o jogo de pensamento com que se trabalha este material. O mesmo com o tijolo, o mesmo com o concreto, o mesmo como tudo, neste sentido.

MB. Sim. E um aspecto muito importante é dado à junção. Para eles a junção é o artefato tectônico primordial. Como se fazem estes encaixes e isto muda culturalmente como você falou agora. E tem a ver com esta *ensamblage* que você fala, de unir, de montar com os materiais. E as vezes percebi que você faz as maquetes operativas sem encomenda, como experimentações e você já falou que são construtivos. Na torre de copos por exemplo, os arames são de fato tensionados. Como acontece esta transposição para escalas maiores?

SR. São objetos construtivos, para que não sejam apenas esculturas. Como, que ao final há um valor que não é um valor formal somente. Por exemplo, eu tenho uma muito boa amiga que faz vestuário para opera. E queremos publicar um livro sobre esboços que tinha feito para opera, para vestidos de opera. Então, vamos publicar os esboços, porque os esboços são um instrumento para produzir algo depois. Um esboço de um vestido, significa que o vestido é a forma final e o esboço é o início somente. Estas peças, estas maquetes tem a ver um pouco ou poderiam chegar a ser estes esboços, neste sentido. Agora, são uns esboços bem inconscientes porque não pretendem um resultado final. Eu quando fiz a torre de copos jamais pensei que ia desenhar uma torre depois que estaria baseada nos mesmos princípios.

MB. Toca o inconsciente?

SR. Em termos reais sim. Não havia uma consciência de que isto fosse uma torre para depois fazer a torre maior. Não tinha nenhum interesse e, todavia, segue não tendo. O que de fato existe é um uso posterior desta maquete para chegar à outra, pois sim, usamos a maquete como referência quando quisemos projetar a outra, em definitivo. Mas nunca tinha esta meta de transformar isto em edifício. Em geral são jogos. Quando estou entediado, quero fazer outra coisa e me ponho a fazer estas outras coisas. Ou chegam objetos que me interessam e vou deixando passar um tempo até que chega outro e digo: ah, estes funcionam bem juntos! E os coloco juntos. Mas tem um pouco a ver com o tempo, tem a ver com o tédio no escritório (risos), tem a ver com muitas coisas.

MB. E isso é uma forma de resistência ao mercado também?

SR. Sim, mas para mim o mercado é muito esquisito, então, em realidade não me sensibiliza fazer este manifesto contra o mercado. Acredito sobretudo que o mercado, por exemplo, na década de 1990, foi muito importante para a arquitetura.

MB. No Chile?

SR. Em geral no mundo, sim. Impulsionou. Nas escolas de arquitetura o que se encontrava eram os estudantes de arquitetura repetindo as maquetes que faziam nos escritórios de arquitetura. Ou seja, os escritórios iam muito mais além do que aquilo que se passava nas escolas de arquitetura, onde se supunha que deveriam ter experimentações. Então, isto era porque o mercado muitas vezes impulsionava estes escritórios. Muitos deles terminaram em uns monstros horríveis, mas impulsionava os escritórios a fazer coisas novas, a competir. Então, eu não estou muito dentro deste âmbito, ou seja, meus clientes são em geral bastante esquisitos.

MB. São? (risos) São bons clientes? (risos)

SR. São clientes esquisitos, sim. Não tenho um discurso..., sei quando a arquitetura é boa ou ruim, mas isto muitas vezes não tem a ver com o mercado. Tem a ver com se os arquitetos são bons ou não. Mas, colocar a culpa no mercado é sempre o caminho mais fácil. Não digo que não tenha culpa, digo que é uma maneira de ter um discurso um pouco mais passivo.

MB. Eu percebo que o nível cultural médio do cliente chileno é maior do que o do brasileiro. Eu sinto isto. (risos)

SR. Vocês são mais habitantes. (risos) Ou seja, há menos oportunidades. Poderíamos chegar à mesma quantidade.

MB. Sim (risos)

SR. Sim, eu não sei. Mas, as décadas de 1960, 1970 no Brasil, os 1950 foram incríveis.

MB. Sim, sim foram incríveis.

SR. Ou seja, realmente se vai lá e se diz “uah”, como assim?

MB. Sim, depois do golpe militar eu creio que houve uma estagnação. Não sei.

SR. É que no Chile aconteceu o mesmo. O golpe militar produziu um arquitetura horrível e depois disto...

MB. Teve um renascimento?

SR. Claro. Eu sempre atribuo e muitos não estão conscientes disto ao fato de que o Chile sempre teve um mercado muito pequeno e por isto tinha que exportar. Então, minha leitura é que, por exemplo, na década de 1980, quando aqui todavia estávamos no pós-modernismo, as primeiras coisas, os primeiros edifícios que apareceram, que eu vi pelo menos, e talvez eu esteja completamente equivocado, mas pelo que vi, era que eram uma espécie de renovação. Me agradavam ou não, mas havia alguém colocando um pouco mais de qualidade neles. Eram os “packing”, que são estes galpões para exportar frutas. E isso eu só fui entender depois de muito tempo, porque em rigor, quando alguém se propõe a exportar, a sua referência passa a ser internacional e não mais nacional. E você tem que apresentar uma fachada, uma cara, e muitos deste galpões se apresentavam somente pela cara que tinha que ser mais bonita ou mais internacional. E, vinham pessoas da Europa, dos Estados Unidos com câmeras de vídeo para filmar o lugar onde se faziam, a filmar se estava sanitariamente adequado, se os trabalhadores estavam bem, se o edifício era higiênico, se o edifício era bonito, etc. Tudo isto alterava o preço dos produtos e os primeiros edifícios que apareceram foram estes edifícios de exportação. E creio que se poderia extrapolar esta maneira de pensar, que além disso, foi justo quando o Chile se pôs a exportar de tudo, a ter este envolvimento, sobretudo na década de 1990, este envolvimento internacional. Então, creio que sim, sair do que se faz normalmente, sair deste pequeno mercado, faz com que pelo menos se tenha um *feedback* com outras coisas que são mais interessantes. Muitas vezes, a mim me interessa estabelecer mais relações, ou me sinto mais relacionado

com um arquiteto que está na Austrália, ou no Japão ou na Suíça, mais que com meus companheiros do Chile. Não porque sejam bons ou ruins, mas porque estão trabalhando em outros âmbitos que para mim me parecem mais competentes. Muitas vezes, nos países latino-americanos, se trata unicamente de formar comunidades nacionais. Eu acredito absolutamente no contrário, que o melhor é formar comunidades internacionais. É o que, pelo menos para mim, mais me diverte. Estar se juntado para comer em um fim de semana e falar sobre as mesmas coisas é um pouco mais tedioso (risos). Neste sentido também tem a ver um pouco com a coleção que você viu na exposição.²³⁹ Tem o mesmo conceito. Porque não colecionar coisas que existem no Chile e comprar todas as coisas que estão na Europa e trazê-las ao Chile? Por dois motivos: um porque Chile tem 40 ou mais escolas de arquitetura e muitos alunos são de classe média, muitos destes alunos não vão poder viajar ao estrangeiro, quiçá uma vez em sua vida ou duas vezes em sua vida. E esta ideia de que viajar é muito fácil, viajar não é muito fácil, muito menos partindo do Chile, então é ao contrário. Em vez de tratar de colecionar algo que está aqui, trazer coisas para que as pessoas possam as ver e possam fazer uma certa inter-relação. Essa é a missão desta exibição e da fundação que nós temos. (Fundación de Arquitectura Frágil) Como pensamento é totalmente ao contrário.

MB. E queria te pedir um favor, seria possível visitar a *Casa para el Poema del Ángulo Recto*? E você poderia me fornecer algum material como planos, etc.?

SR. Sim, é difícil de chegar, mas sim. São como 3:30 h de carro, mas se quiser pode sim. Olha, vou te passar um livro que não é novo, vou te passar um livro usado e aí você vai encontrar.

(Pausa, Radić se ausenta.)

SR. Vou te dar este livro, está usado, não tenho novo, é o último que tinha, mas o fizemos há pouco tempo. É muito Lina Bo Bardi. (risos)

²³⁹ Referência à Exposição *Cloud '68 – Papeles y Voces*.

MB. Que lindo. Não é fácil achar suas coisas Smiljan. (risos)

SR. É um livro diferente, porque em geral são planos de engenharia. Falando da construção também, por exemplo, sempre no processo de desenvolvimento da arquitetura, eu trabalho com um engenheiro já há muito tempo, 10 anos, alguma coisa assim. Então, pegamos os planos de engenharia, fazemos a sobreposição (com os de arquitetura), revisamos tudo e depois os separamos novamente. Mas a etapa mais importante do escritório é esta sobreposição entre engenharia e arquitetura. Então, na maioria dos planos (no livro) existe esta sobreposição de engenharia com arquitetura. Então, é como que narram esta etapa, tem um pouco a ver com o que falamos.

(Radić folheando o livro)

MB. Eu vi na internet uma foto do *Teatro Biobio* de algo como um módulo. O que era, um teste?

SR. O mais complicado neste edifício era o concreto. Então quisemos fazer um módulo deste concretamente para resolver junto com a construtora qual a qualidade que o concreto deveria chegar, para fazer alguma correção.

MB. E é aparente?

SR. Sim, sim.

MB. Ah, a oficina de marcela Correa.

SR. Sim, ela está ao lado da *Casa para el Poema del Ángulo Recto*.

MB. Está fazendo coisas novas Smiljan?

SR. Estamos fazendo uma loja, na realidade é a loja-conceito para Alexander Mac Queen, que é um designer de *retail* como Vuiton ou Chanel. Estamos restaurando um edifício em Londres para isto, e isso tem tomado muito tempo. E estamos fazendo um par de casas, estamos fazendo uma coisa na Bélgica. Não somos muitos.

MB. São quantos?

Neste ponto da entrevista, Radić me leva para conhecer a sala de trabalho do escritório, um espaço contínuo com algumas mesas perpendiculares e em sequência ao longo do pano da janela com 5 pessoas trabalhando. Me entrega um pôster em papel jornal, resultado de um *workshop* ministrado por ele juntamente com o professor Christian Kerez no Departamento de Arquitetura da *ETH Zurich* em 2016. Me entrega o catálogo da exposição *Ilustraciones* – Alejandro Lüer, Smiljan Radić realizada na *Galeria AFA* em novembro de 2013, em Santiago, Chile, contendo além de outras, fotos de modelos em madeira construídos por Alejandro Lüer baseado em projetos de Smiljan Radić . Me entrega também o catálogo da exposição *Other people have dogs – Homenaje a Enric Miralles* realizada na Galeria D21, em Santiago, 15 de setembro de 2017, com fotos e desenhos à respeito dos processos de confecção das réplicas da “Ines-table”, originalmente desenhada pelo arquiteto Enric Miralles. Vai em direção à uma réplica da mesa que está na ponta oposta da sala de trabalho e me mostra orgulhoso suas possibilidades de movimento e articulação.

Voltamos à sala de reunião e pergunto sobre a possibilidade de ir ao Rio de Janeiro e falo da vivência de meu professor, o arquiteto chileno Fernando Espósito, como sócio ativo da *Ciudad Abierta*.

MB. Ele morou lá e construiu também.

SR. Ah, que bom. E quando? Faz muito tempo?

MB. Não sei, mas ele é jovem.

SR. Eu tenho pouco contato com eles, com a *Ciudad Abierta*, mas tenho um grande amigo que é como o único velho de lá, Miguel Eyquem, que Espósito com certeza conhece, porque é o mais velho que ainda está lá.

MB. Espósito deve ter 40 anos.

SR. Não, este velho tem como 95 anos, mas segue dando aulas. Que fez uma casa que eu publiquei no livro. (Folheando, procurando no livro) É uma casa preciosa, que é a melhor casa que há no Chile. (Se referindo à *Casa del Portezuelo*, chamada de *Casa de los Bichos*)

SR. Aqui estão todos os projetos que participamos. (Ao final do livro)

MB. Uau, muitos.

SR. Muitos sim, muitos construídos, muitos não construídos.

MB. E você trabalha em grupos também?

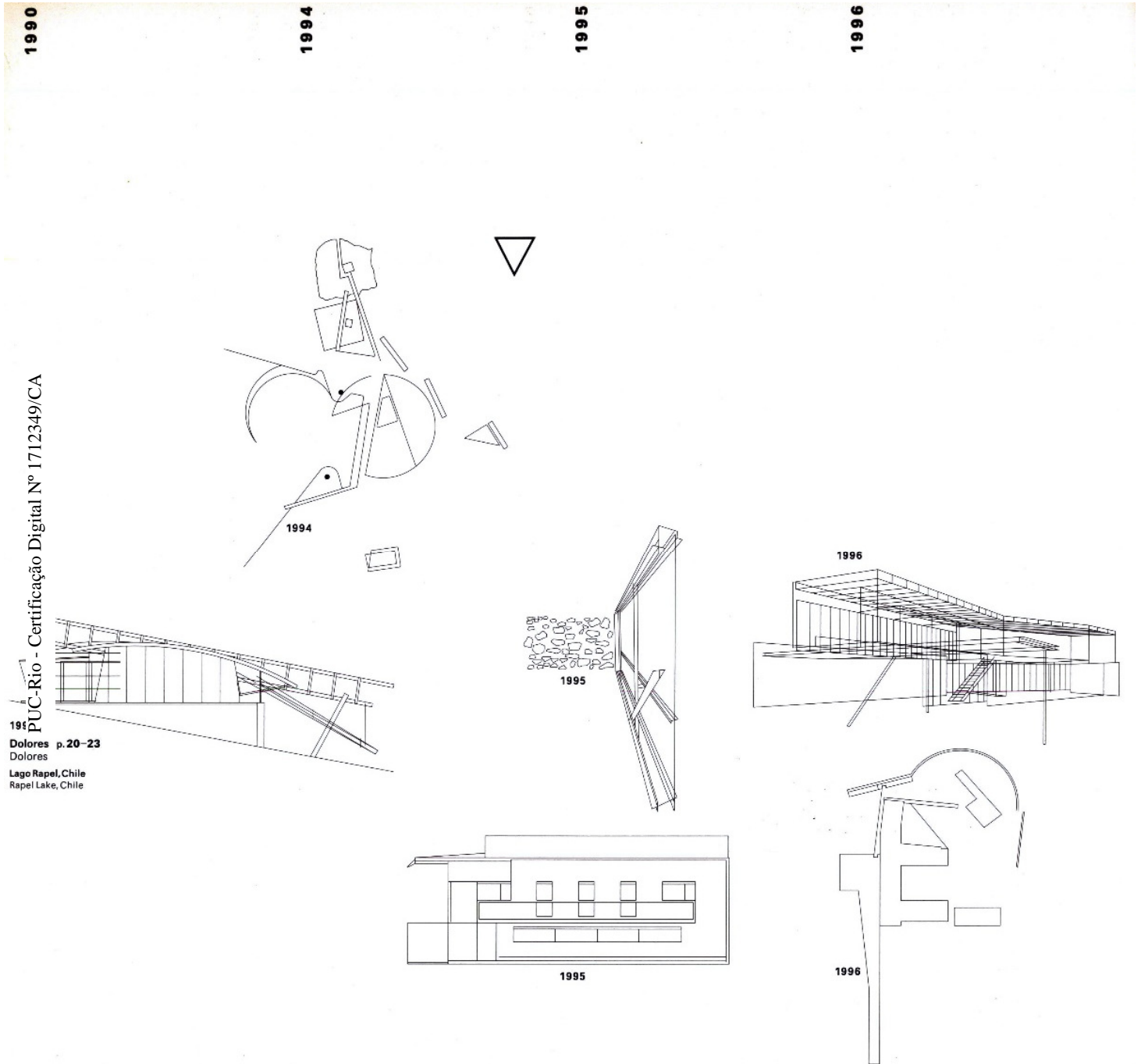
SR. Não, pouquíssimo. É muito difícil, porque como tenho um escritório pequeno, no geral os clientes chegam buscando a ti e não a um grupo.

SR. Aqui, esta casa (*Casa del Portezuelo*, chamada de *Casa de los Bichos*). Estes são os objetos que haviam dentro desta casa e que nós desenhamos um a um. Se você vê esta foto, esta é a casa, se você vê esta foto, estes são os objetos. Então uma pessoa ficou desenhando durante dois meses todos os objetos que haviam dentro da casa e depois montou em um modelo 3d. Esta foto é a casa em construção. Aqui conversa com Kiesler, tem a ver um pouco com Kiesler.

Ao final da conversa, mostrei alguns projetos e obras de minha autoria. Ele perguntou se eu tinha contato com o arquiteto brasileiro Angelo Bucci e se voltaria ao Brasil a tempo de pegar o segundo turno das eleições presidenciais. Agradei por tudo, pedi para tirar uma foto com ele e nos despedimos.

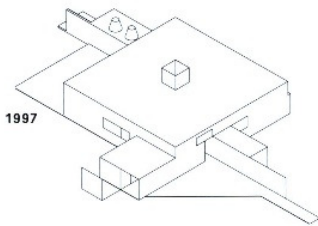
Anexo 2 – Cronologia dos Projetos

(Fonte: RADIC, S., Obra Gruesa. p. 278 et. seq.)

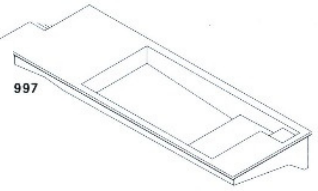


PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712349/CA

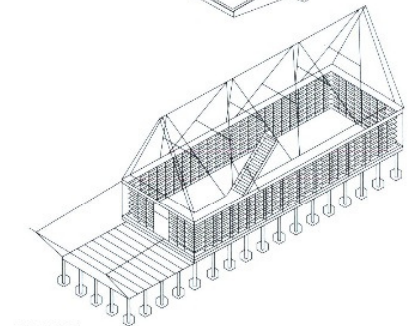
1997



1997



1997

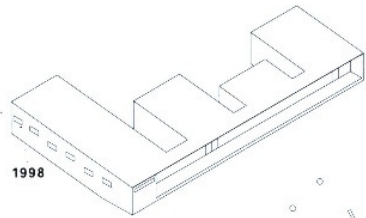


1997-2007

habitação p. 46-53

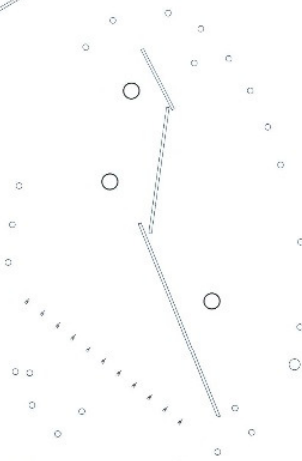
.oom
San Miguel, Isla de Chiloé, Chile
San Miguel, Chiloé Island, Chile

1998



1998

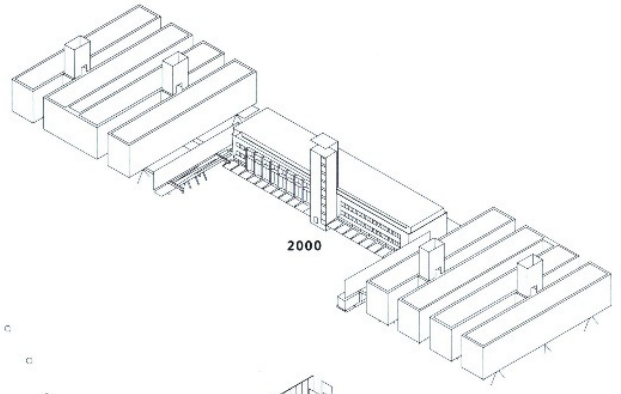
1999



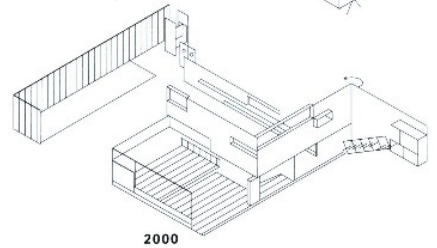
1998-99

Ampliación para la Casa del Carbonero p. 24-27
Enlargement for the Charcoal-burner's House
Alhué, Chile

2000

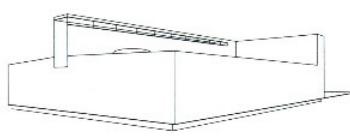


2000

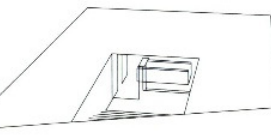


2000

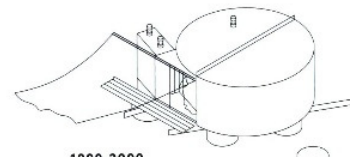
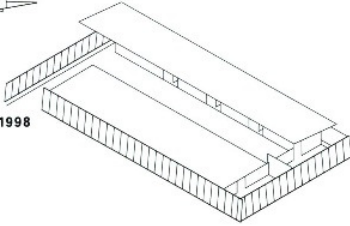
1997



1997



1998



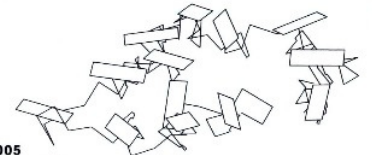
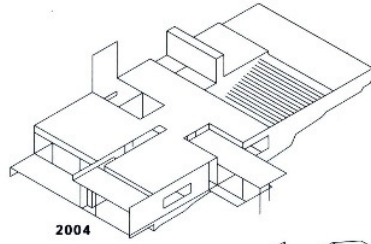
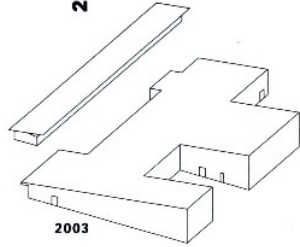
1999-2000
R3, refugio de ocupación territorial p. 34-37
R3, refuge for territorial occupation
Chile

2002

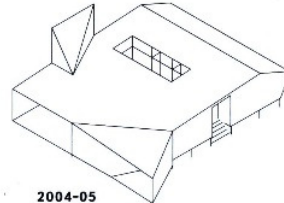
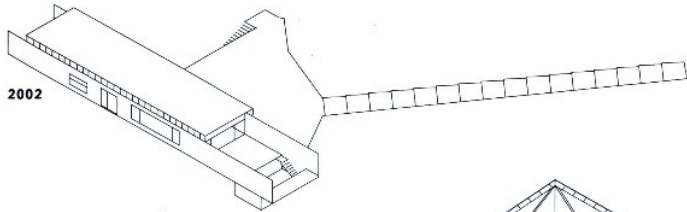
2003

2004

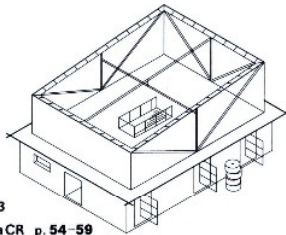
2005



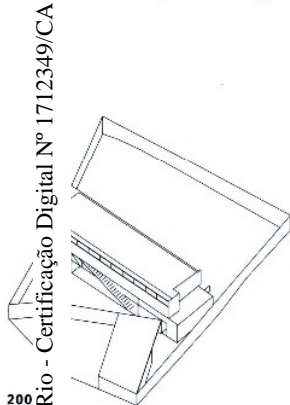
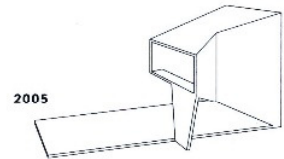
2005
NubeClip p. 30-33
Cloud Paperclip
Antofagasta, Chile



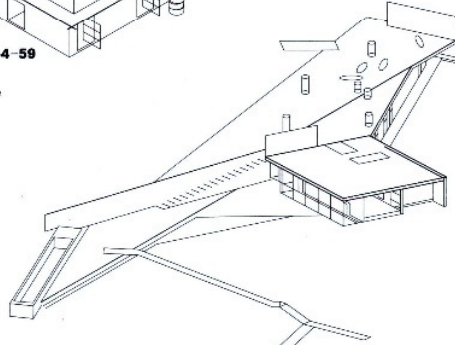
2004-05
Casa de Cobre 2 p. 60-67
Copper House 2
Talca, Chile



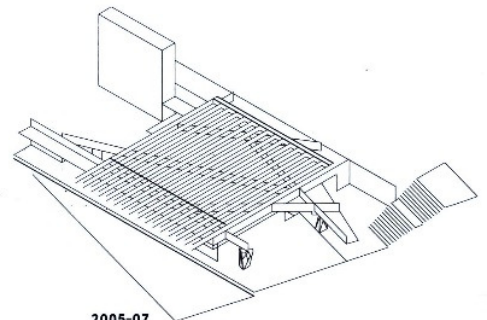
2003
Casa CR p. 54-59
CR House
Santiago, Chile



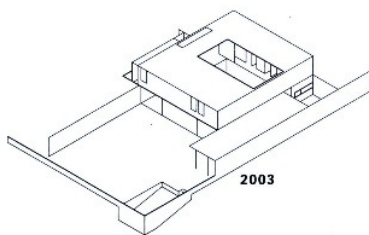
2002
Casa mi Hermana p. 68-77
House my Sister
Santiago, Chile



2003-05
Casa Pite p. 78-87
Pite House
Papudo, Chile



2005-07
Restaurante Mestizo p. 120-131
Mestizo Restaurant
Santiago, Chile



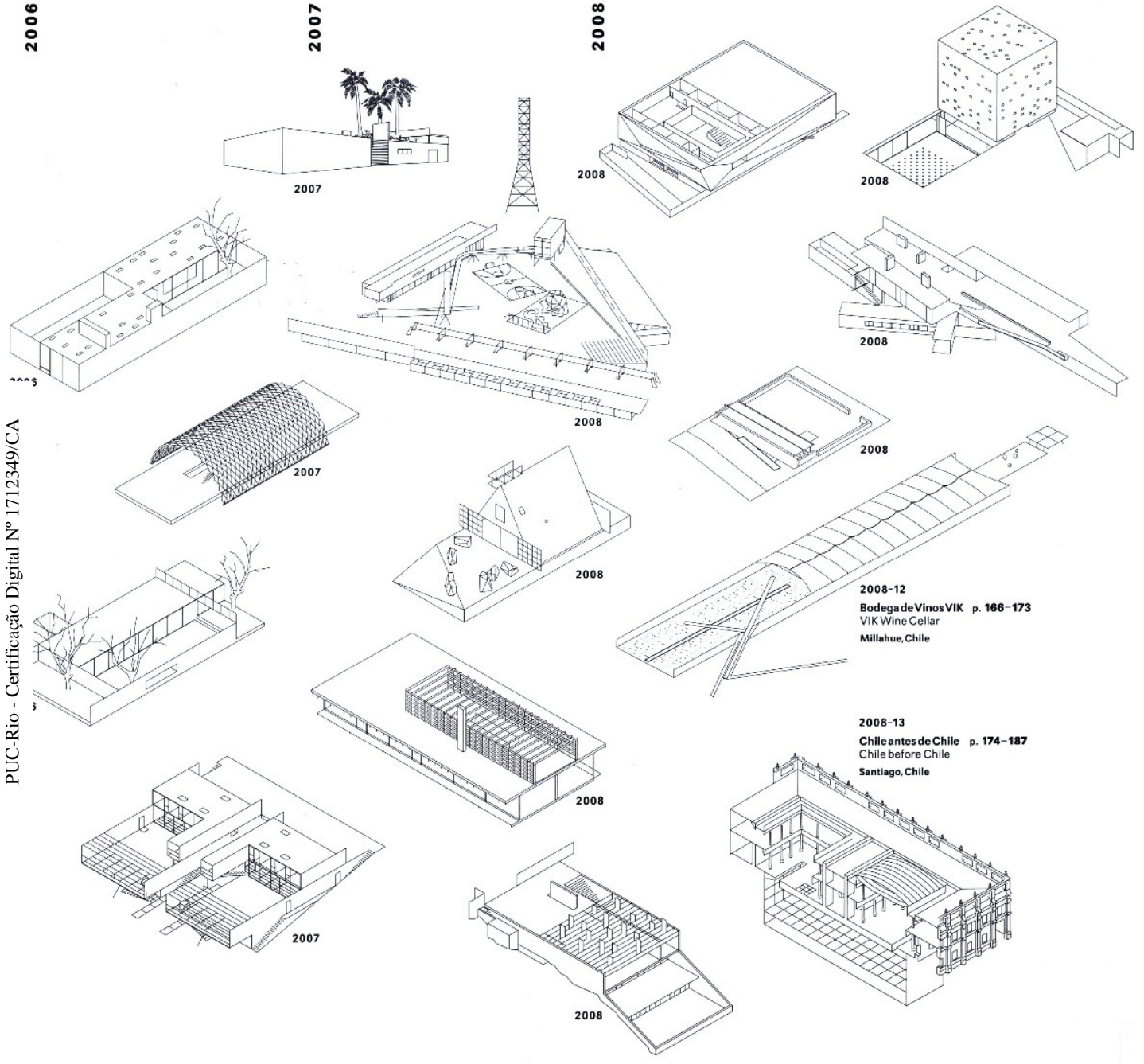
2003

UPC-Rio - Certificação Digital Nº 1712349/CA

2006

2007

2008

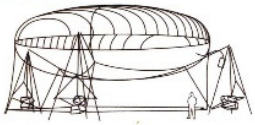


PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712349/CA

2008-12
Bodega de Vinos VIK p. 166-173
VIK Wine Cellar
Millahue, Chile

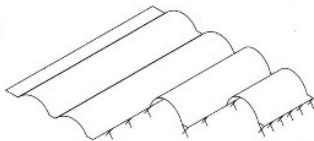
2008-13
Chile antes de Chile p. 174-187
Chile before Chile
Santiago, Chile

2009



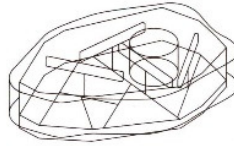
2009 Meeting Point p.38-43 Chile

2010



2010

2011

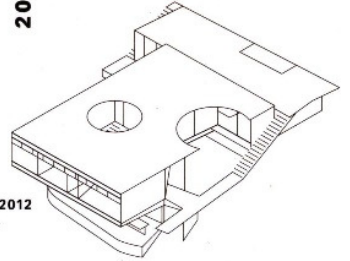


2011

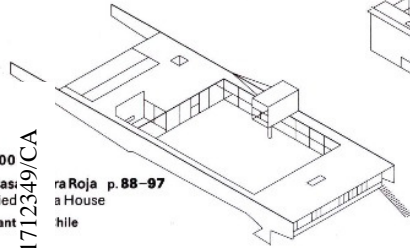


2011

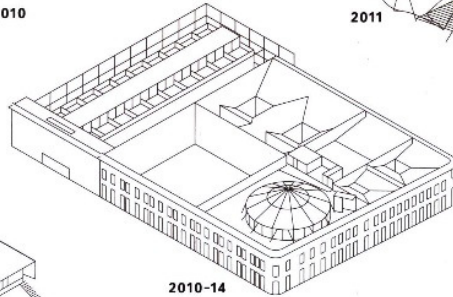
2012



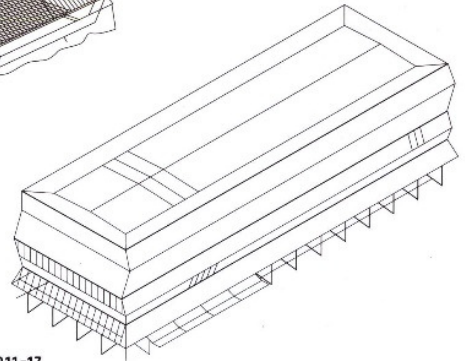
2012



2009 Casa Piedra House p.88-97 Chile



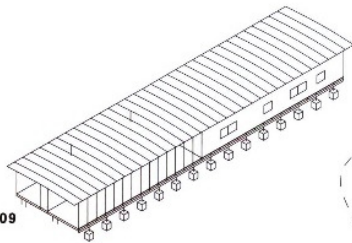
2010-14 Nave p.260-277 Santiago, Chile



2011-17 Teatro Regional del Biobio p.156-165 Biobio Regional Theater Concepción, Chile

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712349/CA

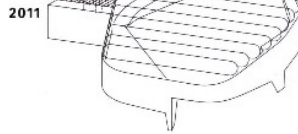
2009



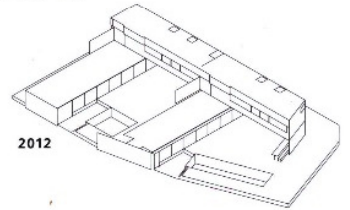
2009



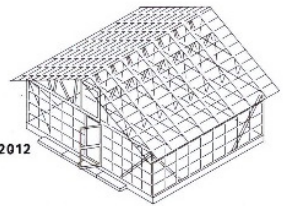
2010-12 Casa para el Poema del Ángulo Recto p.190-203 House for the Poem of the Right Angle Vilches, Chile



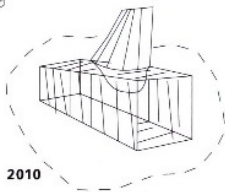
2011



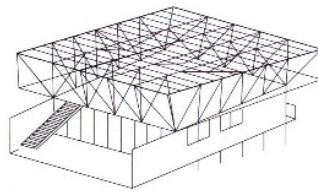
2012



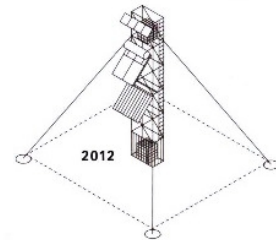
2012



2010

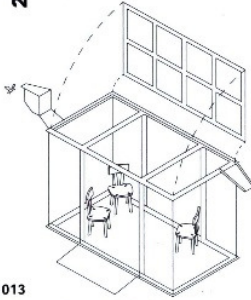


2011



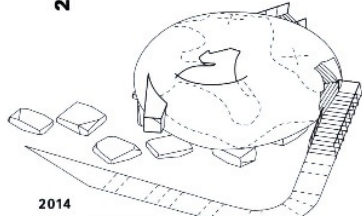
2012

2013



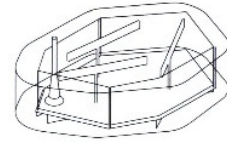
2013
Zwing Bus Stop p.116-119
Krumbach, Austria

2014



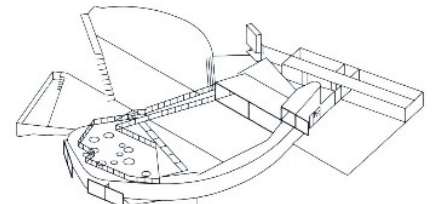
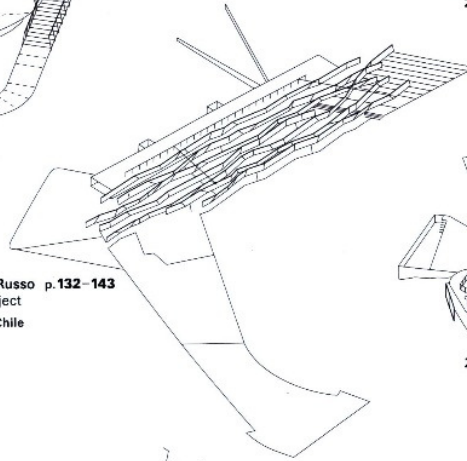
2014
Folly p.208-221
Kensington Gardens, Londres, Inglaterra
London, UK

2015

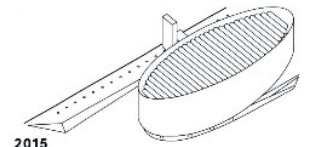


2015

2014-15
Proyecto Russo p.132-143
Russo Project
Santiago, Chile

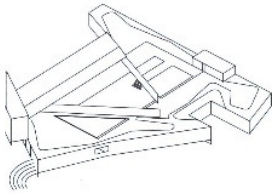


2015

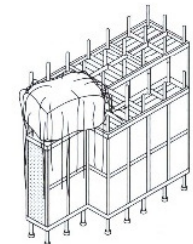


2015

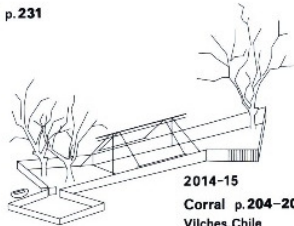
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712349/CA



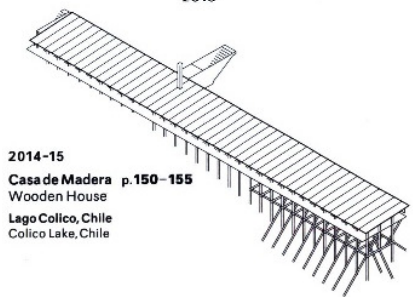
2014
Modelo La muerte en casa p.231
Model Death at Home
Santiago, Chile



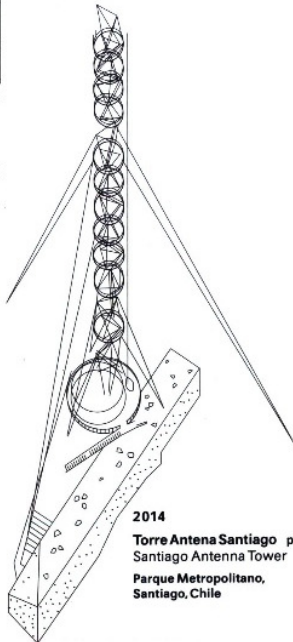
2014
ario y el colchón p.144-149
ardrobe and the Mattress
Hermès, Ginza, Tokio, Japón
Hermès, Ginza, Tokyo, Japan



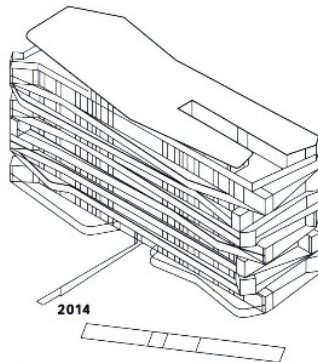
2014-15
Corral p.204-207
Vilches, Chile



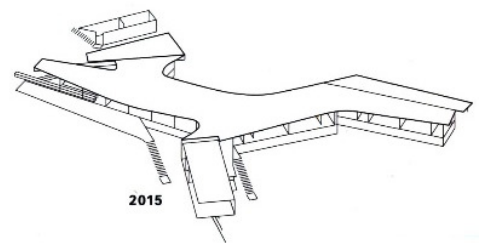
2014-15
Casa de Madera p.150-155
Wooden House
Lago Colico, Chile
Colico Lake, Chile



2014
Torre Antena Santiago p.244-255
Santiago Antenna Tower
Parque Metropolitano,
Santiago, Chile



2014



2015