



temporalidade reinventada

três projetos de Smiljan Radic

Marcelo Vogt Maia Rosa

Dissertação de Mestrado

Outubro - 2023

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Universidade de São Paulo



temporalidade reinventada

três projetos de Smiljan Radic

Marcelo Vogt Maia Rosa

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Área de Concentração
Projeto de Arquitetura

Orientadora
Profa. Dra. Marta Vieira Bogéa

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Exemplar revisado e alterado em relação à versão original, sob responsabilidade do autor e anuência da orientadora. A versão original, em formato digital, ficará arquivada na Biblioteca da Faculdade

São Paulo, 29 de Janeiro de 2024.

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Rosa, Marcelo Vogt Maia
Temporalidade reinventada: três projetos de Smiljan Radic / Marcelo Vogt Maia Rosa; orientadora Marta Vieira Bogéa. - São Paulo, 2023.
296.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Projeto da Arquitetura.

1. Smiljan Radic. 2. Temporalidade. 3. Escala. 4. Vinícola. 5. Artes Cênicas. 6. Teatro. I. Bogéa, Marta Vieira, orient. II. Título.

Índice

1	Prólogo	14
2	Introdução	36
3	Vinícola Vik	50
3.1	Contextualização	
3.2	O projeto	
3.3	Conceituação	
3.4	Considerações	
4	NAVE	108
4.1	Contextualização	
4.2	O projeto	
4.3	Conceituação	
4.4	Considerações	
5	Teatro de Bio Bio	154
5.1	Contextualização	
5.2	O projeto	
5.3	Conceituação	
5.4	Considerações	
6	Temporalidade, Atmosferas e Poéticas	212
6.1	Considerações Finais	
6.2	Colaborações	
6.3	Temporalidade transtornada	
6.4	"Capturar um ar"	
6.5	A Iona	
7	Referências bibliográficas	228
8	Anexos	238
8.1	Entrevista 2021	
8.2	Entrevista 2022	
8.3	Transcrição <i>Un Ruido Naranja</i>	
8.4	Desenhos Técnicos	

Agradecimentos

À Marta Bogéa, pela orientação arguta e cuidadosa durante todo o desenvolvimento desta pesquisa.

A Smiljan Radic, cuja generosidade abriu portas amplas para este estudo.

Aos membros da banca de qualificação, Angelo Bucci e Ivo Giroto, pelos comentários valiosos.

À equipe da Andrade Morettin, especialmente Marcelo Morettin, Renata Andrulis e Vinicius Andrade, que acolheu minha dedicação aos estudos.

A Ana Paula Silveira, Arthur Frensch, Bruno Bertoli e Julia Barbosa pelo apoio fundamental durante todo o processo de pesquisa.

A Eduardo Gurian, Fernanda Britto, Mário Figueroa e Sol Camacho, que possibilitaram o acesso a uma bibliografia única.

A Constanza Espinola e Walther Molina, pelo acolhimento nas instituições estudadas.

Aos meus colegas da Escola da Cidade, Maria Julia Herklotz, Juliana Braga, Moracy Amaral e José Maria Macedo, que foram fonte de inspiração e possibilitaram trocas enriquecedoras ao longo deste trabalho.

A Raphael Souza, Erico Botteselli, Gabriel Sepe e Jonathan Franklin, pelas trocas e escutas.

Por fim, a Rafaella Crepaldi, pelo apoio, incentivo e paciência durante todo o processo de realização desta pesquisa.

Resumo

ROSA, Marcelo Vogt Maia. [Temporalidade reinventada: três projetos de Smiljan Radic]. 2023. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

A partir do estudo das obras de Smiljan Radic, esta pesquisa busca rastrear os campos ampliados circundantes à arquitetura e o seus rebatimentos nas obras construídas do arquiteto. Por meio da análise de três estudos de caso – a Vinícola Vik, o Centro de Artes Cênicas Nave e o Teatro de Bio Bio –, este trabalho identifica conceitos recorrentes ao longo de sua trajetória, os quais, ao se integrarem em diferentes escalas, reiteram os processos vinculados às suas pesquisas. Estes aspectos são reflexos de seus estudos realizados no Chile durante sua formação e posteriormente em seu mestrado em Veneza, e que explicitam um mundo conformado por memórias e admirações teóricas. Essas influências abordam desde campos construtivos enraizados na cultura local até referências amplas relacionadas à sua formação acadêmica e que, através de sua obra realizada em maior escala, se expõem ao debate público. Por meio do acesso a fontes primárias, visitas a campo, desenhos autorais, atento às referências explicitadas pelo arquiteto e em textos críticos como os de Sato (2007), Crispiani (2013) e Ursprung (2019), a dissertação sistematiza esses conceitos para identificar de forma direta o reflexo desses elementos em sua obra.

Palavras-chave: Smiljan Radic. Temporalidade. Escala. Vinícola. Artes Cênicas. Teatro.

Abstract

ROSA, Marcelo Vogt Maia. [Reinvented temporality: three projects by Smiljan Radic]. 2023. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Based on the study of Smiljan Radic's works, this research seeks to trace the expanded fields surrounding architecture and their reflections in the architect's built projects. By analyzing three case studies – the Vik Winery, the Nave Center for Performing Arts, and the Bio Bio Theater – this study identifies recurring concepts throughout Radic's trajectory. These concepts, when integrated at different scales, reaffirm the processes linked to his research. These aspects are reflections of his studies conducted in Chile during his education and later during his master's degree in Venice, revealing a world shaped by memories and theoretical admirations. These influences range from constructional fields rooted in the local culture to broader references related to his academic formation. Through his larger-scale works, these influences are exposed to public discussion. From primary sources, visits to sites, original drawings, and taking into account references provided by the architect and critical texts by authors like Sato (2007), Crispiani (2013), and Ursprung (2019), this dissertation systematizes these concepts to directly identify their reflection in Radic's work.

Keywords: Smiljan Radic. Temporality. Scale. Winery. Performing Arts. Theater.

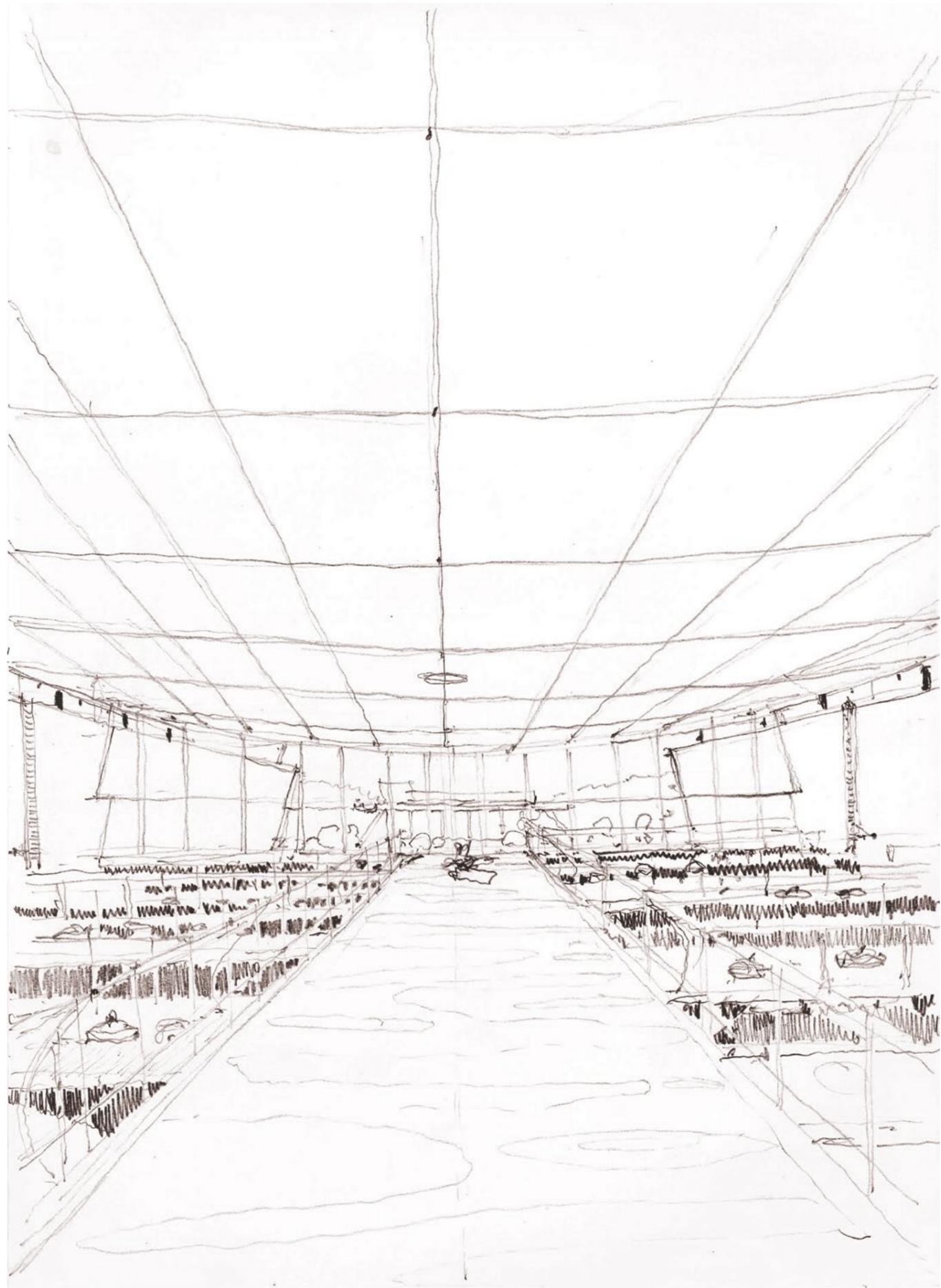
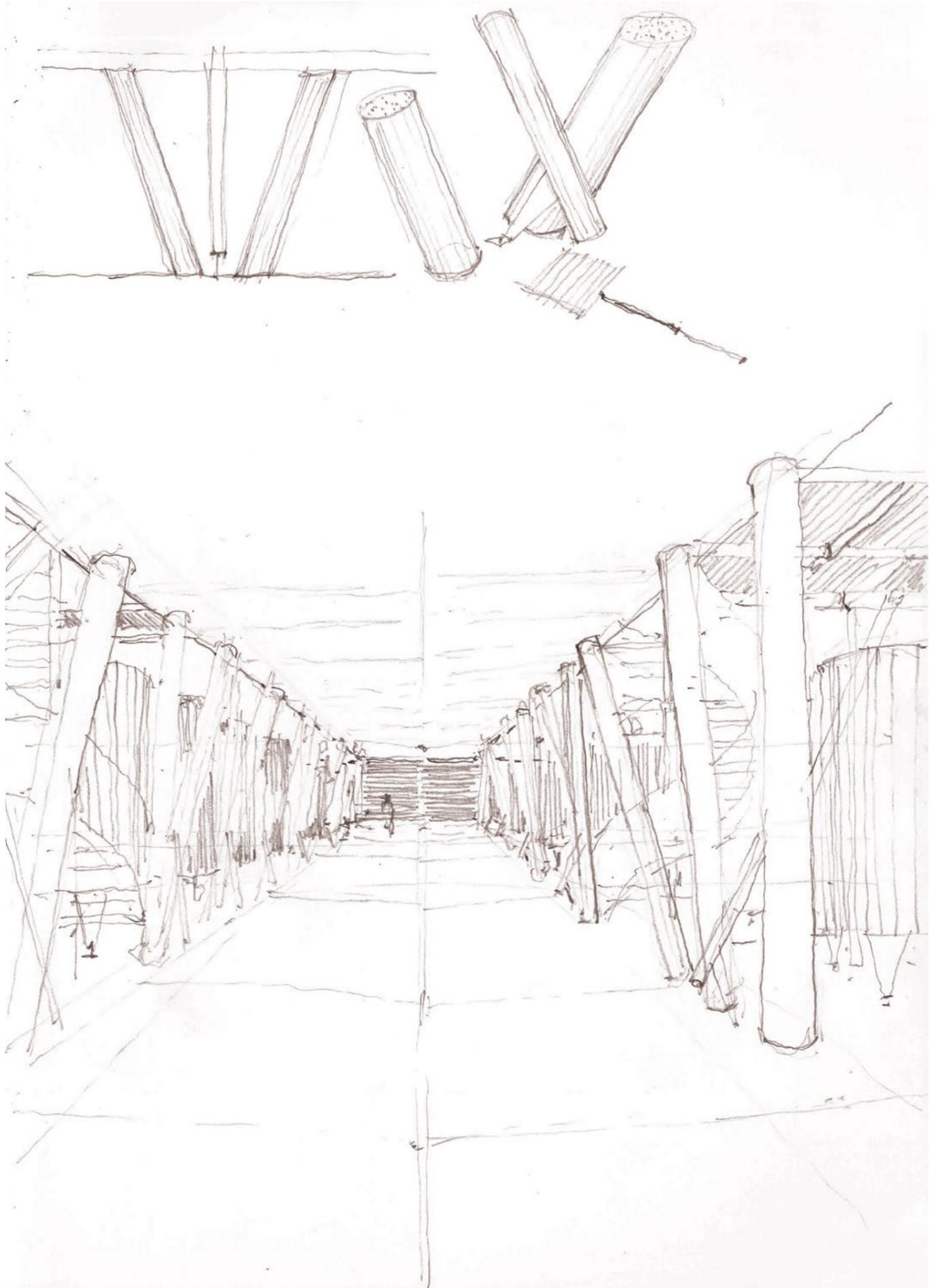
01

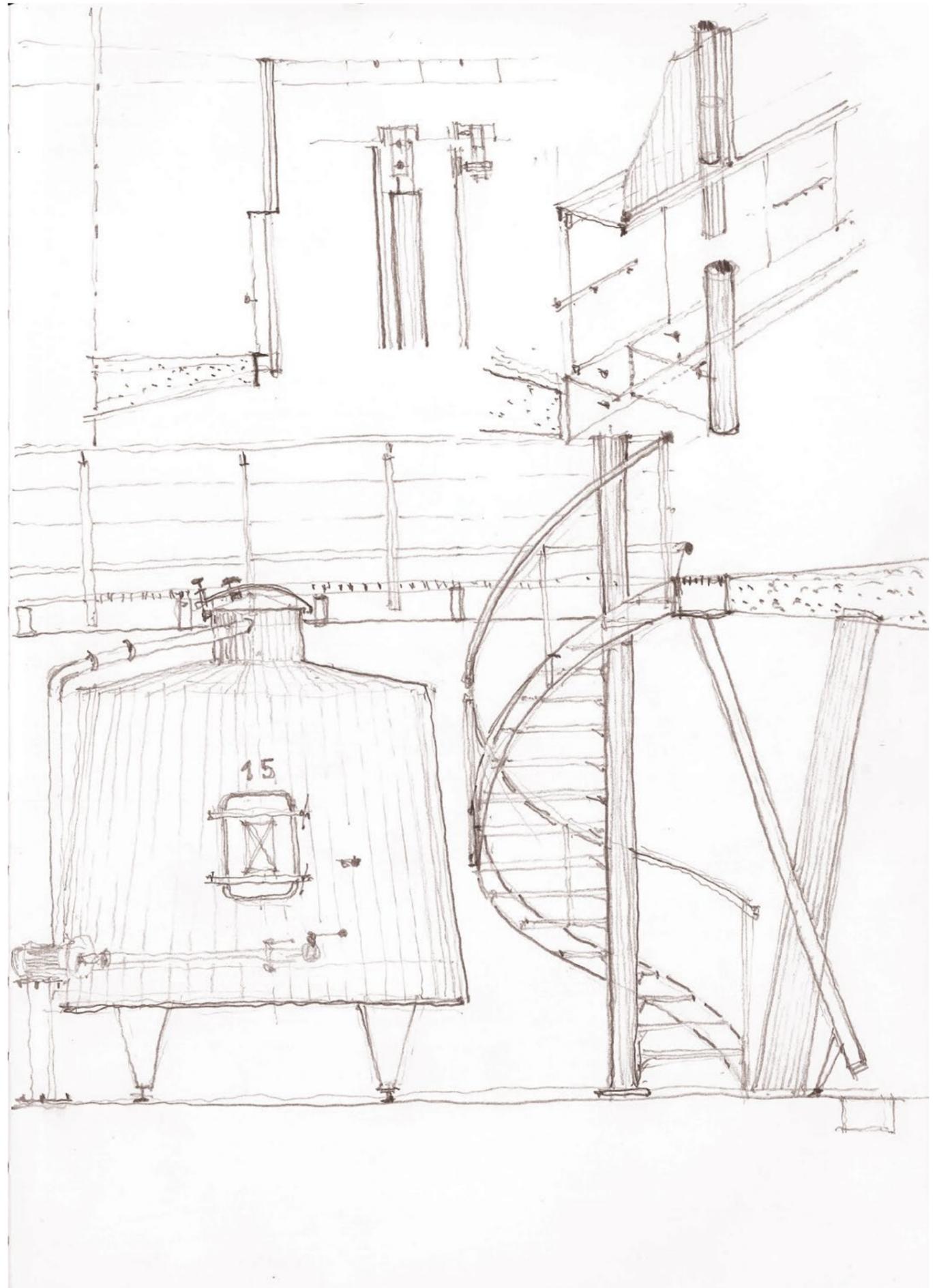
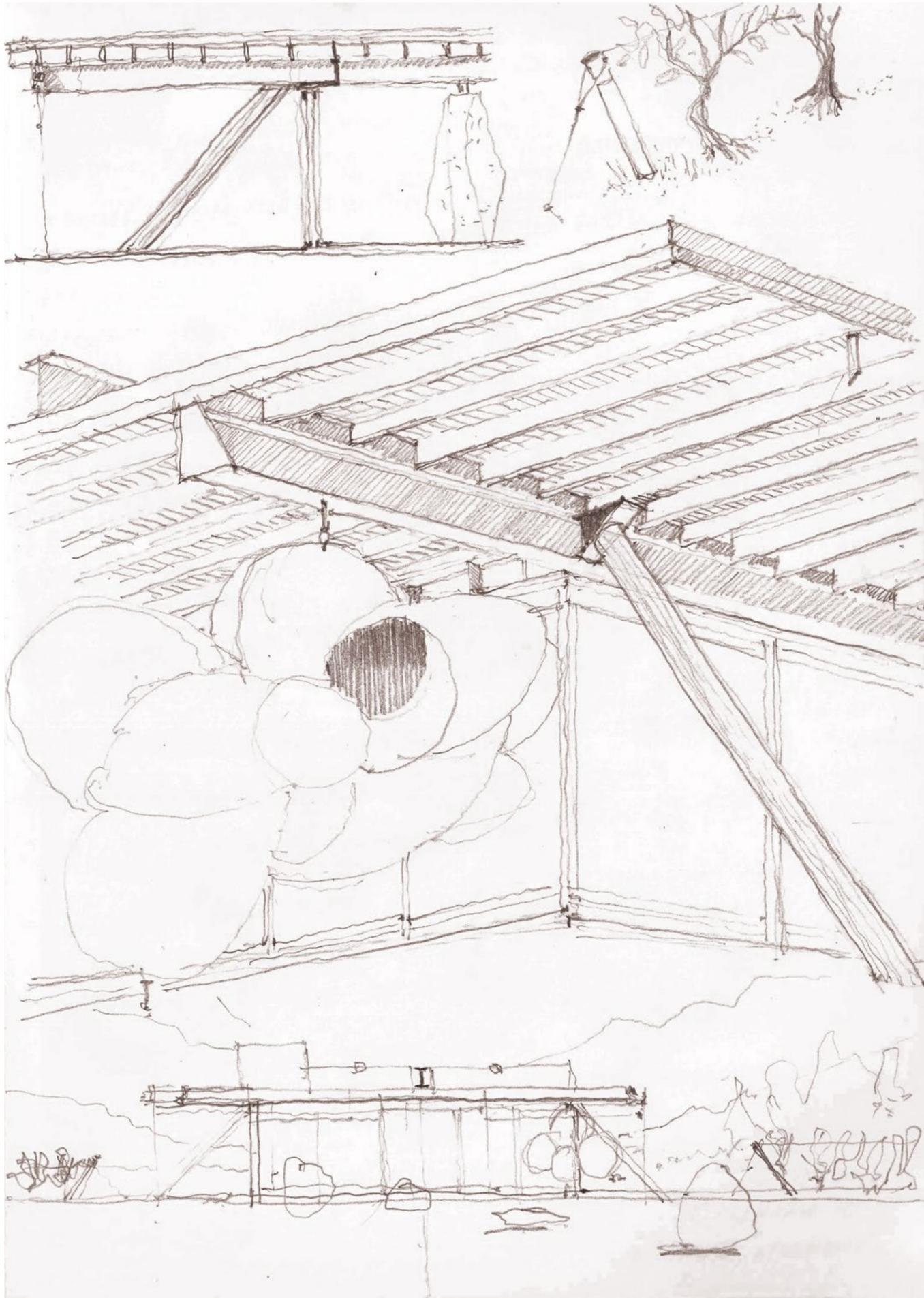
prólogo

Registros de viagem

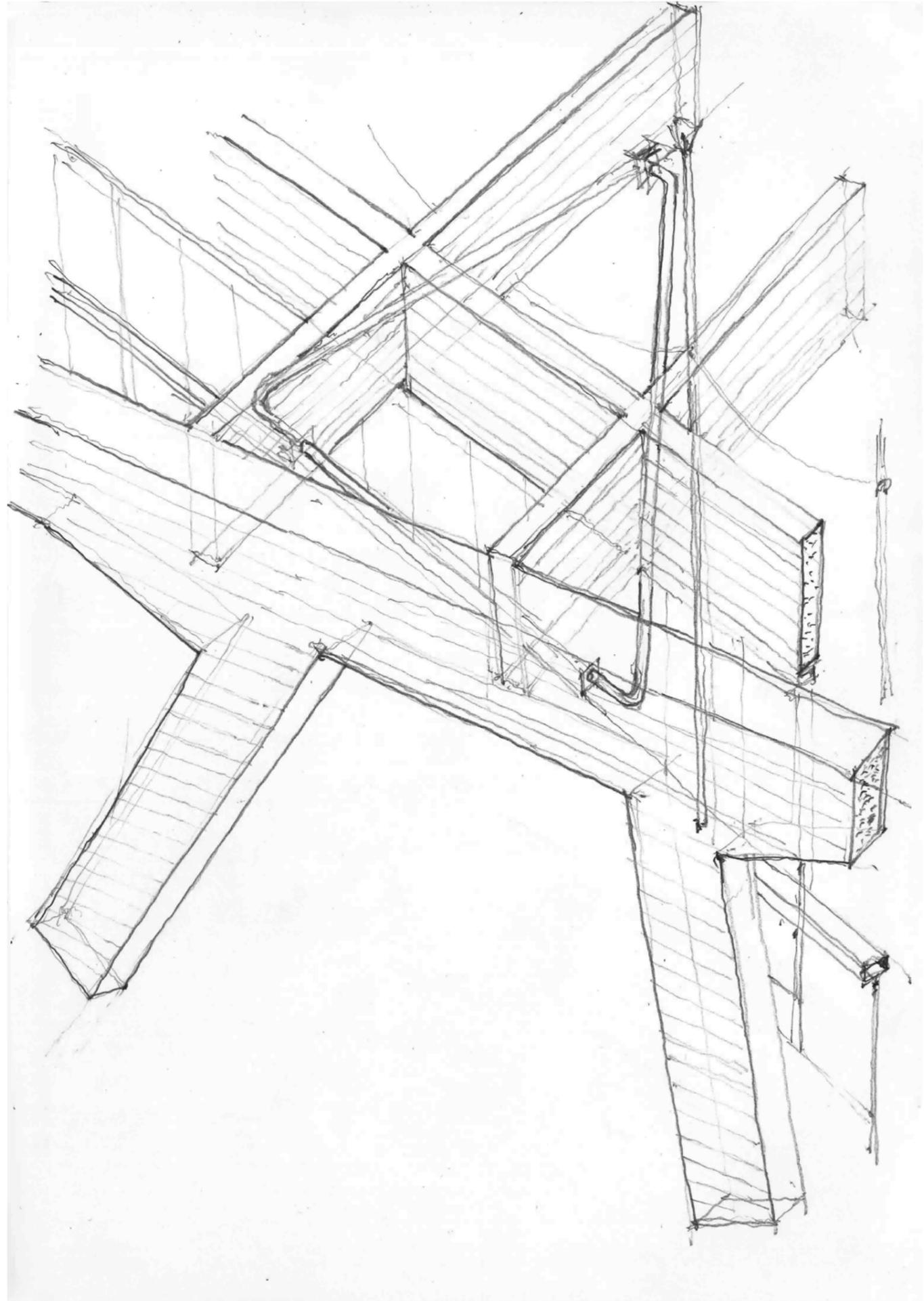
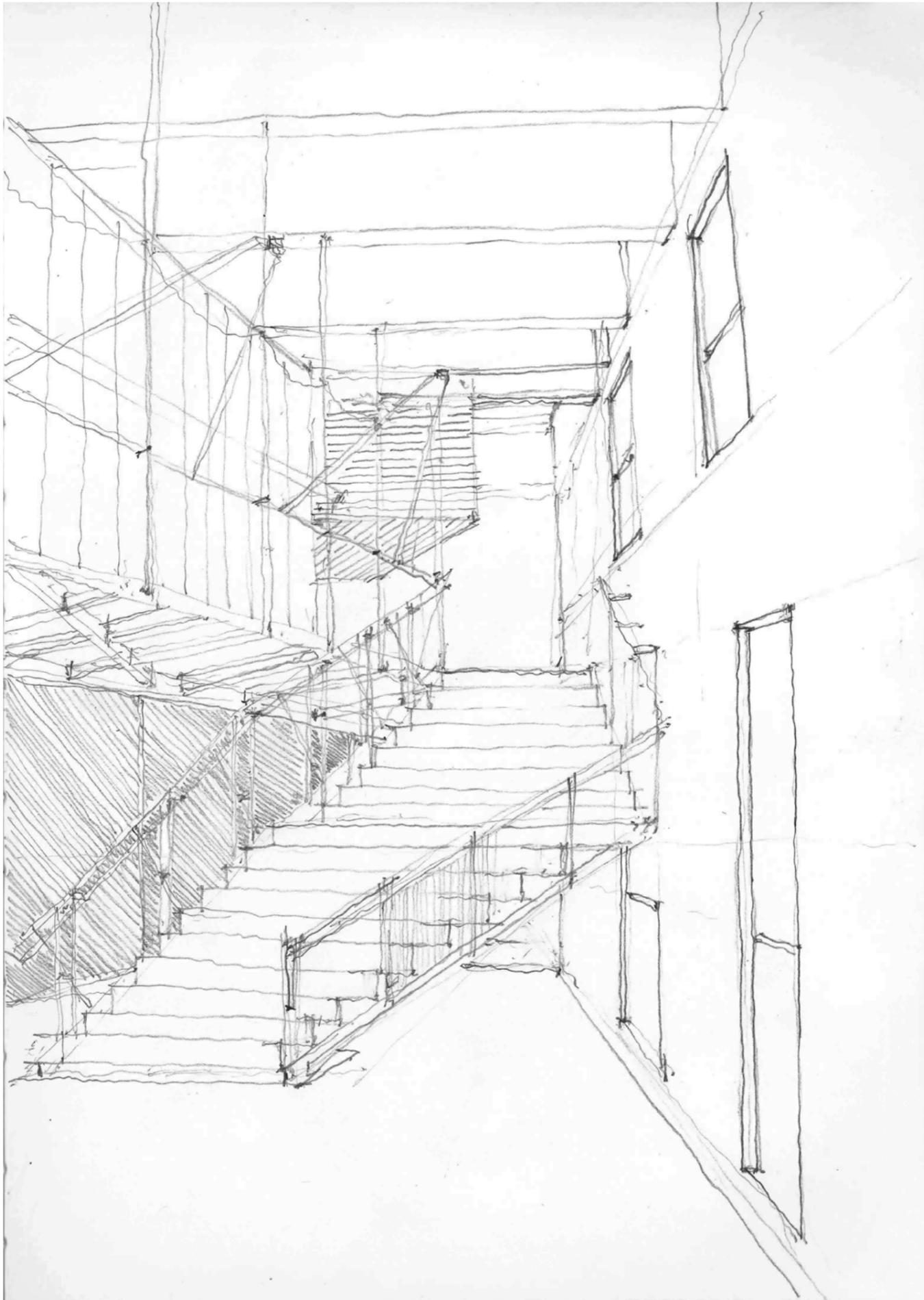
Aquarelar e desenhar conformam parte da aproximação às obras estudadas. Os registros aqui presentes, foram realizados entre os dias 26 de novembro e 4 de dezembro de 2022 durante as respectivas visitas a campo. Como ferramentas livres de observação, as aquarelas concentram-se principalmente na relação dos projetos com o seu contexto, seja ele urbano ou rural, e os desenhos nas espacialidades e detalhes construtivos, paralelamente aos estudos bibliográficos. Por fim, ambos enfrentam a questão de escala, luz e atmosferas que, vivenciadas e em contraponto a um olhar técnico, guiam o desenvolvimento desta dissertação.

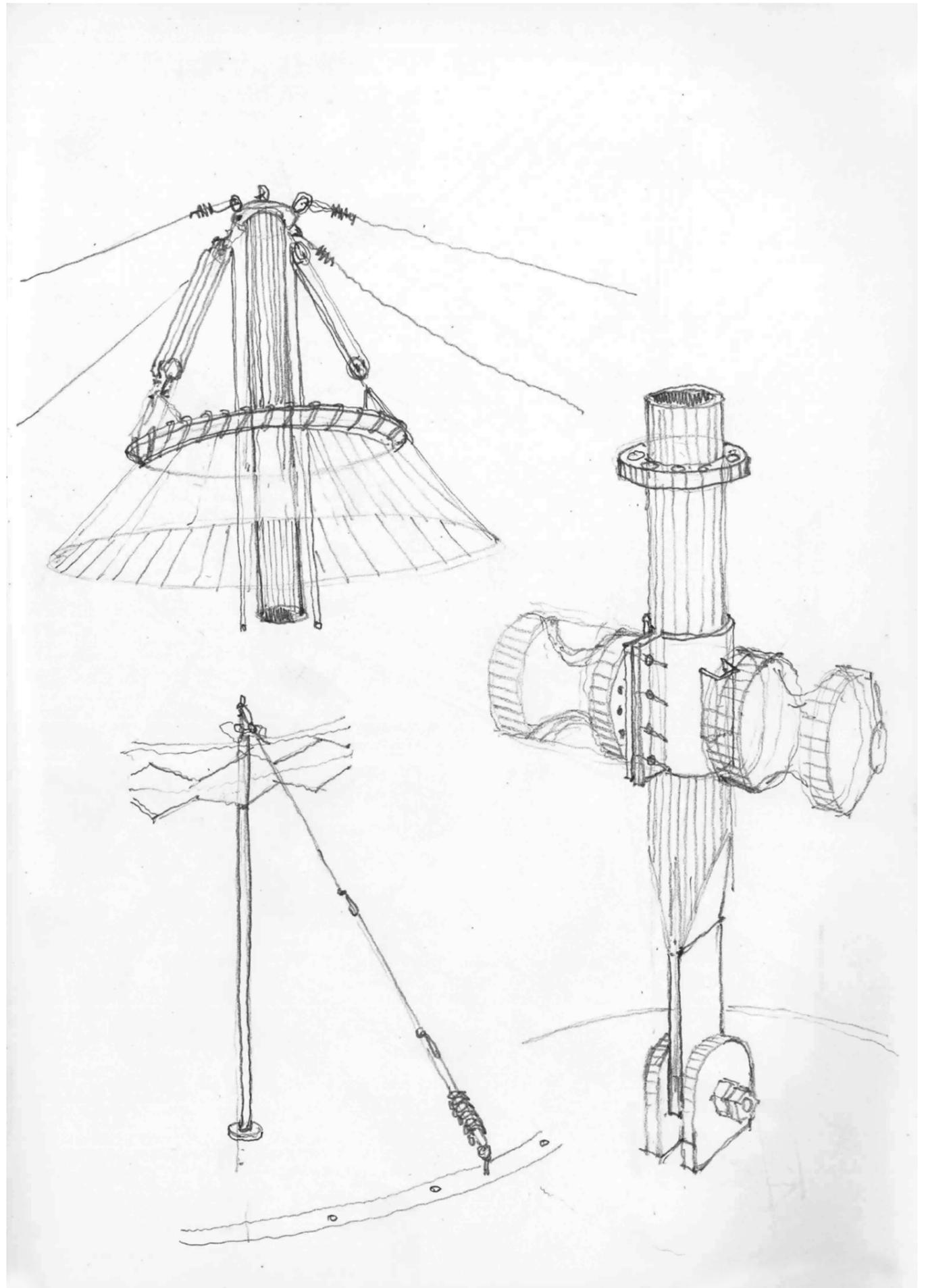




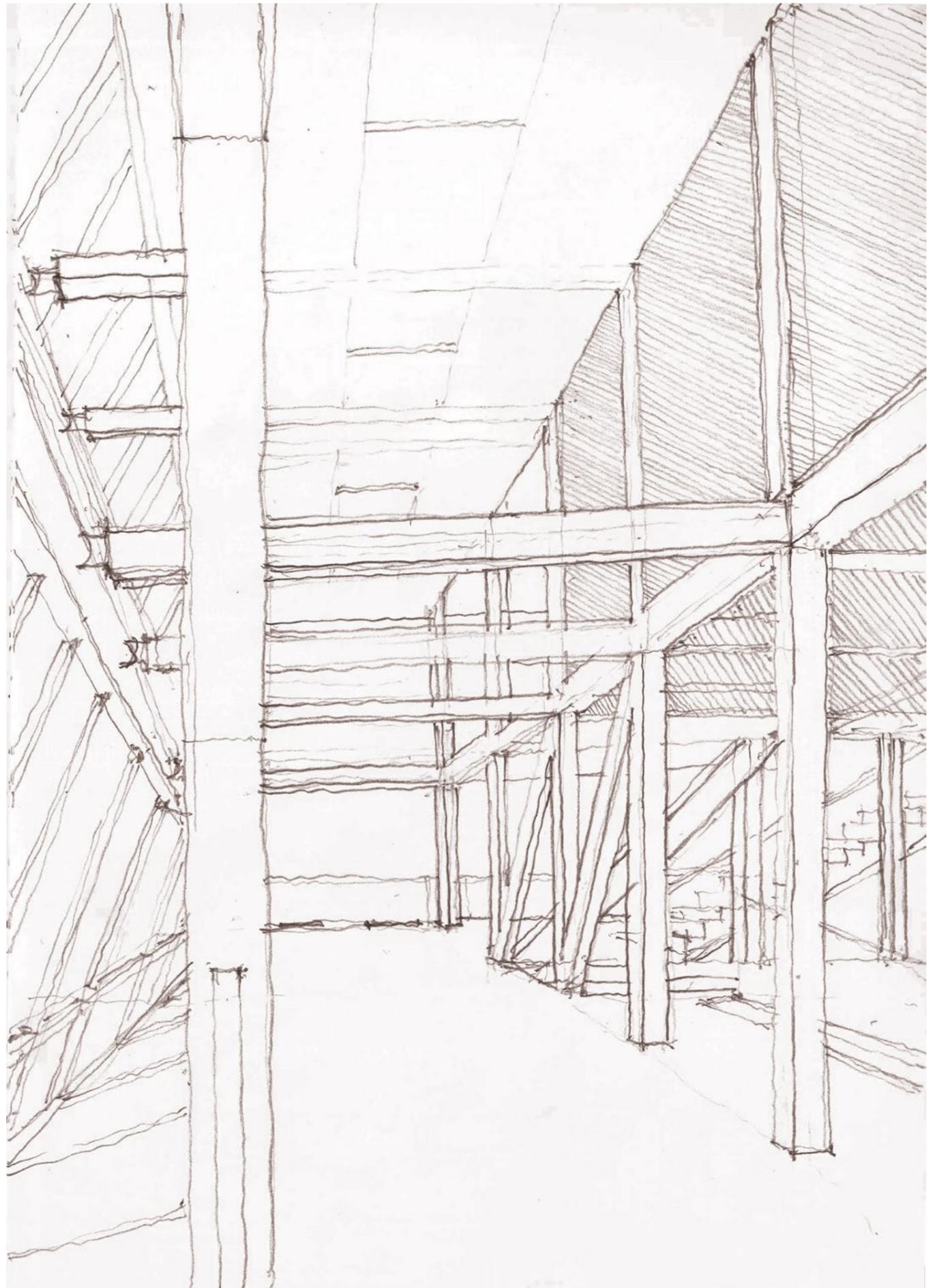
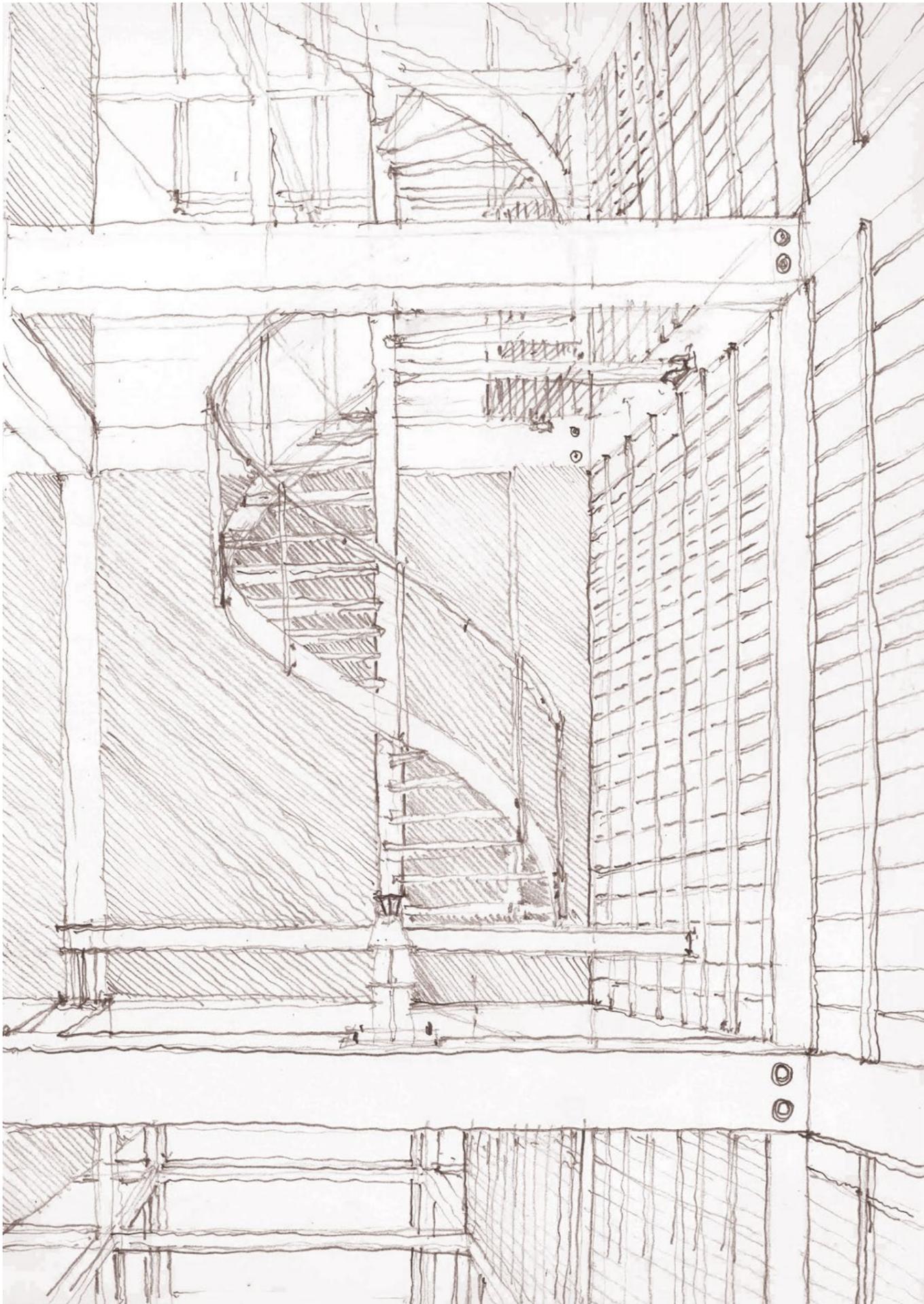


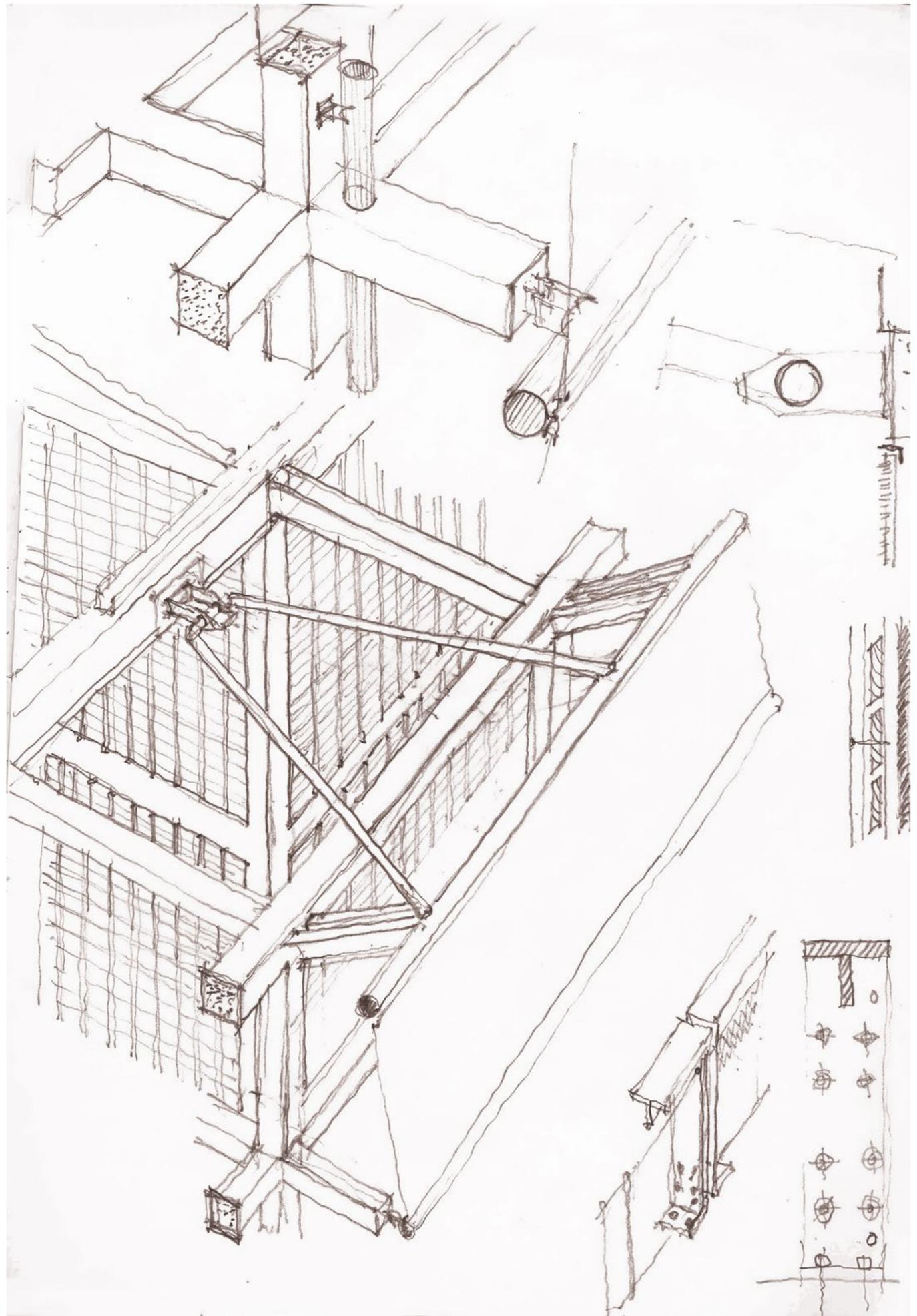
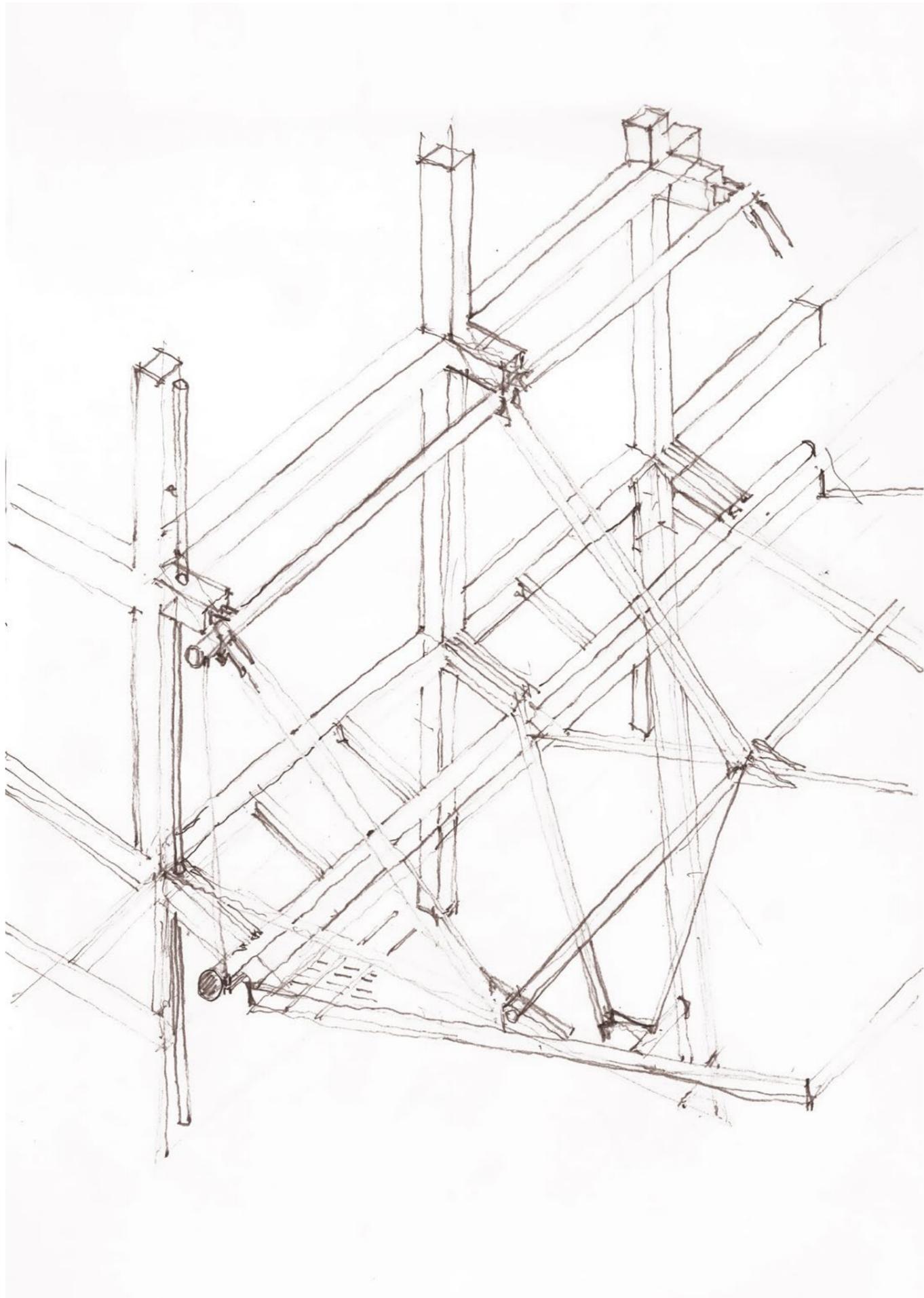












02

introdução

APROXIMAÇÃO À OBRA DE SMILJAN RADIC

1 A escolha de manter esta citação por meio da voz de Castillo se faz necessária pelo registro da presença do arquiteto e sua colaboração com Smiljan Radic.

2 Com exceção de poucos projetos como o Bairro Cívico de Concepción (2000) e o restaurante Mestizo (2005).

3 Projetos feitos em parceria com a escultora Marcela Correa que incluem La Habitación e o complexo de Vilches.

4 O qual integro como sócio desde 2011.

5 Projeto de Andrade Morettin Arquitetos, autoria de Marcelo Morettin, Vinicius Andrade, Marcelo Maia Rosa e Renata Andrulis.

Aldo Rossi sugeriu em seu livro Autobiografia Científica, "...que para alcançar sua grandeza, a arquitetura deve ser esquecida ou construir apenas uma imagem de referência confundida com memórias". (CASTILLO, 201, p.26)'

Formado pela PUCCL em 1989, Smiljan Radic realizou seus estudos em História da Arquitetura no Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza e em 1995, três anos depois de concluir seu mestrado, abriu seu escritório na cidade de Santiago; está em atividade desde então, em conjunto com a escultora Marcela Correa. Em 2001, ele foi escolhido o melhor arquiteto chileno com menos de 35 anos pelo Colégio de Arquitetos do Chile; e em 2010, a convite da curadora Kazuyo Sejima, participou com Marcela Correa da 12ª Bienal Internacional de Arquitetura de Veneza com o trabalho *El niño escondido en un pez*, que expõe o arquiteto à crítica internacional e o leva, em 2014, a executar o pavilhão da Serpentine Gallery, em Londres (ST HILL, 2014, p. 118).

O início de sua carreira² está estruturado em projetos feitos para usufruto de sua família,³ experiências construtivas que expõem a dualidade dos processos de escolha relativos ao fato de se colocar como arquiteto e habitante. Tais projetos foram feitos em regiões afastadas de centros urbanos e são marcados por uma limitação de recursos, tanto financeiros quanto de disponibilidade de material, exigindo a presença de Radic em um processo de "autoconstrução assistida" (SOLANO, 2015, p. 8), e não passam despercebidos por confrontarem sempre questões de espacialidade, cor e programa. São proposições que expõem a capacidade de unir um campo de referências externas à arquitetura a suas construções, sendo experimentações tanto de materialidade e atmosfera quanto de usos e relação com o entorno.

Partindo desse ponto, é a entrada de Radic no campo de projetos com maior escala que estrutura a principal indagação desta dissertação e, conseqüentemente, a escolha das obras de estudo. O olhar que orienta a leitura das obras passa pelo reconhecimento da capacidade dos projetos de preservar aspectos da pesquisa de Radic e se baseia em sua ideia de que a arquitetura pode criar um imaginário generoso para o público. Ou seja, a partir do momento que as experimentações das casas chegam ao objeto institucional ou comercial, o público passa a fazer parte desta camada íntima (SATO, 2016, p. 115), em um debate que extrapola o controle do arquiteto e transpõe a um terceiro a possibilidade de vivência, interação e apreensão de suas ideias.

★

O contato com a obra de Smiljan Radic ocorreu inicialmente por meio da busca por referências contemporâneas, uma prática que orienta o trabalho realizado em nosso escritório, Andrade Morettin,⁴ e nesse contexto, a monografia 2G (2008) sobre Smiljan Radic se destacou. Especificamente, a Casa CR (2003) foi um projeto que se distinguiu por sua cobertura envolta por uma lona branca translúcida, a qual, possivelmente pela estranheza e pontos de contato com a pesquisa realizada em nosso trabalho, despertou a atenção inicial e admiração por uma arquitetura que se destacava pela atmosfera e não pela forma.

Posteriormente, o tempo paralelo e concomitante do concurso, projeto e obra entre o IMS Paulista⁵ e o Teatro de Bio Bio de Radic e a subsequente indicação de ambos os edifícios ao prêmio Mies Crown Hall Americas Prize em 2018, despertou a atenção para este projeto institucional, que transpunha aspectos enfrentados em uma escala doméstica

6 Cabe destacar a transcrição integral de seu vídeo autoral, *Un Ruido Naranja* (2009) realizado em colaboração com o Bruno Correa Bertoli presente no anexo 03 desta dissertação.

para uma esfera pública. A mesma pele da casa agora envolvia um teatro e de certa forma este paralelo se fortalecia ao observar os projetos realizados no escritório, ao reiterar a questão central de uma pesquisa ao redor de filtros e camadas de mediação entre os projetos e o seu meio.

Por fim, a participação na pesquisa para o ensaio publicado no livro *Cadernos de projetos* (ANDRADE; MORETTIN, 2016), que a partir de uma leitura de obras vernaculares presentes na zona tropical úmida do globo terrestre indica um caminho de fontes de inspiração, levou à busca por abordagens similares calcadas no olhar focado para arquiteturas e saberes construtivos populares, o que resultou no encontro com a investigação relacionada às “Construções Frágeis” (EL CROQUIS, 2013, p. 8, tradução nossa), vínculo que consolidou a escolha do arquiteto para esta pesquisa.

Na obra de Radic, o termo “Construções Frágeis” encerra uma coleção de referências formada por arquiteturas efêmeras, de especial interesse do arquiteto como afirma Jaekel (2017, p. 289): “construções feitas de resíduos, resultado do acúmulo de elementos como resposta rápida, despreocupadas com pegadas fazem parte do imaginário de Radic”. São construções resultantes de soluções imediatas ligadas à existência e a sobrevivência, fatores que se sobrepõem aos aspectos propriamente materiais e estéticos que se tornam contingentes e incertos (LIVNI, 2010, p. 35). Um mundo paralelo e precário, conformado pelos descartes da nossa cultura, que de certa maneira está sempre presente nas realidades do Cone Sul. É o mundo em que o provisório é feito para durar “construído para sempre, mesmo que sempre pareça peremptório e mutável” (RADIC, 2001, p. 48, tradução nossa).

Talvez seja essa necessidade de duração o único sentido desses objetos, a única direção sobre a qual podemos ver passos e transferências de conhecimento entre seus construtores. Tudo é definitivo, construído para sempre, mesmo que esse sempre pareça urgente e mutável. Mesmo que esse para sempre efêmero esteja inscrito nos limites temporais da miséria. (RADIC, 1999, p. 26, tradução nossa)

Esta pesquisa realizada pelo arquiteto ganha forma em seus textos iniciais como “Guia del abandono” (1997), retrato da tentativa de reunir em uma coleção de inúmeras e efêmeras representações; e principalmente no artigo “Fragil Fortuna” apresentado na ocasião do seminário “Transparência, igualdade e tradição” organizado pela PUCCL, em 1999, que apresenta o imaginário poético e interdisciplinar de Smiljan Radic.

Outra perspectiva sobre as “Construções Frágeis” que orientam a obsessão de Radic por colecionar imagens de objetos abandonados, oferendas presentes nas autoestradas chilenas, como pequenos altares e circos em miniatura pode ser encontrada no encantamento por objetos que Enrique Walker descreve em seu livro *Lo ordinario* (2010). É uma coletânea de textos que apresentam o argumento de sua pesquisa a partir de uma: “Série de noções que têm relação com a apropriação e instrumentalização das denominadas condições existentes: O Banal, o cotidiano, o encontrado, o popular, a paisagem existente”. Os objetos categorizados pelo termo ordinário exercem um certo fascínio, “incluem na arquitetura o que a própria arquitetura exclui” (WALKER, 2010, p. 7, tradução nossa).

Posteriormente, em 2014, no seminário PUCCL “La Luna de acuerdo...”, Radic apresenta entre outros conceitos o texto “Algunos restos de mis héroes encontrados en un sitio baldío” (2009), “La muerte en casa” (2014), e o vídeo intitulado *Un Ruido Naranja*, realizado

7 Renomado arquiteto chileno fundador do Instituto de Arquitetura da Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso, e que especificamente no caso do projeto para a Casa Pena, apresenta uma proposta que a partir da mediação de recursos limitados somados a uma sabedoria contagiante, conformam um dos exemplos da arquitetura latino-americana mais fortes e capazes de se irradiar para uma geração inteira de arquitetos.

8 Ocorrida no dia 6 de setembro de 2021, e consta como anexo 1 deste trabalho.

9 Como forma de registro, a transcrição dessa conversa encontra-se como anexo deste trabalho e passou a ser uma fonte importante de consulta por ser um depoimento direcionado às questões iniciais presentes nesta pesquisa.

10 Desenhos técnicos selecionados, constam como anexo 4 deste trabalho. Pesquisa realizada com a colaboração da arquiteta Ana Paula Mendes Silveira.

11 Transcrição que pode ser encontrada no anexo 2 dessa dissertação.

em parceria com Gabriela Villalobos, em 2009⁶. Um referencial teórico que abrange desde suas inspirações e interesses de pesquisa elementares – como por exemplo a obra de Miguel Eyquem⁷, Lina Bo Bardi e Aldo Rossi por meio do texto destacado como fundamental na formação de Radic *Autobiografía científica* (1971) –, até as obras dos artistas Constant Nieuwenhuys e Tadeusz Kantor, que de maneira sistemática estão presentes no processo criativo do arquiteto.

★

O estudo das obras aqui realizado se deu inicialmente pelo rastreamento das raízes projetuais do Teatro de Bio Bio, principalmente através da leitura das pranchas do concurso divulgadas em sua totalidade em sites especializados (MORA, 2018), que conduzem o leitor por uma série de referências poéticas externas ao edifício. Essas imagens guiam a estruturação do partido e permitem a visualização do edifício amparada por um referencial externo, como pontes de madeira, objetos de design, circos e outros elementos que se apresentam de maneira paralela à arquitetura.

A esse rastreamento seguiu-se uma leitura da bibliografia constituída pelas monografias sobre Radic, que evidenciou as recorrências relativas à sua obra construída; um caminho reiterado por meio de entrevistas e textos autorais que evidenciam as relações entre suas obras construídas e um repertório poético-estético pessoal.

A leitura de uma bibliografia mais específica consolidou a introdução à obra do arquiteto: textos que se debruçam sobre sua produção inicial e que confirmaram a possibilidade de um estudo referente à escala ampliada das obras institucionais e comerciais, ou de forma mais direta, abertas ao público.

O segundo momento da pesquisa se ateve ao acervo de fontes primárias, viabilizada por uma conversa⁸ com Smiljan Radic, que de forma síncrona remota⁹ percorreu as principais questões latentes no momento inicial da pesquisa.

O recebimento de um acervo digital respectivo aos projetos selecionados constituiu um conjunto de fontes considerável: versões de projetos, trocas de e-mail, apresentações, croquis, fotos de maquete, desenhos executivos de arquitetura e engenharias. A leitura e organização dos arquivos cedidos por Radic¹⁰ possibilitou uma estrutura de análise recorrente para os projetos escolhidos. Um encadeamento histórico que abarca o desenvolvimento e particularidades de cada processo, os quais, a partir de bases metodológicas como Prost (2020), Clark (2004) e Baxandall (2006) conduzem a leitura de documentos históricos, imagens e desenhos publicados a fim de conformar um olhar preciso e com o devido distanciamento das fontes em questão.

Entre os dias 26 de novembro e 4 de dezembro de 2022 visitei as obras, assim como outros projetos de destaque em sua trajetória – que configuram uma outra camada de análise. Foram encontros formalizados com os representantes das instituições, que permitiram o livre acesso aos projetos e o tempo necessário para realizar registros fotográficos, aquarelas e desenhos *in loco*.

Nessa viagem, o encontro presencial com Smiljan Radic em seu escritório localizado na cidade de Santiago permitiu uma entrevista posterior à visita das obras e ao estudo de seus projetos, conversa que abriu portas para uma troca ampla de referências e uma busca pelo entendimento de suas raízes de formação.¹¹

Como um ferramenta de estudo em paralelo aos processos referidos, a produção de desenhos autorais como análises iconográficas de assuntos destacados por meio dos textos de outros autores, estrutura uma camada importante na análise dos projetos. Desenhos que sistematizam leituras textuais através da sobreposição de fases de projeto e interpretações técnicas de imagens referenciais. São relações de escala, associações visuais, teóricas e poéticas que consolidam análises realizadas ao longo da pesquisa. Soma-se a esse processo a elaboração de diagramas que relacionam a colaboração dos diferentes autores envolvidos nos projetos estudados, paralelos a textos de Radic e sua produção, e principalmente o rastreamento e genealogia da obra de Smiljan Radic.

★

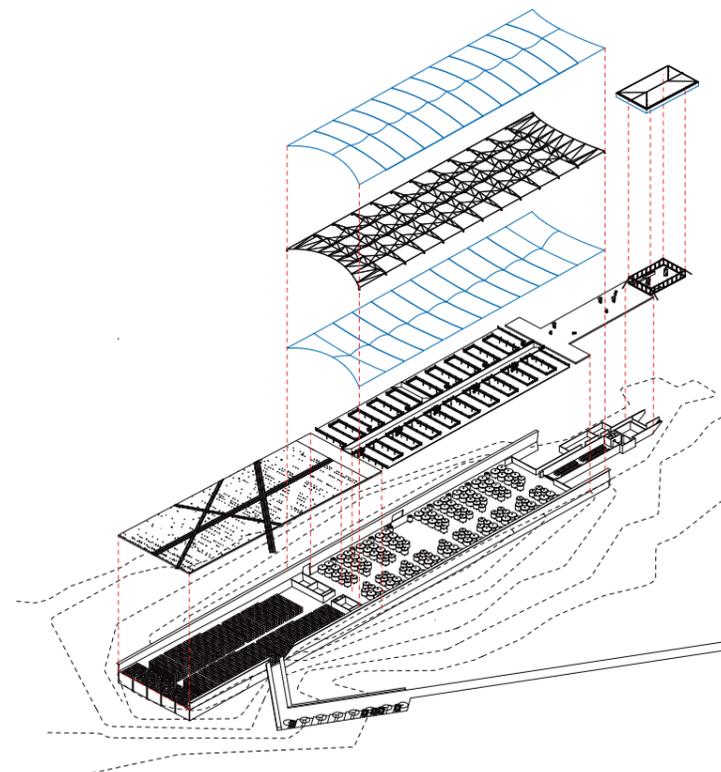
Com o objetivo de encontrar pontos de contato entre as pesquisas inicialmente mencionadas e a obra construída de Radic, a seleção de projetos concentra-se em um recorte temporal entre 2008 e 2018, dez anos que abarcam a concepção inicial e a construção da Vinícola Vik (2008-2012), do centro de artes cênicas Nave (2010-2014) e do Teatro de Bio Bio (2011-2018). Um encadeamento de processos de projeto que se cruzam não só entre as obras escolhidas, mas também com os projetos desenvolvidos anteriormente e concomitantemente pelo escritório em uma transversalidade inerente ao trabalho de Radic e seus colaboradores.

Por meio dos estudos de caso selecionados o trabalho tem como objetivo central mapear as raízes projetuais das obras escolhidas, caminhos marcados por projetos anteriormente realizados em menor escala que apontam para possibilidades de experimentações em termos construtivos, espaciais e conceituais e passam por diferentes aplicações na escala ampliada.

O primeiro capítulo refere-se à obra da Vinícola Vik, em Millahue (Chile), fruto de um concurso privado que possibilitou o primeiro projeto do arquiteto construído na escala industrial que também fosse aberto ao público visitante. Um projeto que passa por diversas modificações de tamanho e adequações programáticas, as quais retratam os questionamentos do processo de projeto em busca de consolidar uma atmosfera pretendida. A escolha dessa obra também foi orientada pelo seu reconhecimento como ponte fundamental com o trabalho da escultora Marcela Correa, um ponto central de colaboração entre escultura e arquitetura.

Esse capítulo contextualiza o programa da vinícola e sua importância no Chile, a estrutura do concurso privado e posteriormente os projetos desenvolvidos pelo arquiteto em três grandes marcos: o projeto do concurso, o projeto executivo e o projeto construído, um processo dilatado e com características bastante distintas em cada fase. Por fim, o texto explora o referencial teórico que embasa a proposta, incluindo os diálogos com projetos antecedentes, registros fotográficos e o campo da escultura.

O segundo capítulo volta-se para o projeto do Centro de artes escénicas experimentales Nave, em Santiago (Chile). Uma proposta que opera sobre o esvaziamento completo de um conjunto residencial dos anos 1940 que, a partir de um incêndio ocorrido em 2006 e do terremoto em 2010, permitiu a ocupação de um interior do lote em questão. Através de um artefato estrutural que toca o solo em poucos momentos e que conduz o espectador a um percurso definido até a cobertura do edifício, Radic propõe de maneira permanente a presença de um circo popular chileno. Um objeto estranho, extraviado do seu ambiente natural, que reforça os contrastes presentes nos programas tradicionais contidos no edifício.



Bodega de Vinos Vik. Fonte: EL CROQUIS, 2019, p. 34.

O texto articula o projeto em relação a sua localização na cidade de Santiago e sua importância ante ao programa institucional no bairro de Yungay. Em seguida, detalham-se as intermitências do lote no que diz respeito ao histórico de terremotos e incêndios e o contraponto desses acontecimentos frente às restrições urbanas históricas inerentes à edificação ali presente, elementos fundamentais para a estruturação do partido arquitetônico. O referencial teórico, neste caso, busca muitos elementos presentes em textos autorais de Radic assim como a bibliografia existente sobre o projeto, o que amplia a busca pelo campo crítico de estruturação da proposta.

O terceiro capítulo analisa a obra do Teatro Regional de Bio Bío (Concepción, Chile) entre 2011 e 2018. Resultado de um concurso público internacional realizado em 2011 que estabelece este equipamento cultural como ponto central de uma transformação urbana na cidade de Concepción, o projeto se insere no corpo de pesquisa por exprimir de maneira clara a conceituação pretendida na ocasião do concurso através de um processo construtivo bastante fiel à proposição inicial, o que faz deste estudo um caso emblemático.

O estudo inicia-se com a contextualização do histórico referente ao projeto do teatro, destruído por terremotos e incêndios em 1940, e na pesquisa dos meios em que a prefeitura e a sociedade civil se estruturam para ter um novo teatro. Neste processo a escolha do terreno passa a ser um elemento central na discussão urbana da cidade de Concepción, que somente com o concurso se concretiza.

Posteriormente, a análise do edital e a proposta de Radic conforma o principal estudo realizado. O referencial teórico neste caso concentra-se nos elementos presentes na ocasião do concurso em contraponto à obra realizada.

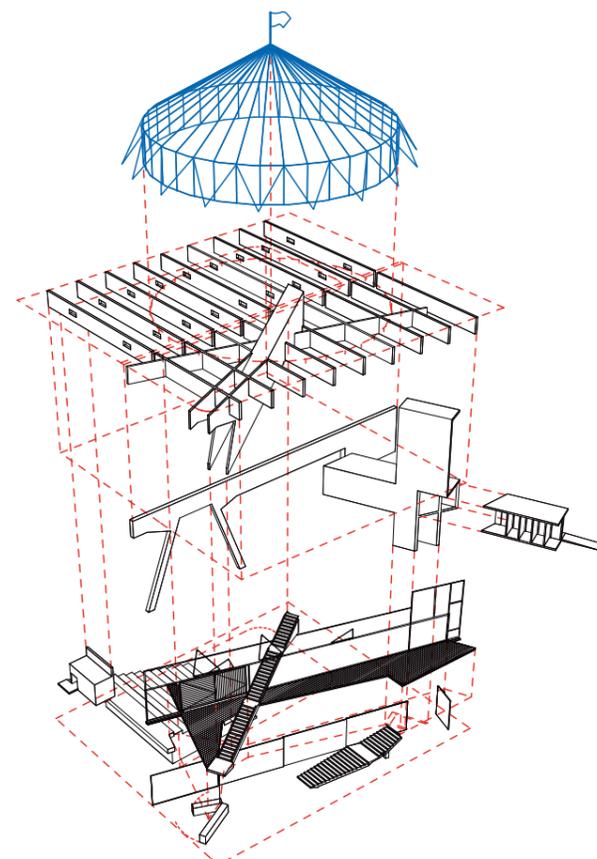
★

As obras aqui selecionadas marcam a trajetória do arquiteto com projetos construídos que implicam uma dimensão pública no que se refere ao contexto chileno, fato de destaque para estas construções segundo Radic:

[...] a condição de espaços culturais que, a rigor, são domésticos, embora em escala maior do que se costuma encontrar em Santiago. Em seus respectivos contextos, ambos os projetos constituem espaços urbanos importantes, e se mostraram significativos, uma vez que já foram construídos. (RADIC, 2019b, p. 14, tradução nossa)

Por sua dimensão e temporalidade recente frente a sua trajetória, os edifícios em questão conformam um corpo catalisador de suas pesquisas, ensaios e investigações no campo projetual. Transposições de escalas arquitetônicas e experiências artísticas que estabelecem uma ponte entre a mirada de Radic, questões relacionadas à cultura chilena no âmbito tradicional, a arquitetura efêmera e a sua obra construída. Uma leitura que destaca a observação atenta aos saberes populares que envolvem a esfera construtiva permite uma perspectiva propícia para a análise de sua obra. Elementos que são evidenciados pelo arquiteto por meio de pesquisas, coleções, fotografias, textos, memoriais de projeto e em uma bibliografia crítica relacionada.

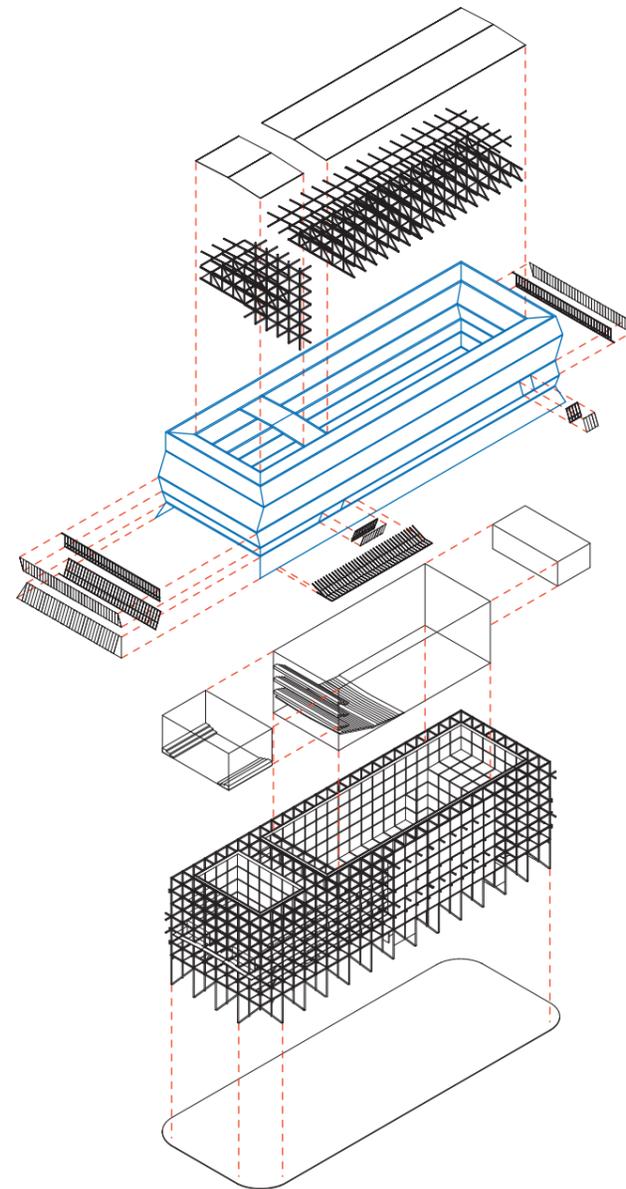
Trata-se de um olhar que ultrapassa a tradição vernacular, aspecto reiterado por Radic na ocasião de sua entrevista para Enrique Walker (RADIC, 2013, p. 10), que aponta como questão central o potencial estético intrínseco a esses elementos, como gestos essenciais



Nave. Fonte: EL CROQUIS, 2019, p. 94.

nos quais construções genéricas são reflexos autênticos de uma necessidade, tornando-se belos por sua simplicidade, improvisação e limitação de recursos. Esses temas são constantemente abordados por Radic e revelam os caminhos de sua formação, tanto em sua trajetória de pesquisa quanto em seus projetos: um exercício de exposição e reafirmação que, por sua franqueza, permite um caminho propício para a crítica e reflexão.

Por meio do estudo de suas obras é possível rastrear essas questões através de uma narrativa construída em diferentes intensidades e escalas. Projetos que estabelecem um percurso guiado, que se manifesta como um “*modus operandi*” do arquiteto, abrangendo campos ampliados circundantes à arquitetura, como a arte, a poesia, a filosofia, a matemática e em particular atento aos saberes populares. Ao se deterem nestes elementos em um contexto amplo, para então consolidar suas abordagens teóricas sobre as obras do arquiteto, autores como Alejandro Crispiani, Alberto Sato, Patricio Mardones e Philip Ursprung estabelecem uma aproximação crítica por meio das monografias dedicadas à obra do arquiteto, o que fundamenta as bases e metodologia desta pesquisa.



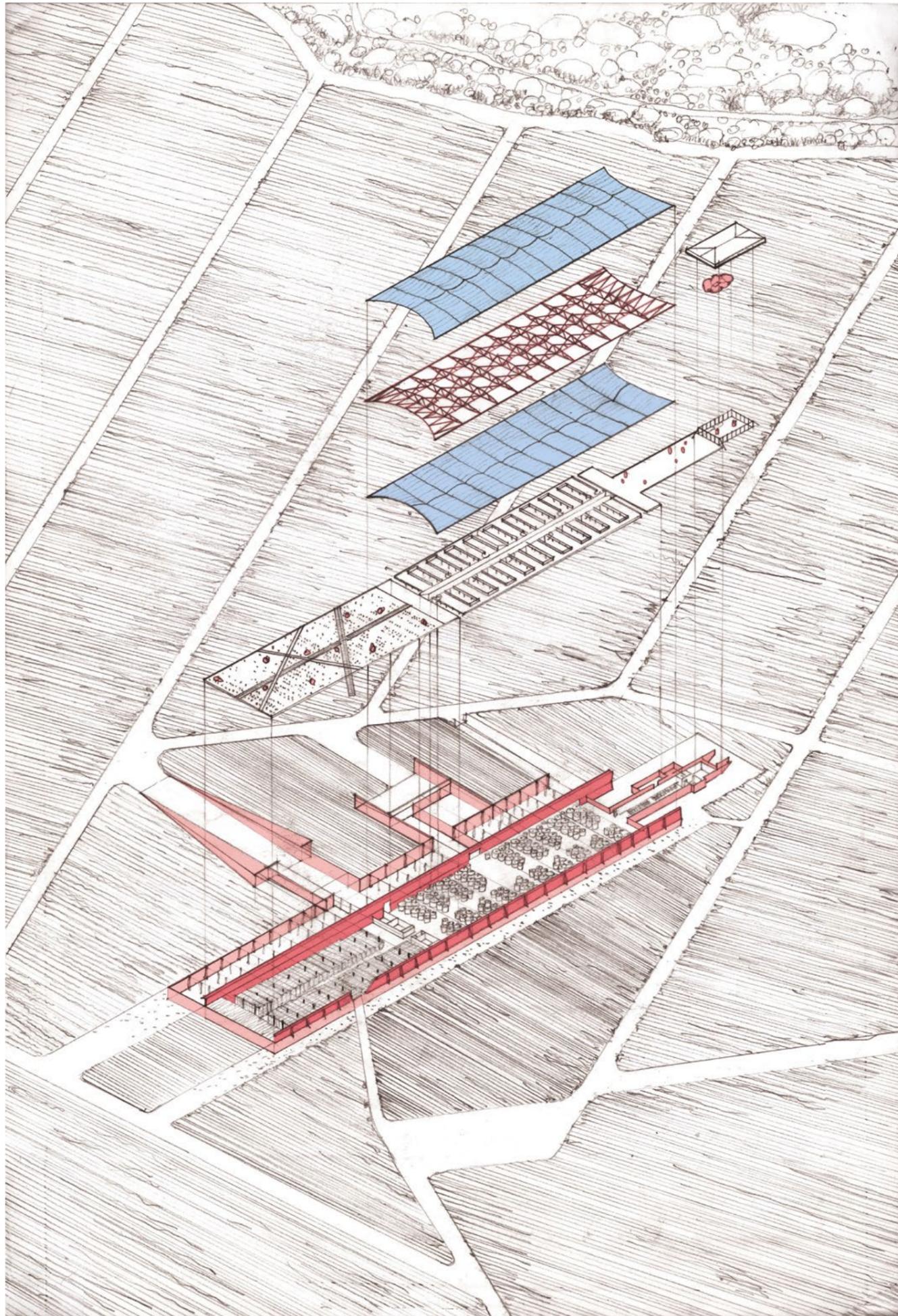
Teatro Regional de Bio Bio.
Fonte: EL CROQUIS, 2013, p. 30.

03

vinícola vik

2008-2012

Millahue, Chile



CONTEXTUALIZAÇÃO

1 Integram a equipe do concurso junto com os autores os arquitetos: Bernard Haller, Antonia Peon Veiga e Gonzalo Torres.

2 Entrevista realizada pelo autor em 6 de setembro de 2021. Posteriormente Radic disponibilizou seu acervo digital para acesso, contendo fotos de maquetes, croquis, apresentações, documentos e desenhos. Ver anexos.

3 Termos usados para classificar um padrão de qualidade na produção de vinhos

4 Relação de espectador referida ao visitante, e de espetáculo através do vinho e seu processo de produção.

O projeto para a vinícola Vik foi fruto de um extenso processo, que teve início em 2007 com um concurso privado, no qual Smiljan Radic e Loreto Lyon¹ obtiveram o primeiro prêmio, passando então a manter um diálogo constante com o cliente e engenheiros envolvidos no projeto. Das cinco principais versões entregues ao longo do processo, três conformam marcos significativos: o próprio concurso de 2008, o projeto executivo entregue em outubro de 2008, e após uma longa pausa, o projeto que foi construído em 2012.

Este capítulo analisa fundamentalmente estas versões do projeto através do material recebido pelo arquiteto exclusivamente para esta pesquisa.² Desenhos técnicos, documentos descritivos, imagens de referências, fotos de maquete que permitem a leitura da complexidade do projeto diante do programa e o alinhamento com o cliente, mas acima de tudo, de um processo de amadurecimento de ideias e versões do projeto pelos autores. Materiais gráficos que demonstram um cuidado com detalhes arquitetônicos mesmo em etapas conceituais, até um amplo referencial de imagens que acompanham o processo de projeto, como elementos centrais e conceituais presentes em todo o processo projetual.

Como pressuposto este edifício difere-se em termos programáticos das demais vinícolas contemporâneas pelo enunciado proposto pelo concurso: realizar uma vinícola de escala industrial adaptada aos processos artesanais. Ou seja, a substituição de grandes recipientes como tanques de alta capacidade para elementos de escala reduzida e compatível com as necessidades técnicas referentes à produção de vinhos *premium*.³ A transposição de escala processual para pequenos tanques de inox destinados à fermentação alcoólica e barricas de carvalho voltadas para seu amadurecimento e fermentação malolática implicam necessariamente uma quantidade proporcionalmente muito maior de recipientes e equipamentos do que o necessário para o processo tradicional, conseqüentemente, ocupam uma área significativamente superior.

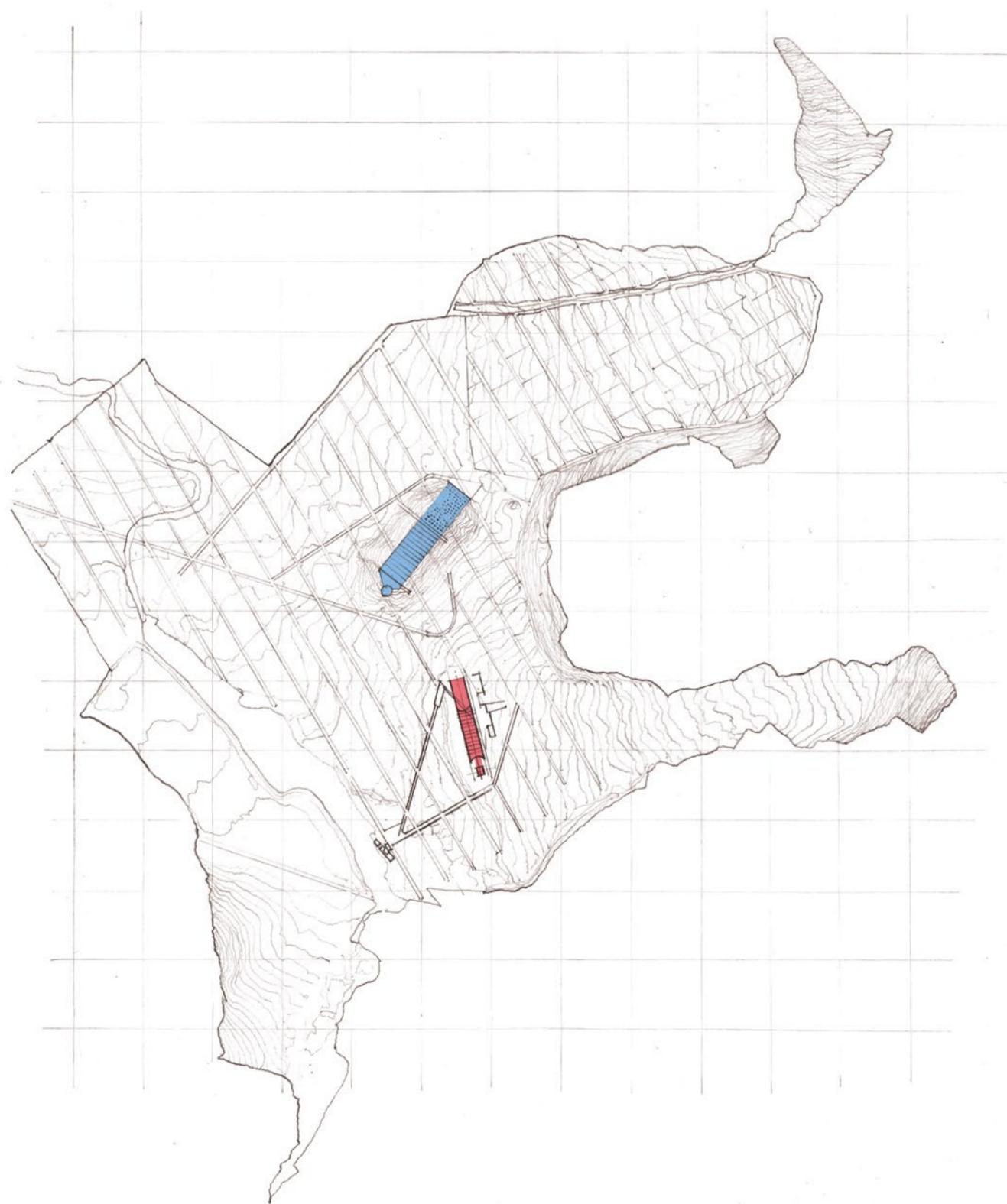
Um processo exposto em sua totalidade como uma experiência, uma sequência processual da elaboração dos vinhos que está associada a dois percursos: uma *promenade* turística e outra referente ao processo produtivo. Cada elemento da arquitetura aqui permite e viabiliza não só a condição técnica ideal para sua execução, mas também a sua melhor compreensão e exposição ao visitante.

Compreender e se envolver com o processo de produção passa a ser um objetivo direto do projeto, que busca transpor os cuidados artesanais ao entendimento do público. Um processo em que sua apreciação depende de um encanto, de uma personalização e que aqui assume uma teatralidade.⁴

A partir do concurso, Radic desenvolveu uma série de projetos paralelos ao corpo principal da vinícola. Um hotel de médio porte chamado de Pucara, uma área de serviços e apoio de funcionários da vinícola chamada Llaveria, uma cabana para hospedagem, uma casa privada e a casa dos enólogos, em um esforço de unificar e conformar um complexo voltado para uma vivência ao redor de todas as frentes de atuação da vinícola. “Uma possível sinestesia entre a produção, o conhecimento e a educação enológica em uma sequência direta que tem como perspectiva o prazer da descoberta do vinho.” (CRESPI, 2015, p. 45, tradução nossa). Destes, a vinícola, a Llaveria e a cabana são construídos, os quais representam uma imersão por parte do arquiteto no processo da vinícola, não só como produção do vinho, mas como um complexo turístico e industrial.

Vinícola Vik, Fonte: El Croquis n.199 - Smiljan Radic: 2013-2019, p. 34-35. Foto de Cristóbal Palma.





5 O raulí é uma espécie endêmica do Chile.

6 Principalmente uvas plantadas no período de colonização, adaptadas ao clima e hoje conhecidas e valorizadas como uvas criollas e presentes em poucos vinhedos centenários. A princípio eram usadas para a realização de vinhos coloniais e depois elevadas a uma escala industrial pelo seu alto rendimento e facilidade de produção.

7 Vinhos feitos a partir de cepas europeias e plantadas ou enxertadas a partir da década de 1980 e que buscam um estilo internacional como meio de produção.

As vinícolas no contexto chileno

O estudo de um objeto arquitetônico voltado para a produção de uma bebida demarca sua importância a partir da leitura do contexto chileno em que ela está inserida. Em um país que na década de 1970 tinha seu consumo *per capita* somente comparado à França (COUSIÑO, 2003), o vinho passa a ser um elemento essencial para a cultura e a economia do país.

A década de 1980 marca um momento de crise na indústria da viticultura, devido a uma explosão na oferta e de uma redução de consumo. A saída, segundo Carlos Cousino (2003), foi abrir-se para o mercado estrangeiro. Mudaram os modos de vinificação. O aço inoxidável fez sua entrada triunfal e retirou as características cubas de raulí.⁵

A pressão de mercados externos e a alta competição no mercado interno pressiona a produção a atingir um patamar cada vez mais elevado em termos de qualidade do produto final, separando assim a produção em dois grandes principais vetores, os vinhos feitos com uvas de mesa⁶ e os vinhos intitulados *premium*.⁷

As vinhas passam, assim, a representar uma identidade construída por meio de uma forte carga comunicacional, como aponta Cecilia Puga (2003, p. 15, tradução nossa): “destinada a posicionar o vinho tanto nacional como internacionalmente em reatamento a uma identidade construída sobre a base de valores como ‘a sofisticação’, ‘a tradição’ a origem nobre’ que se construiu a partir do século XIX”.

A partir deste contexto, surgem as primeiras vinícolas encomendadas a arquitetos, que buscam agregar uma identidade específica a uma construção que antes era genérica. Elementos industriais como tamanho dos tanques, número de barricas, volume de ar e escala da produção, métodos e processos de produção, passam a desenhar o edifício e a paisagem em que este se insere. Em destaque em frente aos vinhedos, esses edifícios, geralmente horizontais e extensos, passam a ser o vínculo entre as distintas frentes de trabalho e produção que envolvem o vinho: uma “incorporação de um desenho de vanguarda em sua imagem, associando-se ao modelo de desenvolvimento californiano.” (PUGA, 2003, p. 15, tradução nossa).

Em contraponto às construções industriais da década de 1960, que buscavam representar uma imagem inovadora de um Chile vanguardista e moderno, os projetos retomaram, de maneira geral, um vínculo com o processo e passado artesanal, um resgate que buscava materialidades e atmosferas revisitadas e que passam a ser significativas na busca de uma identidade atrelada às vinícolas.

Como museus vivendas voltados para o turismo, as vinhas reforçam o orgulho de uma sociedade rural chilena, como descreve Cristina Felsenhardt (2003, p. 11, tradução nossa): “A mistura entre a antiga ruralidade e a expressão de uma nova agroindústria se converteu em atração.”

Um país cuja paisagem foi transformada pelas extensas plantações, que hoje se sobrepõem às culturas agrícolas anteriores, como pomares, hortas e plantações de grãos. Plantações que determinam: “uma ordem, coerência paisagística riqueza e signos da produção são as associações naturais que rapidamente se impõe como razão. Realidade produtivas que alteraram significativamente a paisagem deste país” (FELSENHARDT, 2003, p. 10, tradução nossa). Elementos fundamentais para um país em que a vista a partir de um ponto elevado fruto da sua geografia é marcante e recorrente.

Implantação Vinícola Vik. Em vermelho implantação de 2010 e em azul implantação de 2007.
Fonte: Elaborado pelo autor.



8 A pesquisa não obteve resposta da Vinícola Vik e os demais arquitetos citados por Radic no que se refere a mais informações sobre o concurso. Cabe ressaltar que não foram encontrados arquivos referentes ao edital do concurso, bases ou carta convite.

9 Ver Anexo 04 - Desenhos Técnicos no final desta dissertação.

O concurso

O projeto arquitetônico para a vinícola Vik tem como suas bases, a história com a própria construção do projeto enológico da vinícola. A propriedade de Carrie e Alexander Vik, localizada em Millahue, San Vicente de Tagua Tagua no Chile foi adquirida em 2005 por meio de uma pesquisa realizada pelo enólogo contratado para gerir o projeto, Patrick Valette.

Com o anseio de realizar um projeto ambicioso de vinhos de alta qualidade na América do Sul, Valette escolheu o terreno por meio de critérios técnicos tais como análise do solo, localização em relação à distância do mar e da cordilheira dos Andes e ventos predominantes (VALETTE, 2021). Logo, escolher o projeto para o edifício central por meio de um concurso reforça a abordagem analítica e técnica diante do projeto de implantação da vinícola, sua produção, ambições e necessidades.

Em entrevista, Radic (2021) relembra os possíveis participantes no concurso fechado realizado no início de 2007 sem exprimir uma certeza de todos os arquitetos ali presentes.⁸ Entre os oito participantes, Radic cita Mathias Klotz, José Cruz Ovalle, Martin Hurtado como alguns dos arquitetos já com experiência prévia em projetos de vinícolas, e ressalta que a sua presença ali se devia à realização do restaurante Mestizo, em 2005, e que até o momento não possuía nenhum projeto de vinícola em sua trajetória.

O PROJETO⁹

Março de 2007 – O projeto do concurso

Nosso argumento era que, se o interessante nessa vinícola era justamente mudar a escala da forma de produzir vinho artesanal, a arquitetura deveria tornar esse processo visível. (RADIC, 2019b, p. 10, tradução nossa)

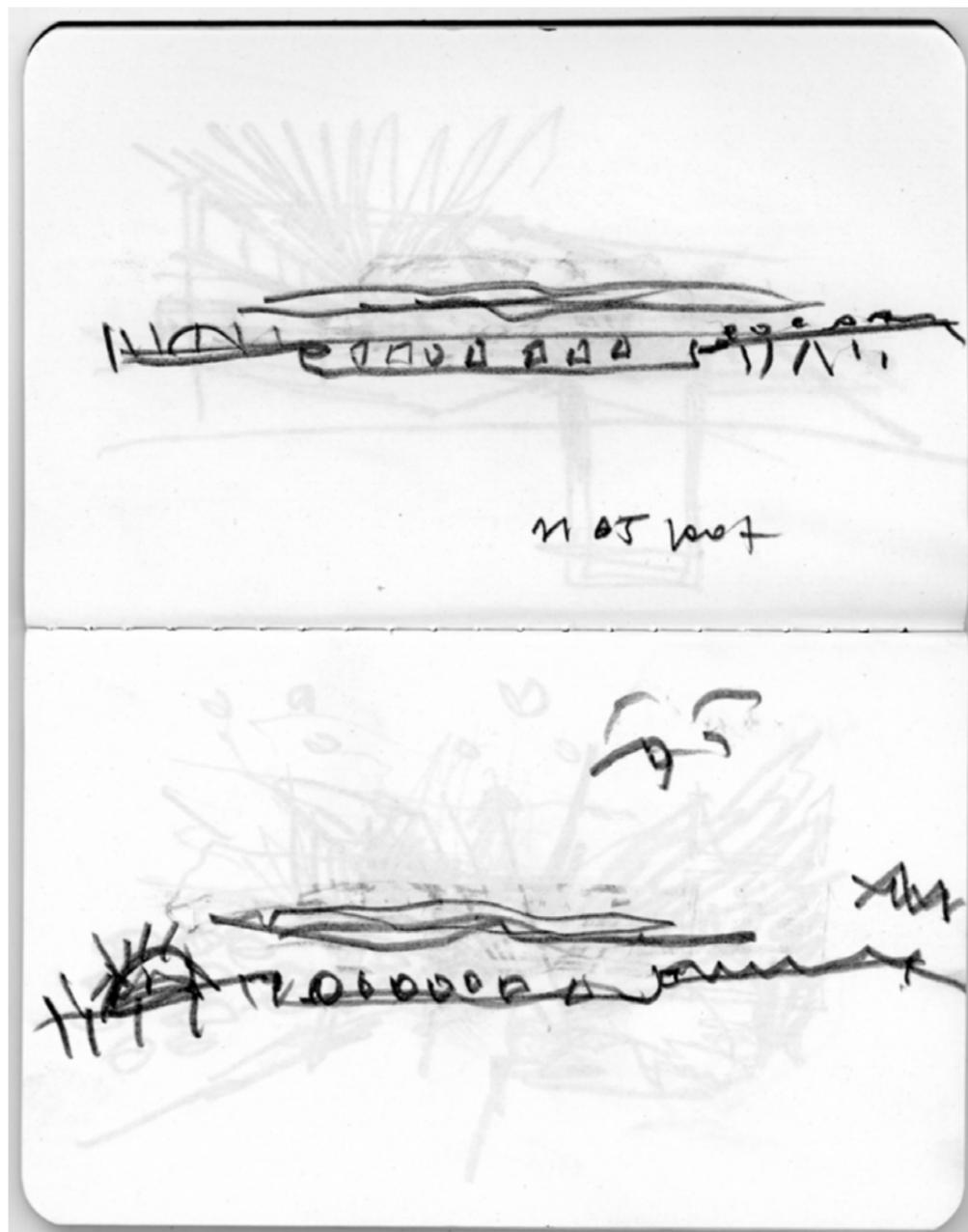
O projeto tem como marco a relação de sua implantação semienterrada, um corpo principal construído que se insere em um topo de morro aflorando somente uma cobertura leve, feita a partir de uma estrutura metálica delgada e de princípio vagonar, que sustenta, com suas vigas dispostas a cada seis metros, gomos de uma cobertura inflada composta por uma membrana translúcida de PTFE.

A partir do corte é visível a relação de continuidade entre o terreno e a cobertura que completa o topo do morro e insere a vinícola de maneira discreta na paisagem. Gesto que é destacado no memorial apresentado na ocasião do concurso:

A austeridade na aparência externa da adega e seu impacto no meio ambiente são pontos de partida para o projeto de design. Essa austeridade, em nosso projeto, consiste simplesmente em evitar a quebra da continuidade espacial dos pisos. (RADIC, 2007, tradução nossa)

Esta estrutura de membranas recobre a metade da edificação voltada para o circuito turístico e a outra área permanece semienterrada e recoberta por um espelho d'água que se conjuga com uma obra composta por 126 pedras de aproximadamente dois metros de altura, espaçadas regularmente. Uma instalação que se integra à paisagem a partir do ponto de vista que o observador é colocado e que assume um caráter contemplativo, em que o observador só desfruta através da circulação da edificação. Sob este espelho

Vinícola Vik, fotomontagem apresentada na ocasião do concurso. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.



d'água temos a área de produção e logística e que no seu extremo leste permite o acesso de carga e descarga.

O projeto fica marcado por um grande eixo de circulação transversal ao corpo da edificação. Um conjunto de rampas que se inicia no contato com o terreno e que divide o edifício em uma zona à direita de armazenagem e outra à esquerda de produção.

A partir desta seção todo o programa permanece enterrado, no primeiro pavimento o pátio de vindima, os tanques de inox de fermentação alcoólica e a primeira área de estocagem de garrafas dispostas em pallets. Nesta versão inicial do projeto, abaixo deste plano temos mais um subsolo voltado para a guarda de garrafas e para a guarda dos barris de carvalho.

O projeto já apresenta uma série de dutos horizontais de escape de CO₂, preocupação aferida posteriormente por email com os engenheiros de climatização, demonstrando o entendimento dos processos e dos cuidados necessários para a produção do vinho em escala industrial e resultantes da decisão de manter a vinícola enterrada.

A cobertura, que vence um vão de 77 m, se divide em dois vãos menores com um apoio central que estrutura a circulação longitudinal do projeto. Essa circulação é conformada por uma passarela elevada, que permite a visualização do processo de produção da vinícola, e outra na cota do topo dos tanques de inox, voltada para a produção.

Este circuito turístico finaliza seu percurso em uma sala de barricas voltada para a degustação, uma cúpula feita a partir de uma estrutura espacial de madeira recoberta por uma vegetação e que permite a observação da paisagem e a compreensão do terreno.

O edifício com 380 m de comprimento, e três níveis diferentes, apontava para uma construção ambiciosa, de grande escala e com uma complexidade de adequação aos fluxos de produção industriais em concomitância com um percurso turístico.

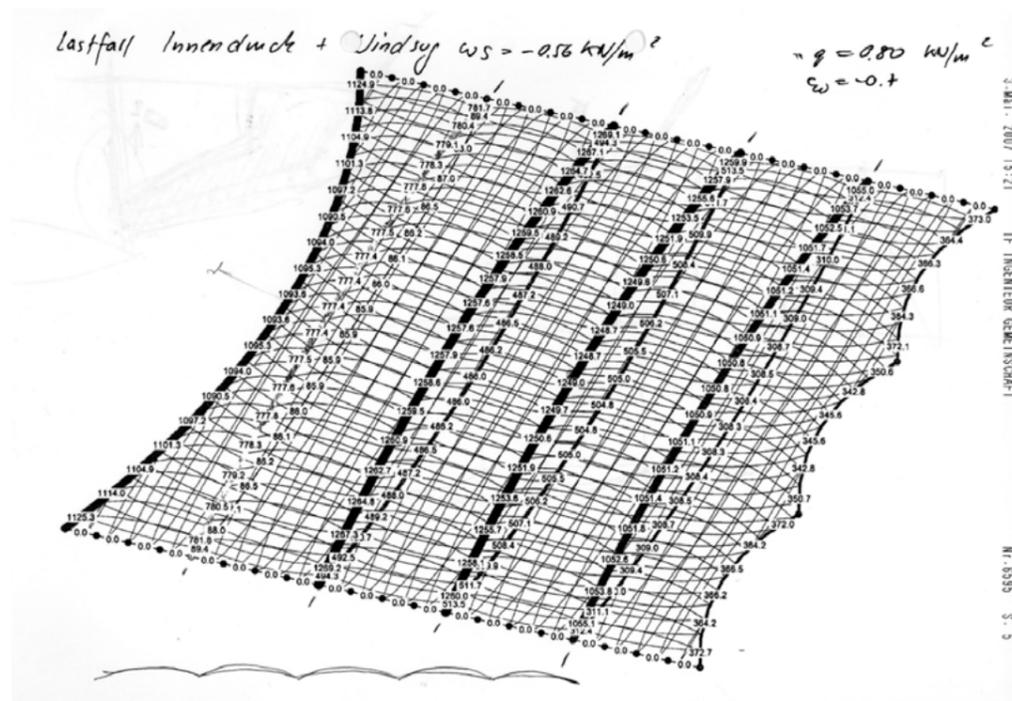
Novembro de 2007 a outubro de 2008 – Desenvolvimento e pausa

O projeto era uma monstruosidade. Na época, eu não tinha chance de dominar a escala que estava propondo. Tenho certeza que teria sido um desastre, embora o projeto estivesse totalmente desenvolvido, incluindo a engenharia. Depois veio a crise e o projeto, felizmente, parou. (RADIC, 2019b, p. 10, tradução nossa)

Com dimensões próximas a proposta apresentada no concurso, o projeto se desenvolve com os avanços das engenharias e o próprio detalhamento de arquitetura. Contudo, alterações significativas foram realizadas. Primeiramente a substituição de um sistema de cobertura misto que antes intercalava treliças metálicas e gomos inflados por um sistema inteiramente de tecido. Um zepelim com dimensões de 163 m por 53 m e 11 m de altura paira sobre os tanques de fermentação, criando uma área com atmosfera de luz difusa e controlada, sem interferências visuais. Isso aponta para uma série de desafios a serem enfrentados. Como descreve Mara (2015, s.p., tradução nossa): "As membranas horizontais são especialmente problemáticas e difíceis de alcançar: grandes forças contrárias são necessárias para limitar a deflexão sob carga vertical de água, neve e vento."

Este teto-objeto inflado sustenta a passarela metálica atirantada que passa a ser exclusiva de usufruto do público visitante, como um dispositivo de contemplação, deixando assim o

Vinícola Vik, croqui apresentado na ocasião do concurso. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.



10 A crise financeira de 2008 é amplamente considerada por economistas como a pior crise econômica desde a Grande Depressão. Ela foi desencadeada por uma bolha imobiliária nos Estados Unidos, resultante de um rápido aumento nos preços das propriedades, sem um correspondente aumento na renda da população. Para mais informações, ver: CASSIDY, John. The Real Cost of the 2008 Financial Crisis. The New Yorker, 10 set. 2018. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2018/09/17/the-real-cost-of-the-2008-financial-crisis>. Acesso em: 3 jun. 2023.

11 Rascunho de um email elaborado em 2010 presente nos registros de correspondências eletrônicas do projeto da vinícola.

nível de trabalho e de acesso aos topos dos tanques de fermentação independentes.

Da mesma maneira, o projeto passa pelo processo de síntese no que diz respeito aos seus níveis, e fluxos, que passa a ser dividido em duas cotas, uma turística e outra de produção.

O espelho d'água antes contemplativo integra o percurso do visitante, sendo esta a primeira área de contato do usuário ao sair do estacionamento, o qual percorre uma esplanada de água que assume pela primeira vez a inclinação de 2% permitindo que a água corra sobre uma superfície ranhurada de basalto por entre os elementos verticais marcados pelas pedras escultóricas e desta vez com um desenho mais pontual ao redor dos eixos caminháveis sobre a água, buscando uma associação a elementos mais naturais em contraponto a geometria ortogonal do edifício.

A partir desta cota o usuário acessa a passarela metálica suspensa sobre área de produção da vinícola e chega à cúpula de madeira que abriga os barris de guarda e a área de degustação.

O nível inferior tem como acesso principal a entrada de carga e descarga pela sua face sul, que toca o edifício justamente em seu centro, reforçando mais uma vez o eixo norte-sul, mas dessa vez a partir da centralidade proposta pela localização das salas de produção. O projeto nesta cota ganha uma área de 6.300 m² voltada para estocagem e armazenamento do produto final.

Como um objeto à parte, a cúpula que coroa o percurso do visitante é objeto de especulações e de referências que, de maneira paralela, acompanha o desenvolvimento do edifício principal. Um objeto que carrega uma tensão em termos de espacialidade e de referencial teórico a partir das leituras das apresentações visuais desenvolvidas por Radic e seu escritório.

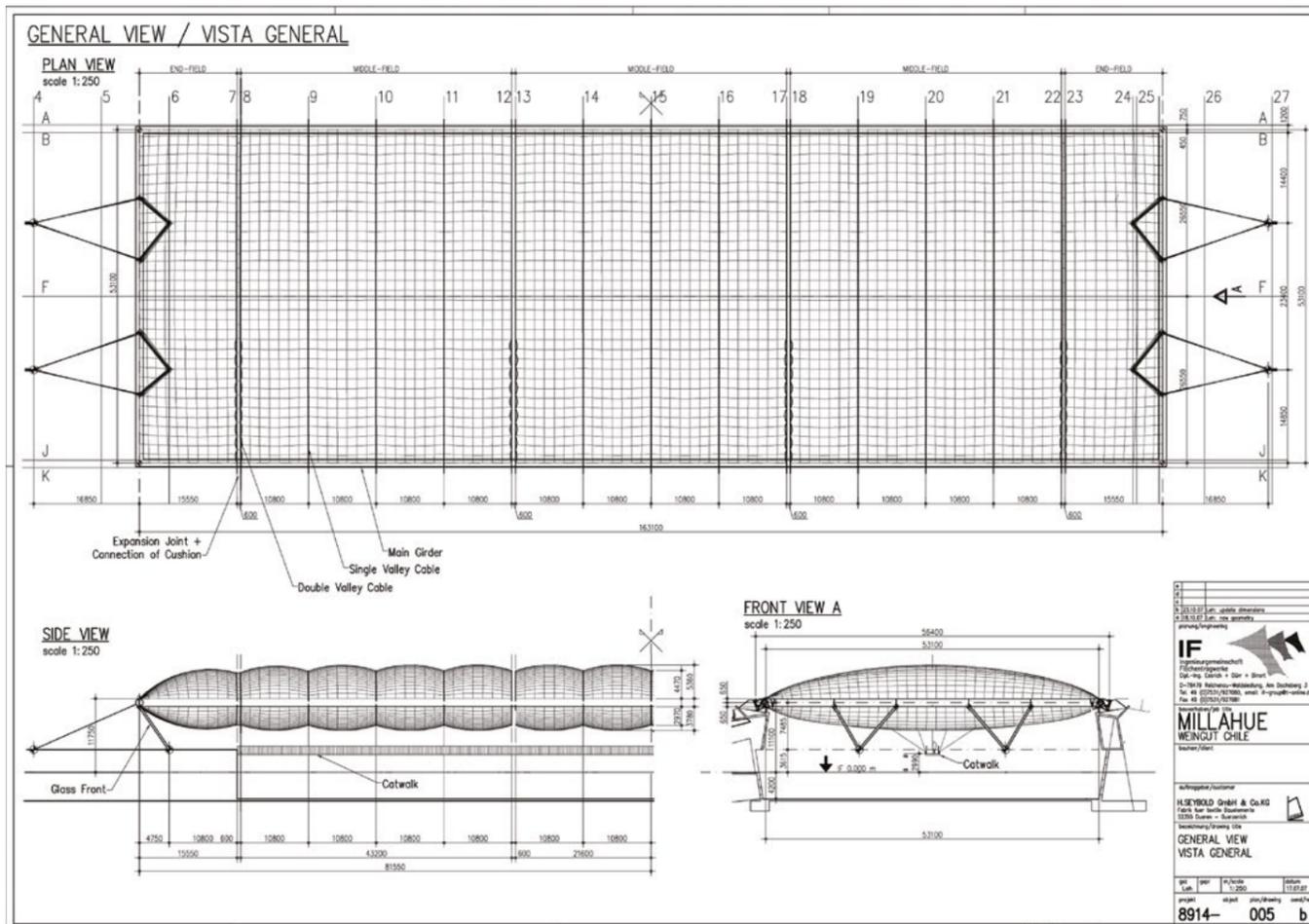
O projeto se desenvolve já em nível de executivo em todas as disciplinas, marcando um alinhamento por parte da vinícola no que diz respeito ao programa, áreas e fluxos de produção e visitação. Até que em outubro de 2008, o projeto foi interrompido por completo devido à crise econômica.¹⁰

Outubro de 2010 a dezembro de 2011 – O projeto construído

Do projeto apresentado na ocasião do concurso até o executivo, muitas especulações construtivas e alterações no tamanho e escala do edifício foram feitas. Contudo, as premissas que constituem o partido arquitetônico, como a inserção na paisagem, a relação com o solo e a atmosfera pretendida, se mantêm intactas, sendo que a principal questão que norteou o direcionamento do projeto pós crise foi a redução de custos.

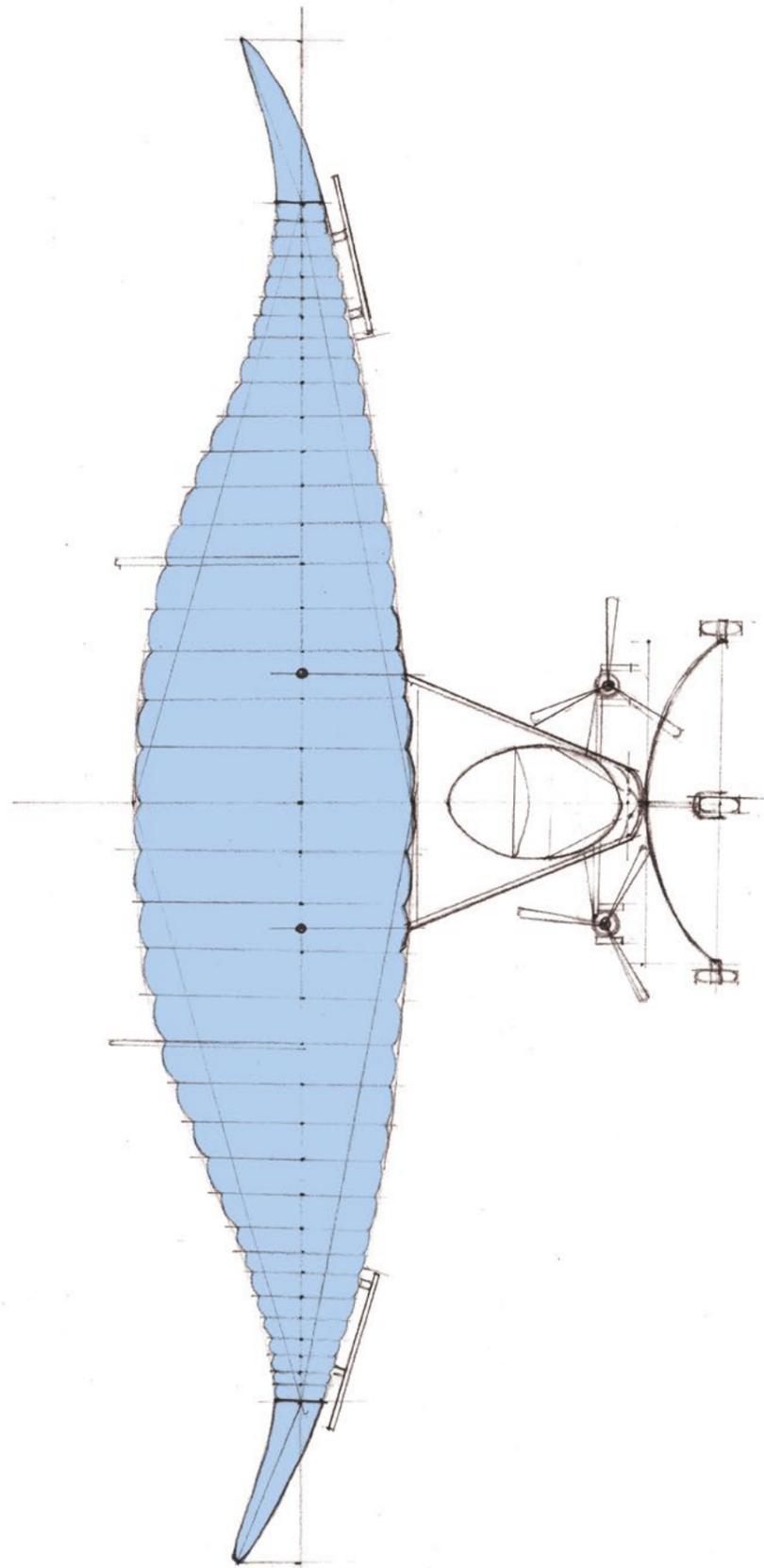
Diante disso, Radic explica em sua troca de correspondência com Patrick Valette¹¹ a argumentação de que seria necessário refazer o projeto e não ajustar e reduzir áreas em conjunto, com a busca por materiais e soluções mais baratas. Logo a decisão de permitir uma revisão do projeto por completo, o que implicaria novos projetos de engenharia e arquitetura, abre este momento de retomada e revisão para uma oportunidade singular de síntese, adequando espacialidades, ajustando fluxos e buscado uma estrutura do programa essencial para o bom funcionamento da vinícola.

A cobertura, ponto de especial interesse neste projeto e sensível para a questão do



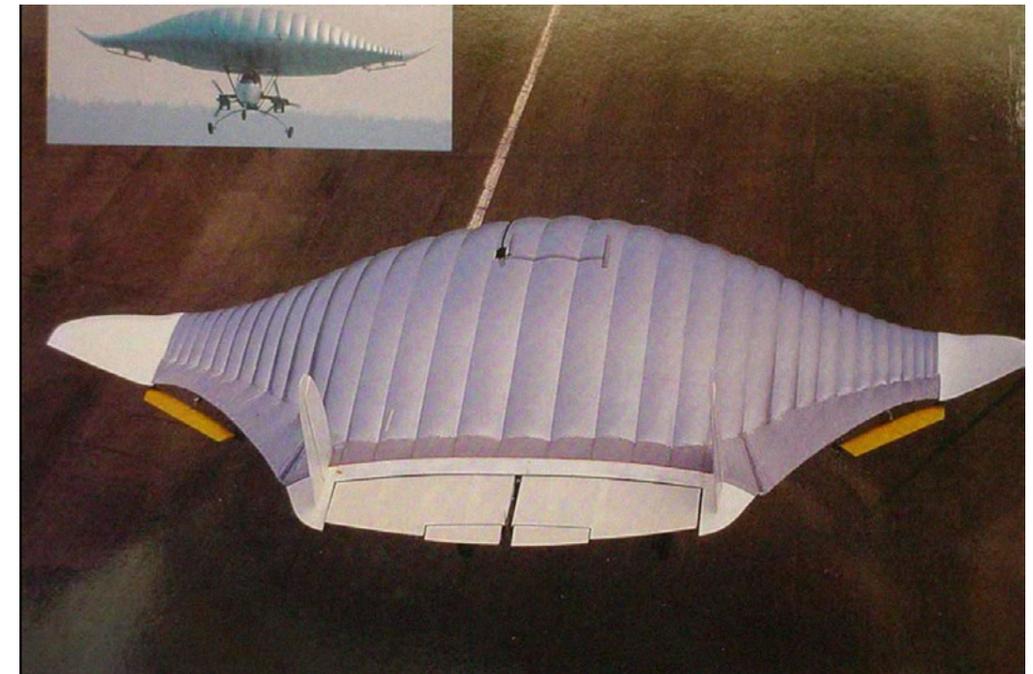
Estudo da cobertura do projeto de 2008. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.

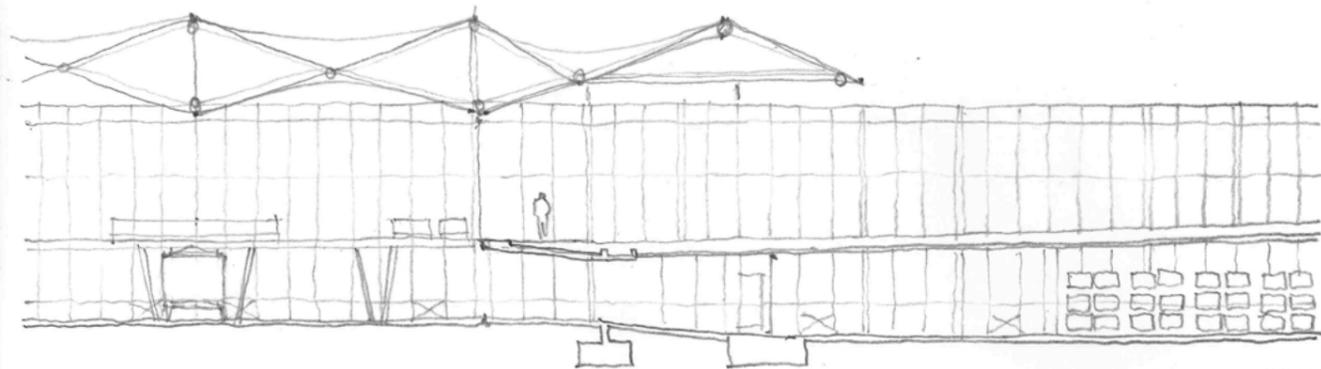
Executivo da cobertura do projeto de engenharia de 2008. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.



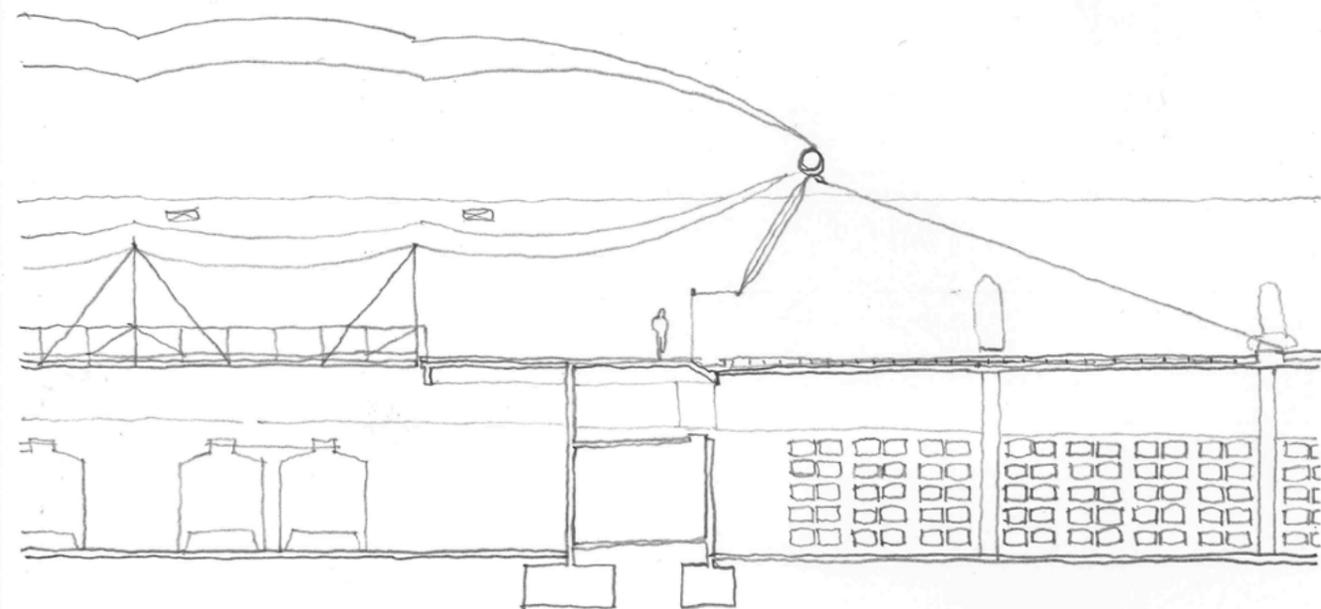
Elevação da aeronave com asas infladas desenvolvida pela empresa Prospective Concepts em 1995. Fonte: Elaborado pelo autor.

Aeronave com asas infladas desenvolvida pela empresa Prospective Concepts em 1995. Fotografia apresentada na ocasião da primeira revisão. Registro da aeronave em voo disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x2lsref>. Acesso em: 3 jun. 2023. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.

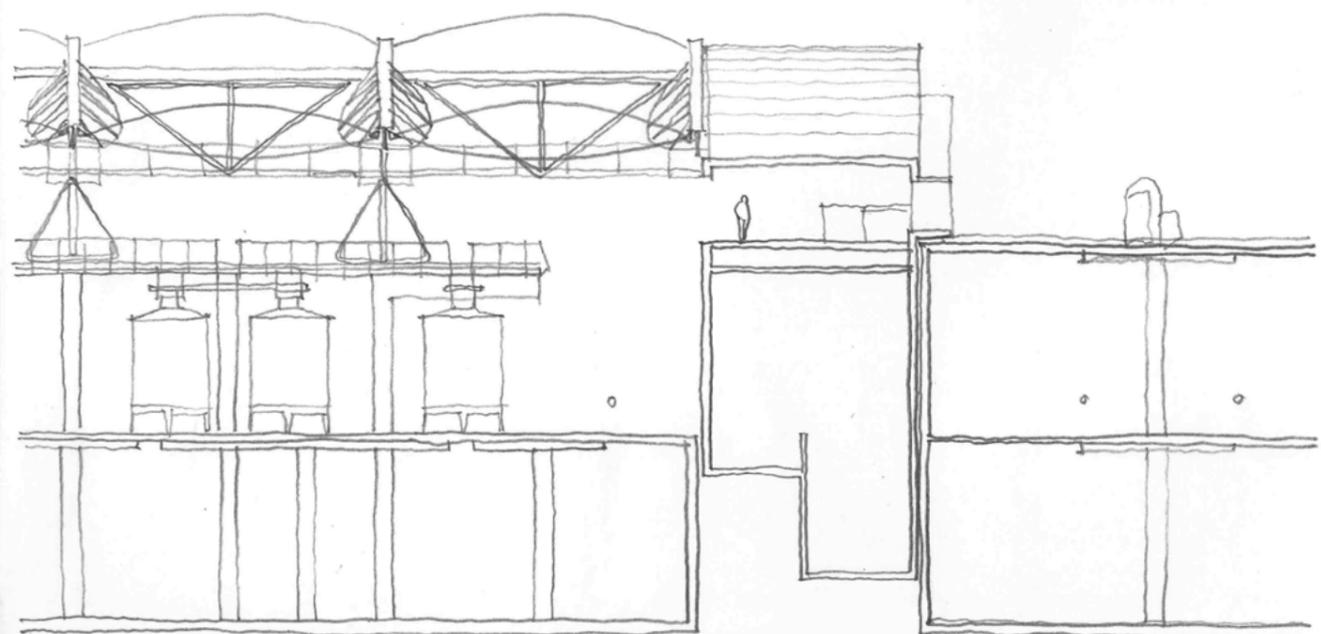




2011



2008



2007

Cortes longituniais do projeto da vinícola Vik. Versão do concurso de 2007, versão pré-crise de 2008 e o projeto final construído, ambos na mesma escala. Fonte: elaborado pelo autor.

orçamento, passa por uma série de versões e sistemas construtivos, que buscam de maneira distinta, uma técnica pertinente à materialidade final pretendida.

A adaptação construtiva da cobertura inflada para um elemento estruturado em aço recoberto com um tecido passa a ser um elemento de pesquisa e resiliência preponderante no projeto. Elemento este que demonstra que a obsessão está voltada para viabilizar a qualidade da luz que deveria abarcar o corpo principal da vinícola e que seu método construtivo poderia ser distinto, algo que não necessariamente deveria estar atrelado à referência de corpos inflados para resultar na atmosfera pretendida, e que nas versões finais assume uma ponte ainda mais clara com as referências agrícolas industriais, ponto de rebatimento presente no texto "Frágil fortuna" (1998) de Radic. Uma arquitetura que busca suas raízes em métodos construtivos autênticos, em que a beleza do detalhe é fruto de uma essência da necessidade, do material disponível, da engenharia e técnica construtiva mais pura.

Conforme a entrevista realizada por Enrique Walker, Radic (2013, p. 18, tradução nossa) expõe a ideia central presente na possibilidade de uma possível transposição de escala: "Geralmente, trata-se de extrapolar a experiência de um projeto realizado em determinada escala e imaginar o que poderia acontecer ao aplicar sua estratégia em maior escala." Da mesma forma ressalta a importância de sua pesquisa ao redor de técnicas construtivas pouco exploradas como um exercício de conhecimento.

Implantação

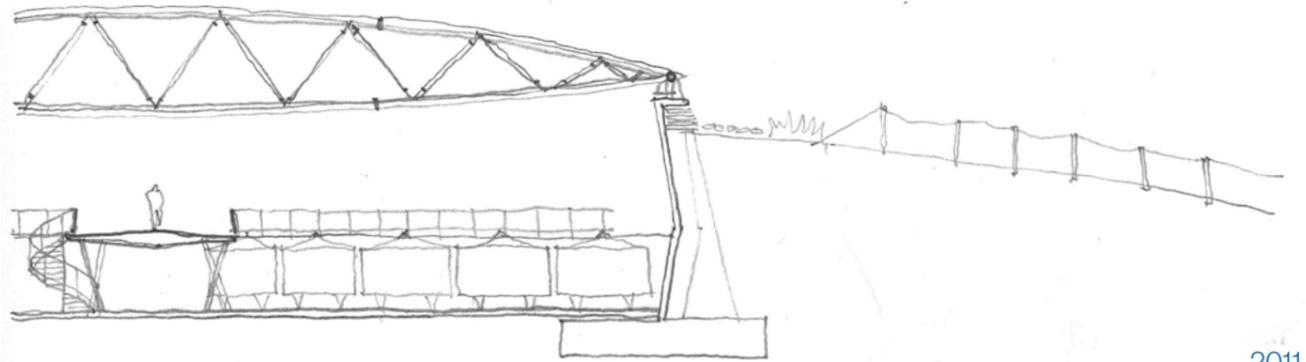
Um objeto na paisagem discreto, semienterrado, e que se faz imponente no acesso principal. Através de uma instalação escultórica conformada por um espelho d'água e pedras de granito, a entrada da vinícola é marcada por uma luz difusa e constante que determina o espaço dedicado às principais transformações químicas do vinho. Em contraponto a este ambiente a sala de barricas se instala em um ambiente de luzes rebaixadas, uma penumbra onde o envelhecimento e valorização do produto final ocorre. Na outra extremidade do projeto encontra-se a sala de degustação, que permite acesso ao pavilhão de vendas, lugar que possibilita a contemplação da vista em oposição à própria construção da vinícola.

O projeto encontra-se no meio das parreiras, onde o edifício se rotaciona levemente na direção leste em contraponto à malha industrial das vias internas da plantação para buscar uma acomodação de platô em relação às curvas de nível. Uma nova localização e orientação em comparação a implantação do concurso, que busca uma maior proximidade com a via de acesso e uma posição menos central na propriedade.

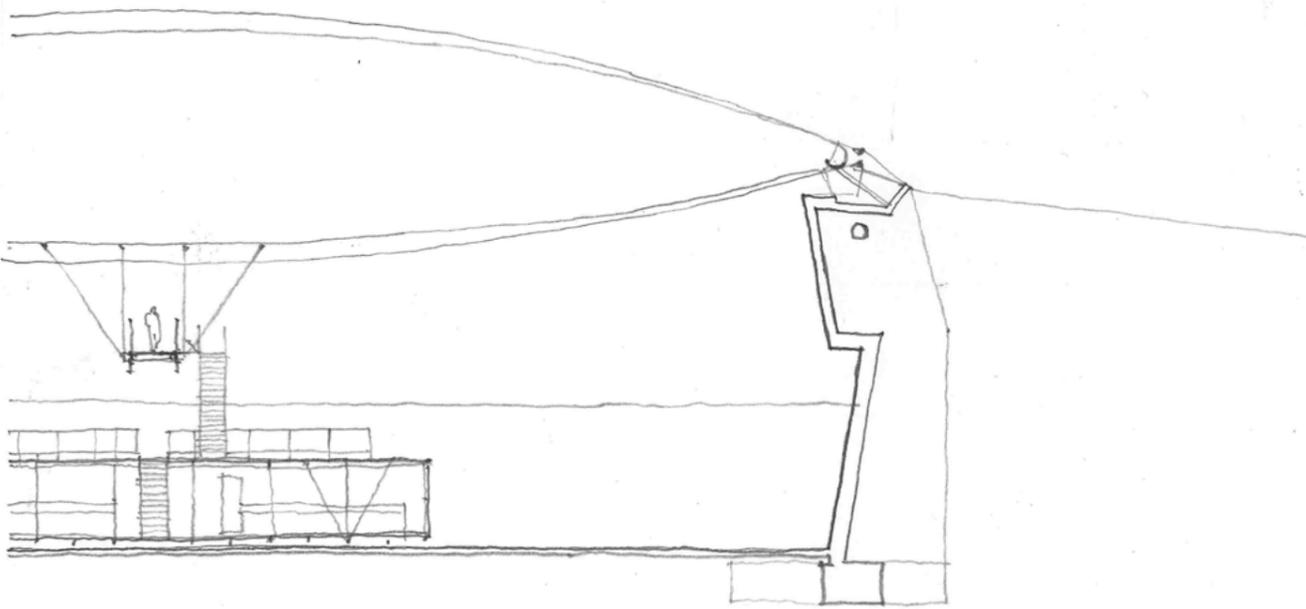
Essa ruptura na malha das videiras implica em novas vias que levam até a sede administrativa e o hotel, e estabelecem a locação do estacionamento e a entrada do público. Um ruído consciente em uma malha regular que cria lugares de exceção.

Os muros laterais de contenção resguardam a esplanada de acesso e se mimetizam com a plantação através de uma topografia construída, um platô que recebe um corte seco, preciso, com uma cobertura leve sobreposta a este sulco na paisagem. Uma descrição construtiva adquirida pela mimese com os elementos industriais familiares das plantações agrícolas.

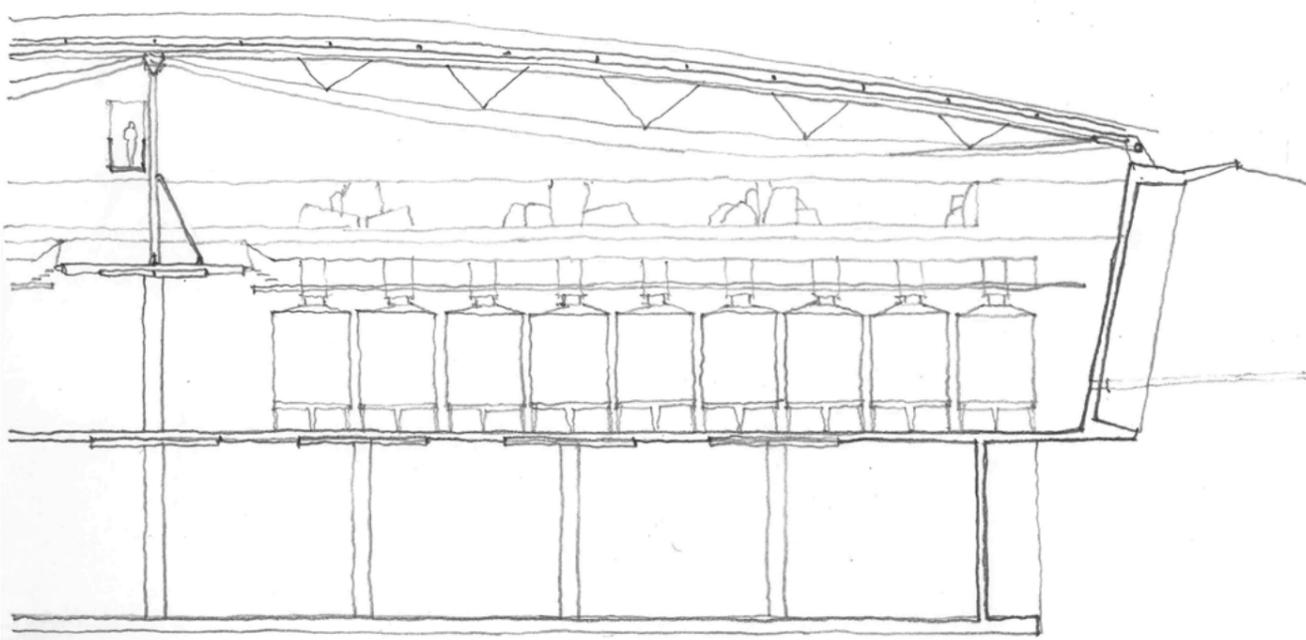
Todos esses esforços concentram-se na valorização da paisagem natural, o



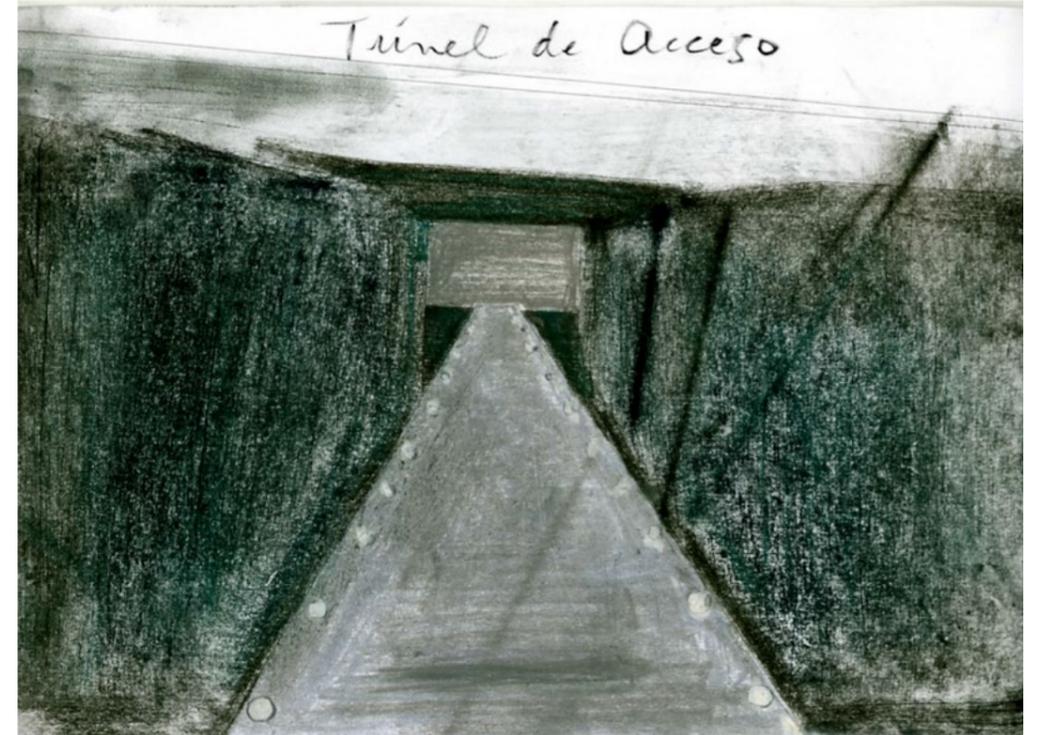
2011



2008

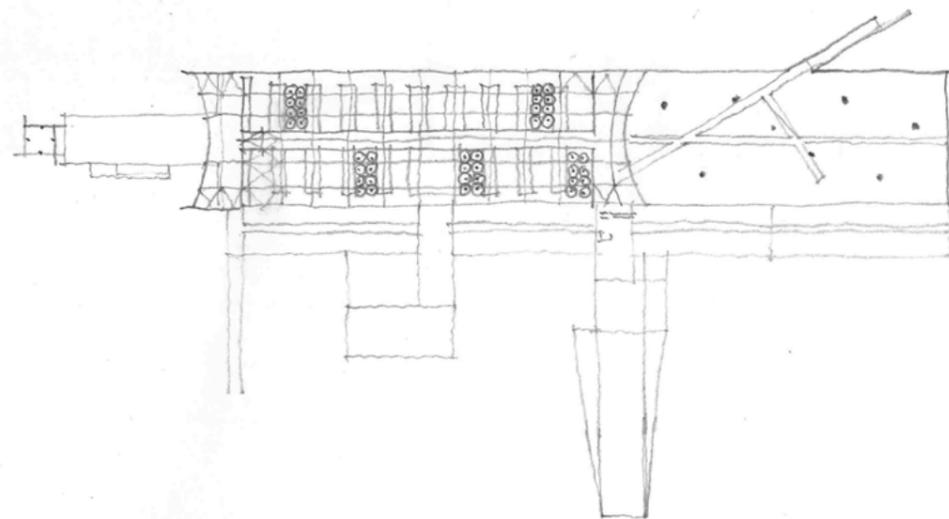


2007

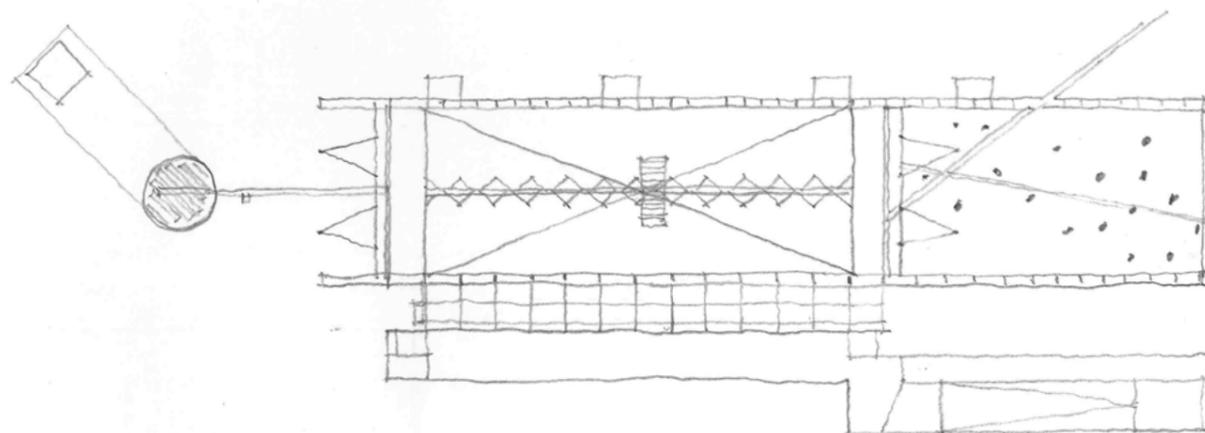


Cortes transversais do projeto da vinícola Vik. Versão do concurso de 2007, versão pré-crise de 2008 e o projeto final construído, ambos na mesma escala. Fonte: elaborado pelo autor.

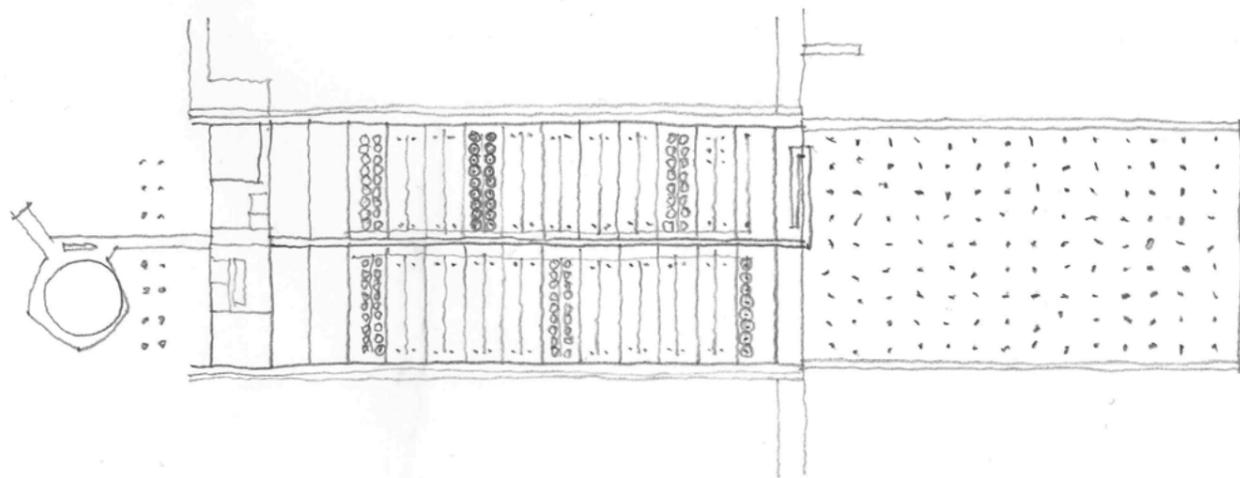
Croqui de Smiljan Radic referente ao acesso da vinícola. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.



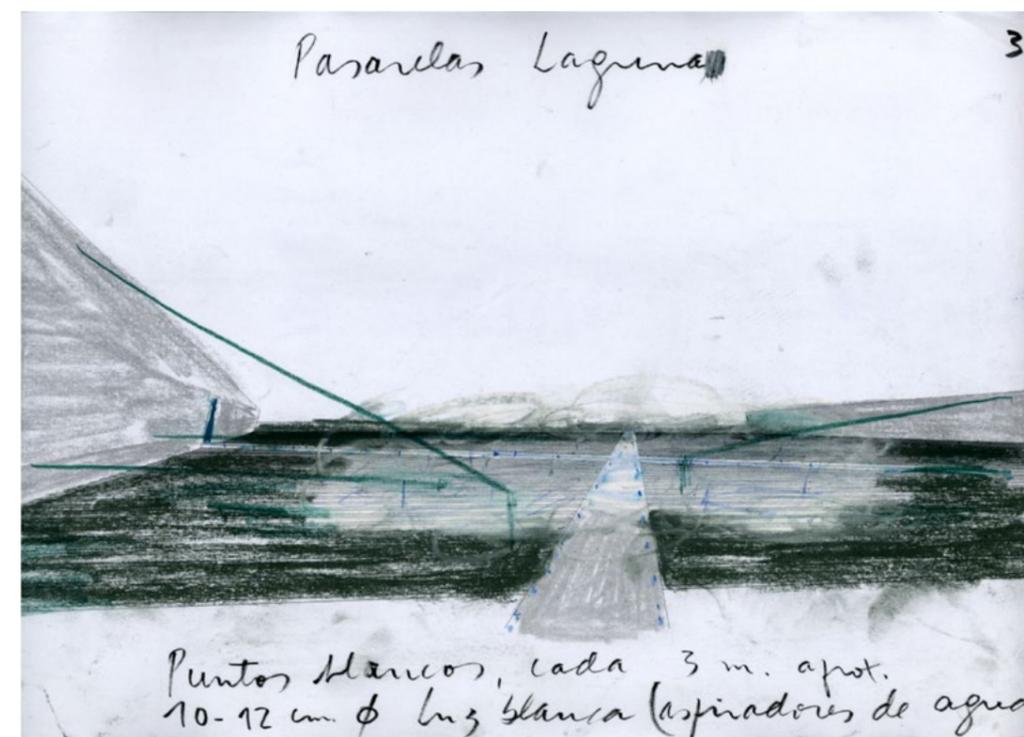
2011



2008



2007



Plantas do projeto da vinícola Vik. Versão do concurso de 2007, versão pré-crise de 2008 e o projeto final construído, ambos na mesma escala. Fonte: elaborado pelo autor.

Croqui de Smiljan Radic referente à praça de água. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.



Miroir d'eau, Michel Corajoud (2000). Fotografia apresentada na ocasião do concurso. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.

Recorte de um vídeo autoral de Smiljan Radic do Museu Kimbell, de Louis Kahn (1972). Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.

Recorte de um vídeo autoral de Smiljan Radic da Water Stone (1986), de Isamu Noguchi. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.

enquadramento do horizonte e principalmente o gesto que implanta o edifício de maneira discreta e que altera o protagonismo do objeto arquitetônico e direciona o foco para a natureza antropizada.

Esse conjunto de ações faz com que a entrada da vinícola passe a ser um percurso performático, em que o contraste de um objeto de pouca presença em sua vista exterior passe a adquirir uma escala imponente ao se adentrar no complexo através do túnel de acesso, que remove temporariamente o horizonte do observador, colocando-o frente à obra, a partir de uma experiência de centralidade.

Esta esplanada é marcada pela disposição de uma série de pedras de granitos locais, alinhados por eixos norte-sul, sobre uma lâmina de água corrente. Recurso essencial para manter a temperatura controlada da sala de barricas semienterrada, justamente abaixo desta esplanada, que por meio de sua textura confere menor velocidade ao deslocamento da água e conseqüentemente aumenta a superfície de contato por sua rugosidade, mantendo a água gelada por mais tempo em contato com a cobertura de pedra. Um conjunto de ações que indicam “um compromisso holístico para minimizar a necessidade de uso de energia, maximizando os recursos naturais para aquecer, resfriar, ventilar e irrigar o complexo de 280 metros de comprimento.” (SILVA, s.d.).

Radic introduz a presença da água como elemento fundamental na conformação e qualificação do espaço público e destaca por meio de três vídeos autorais o movimento e a dinâmica deste elemento em movimento.

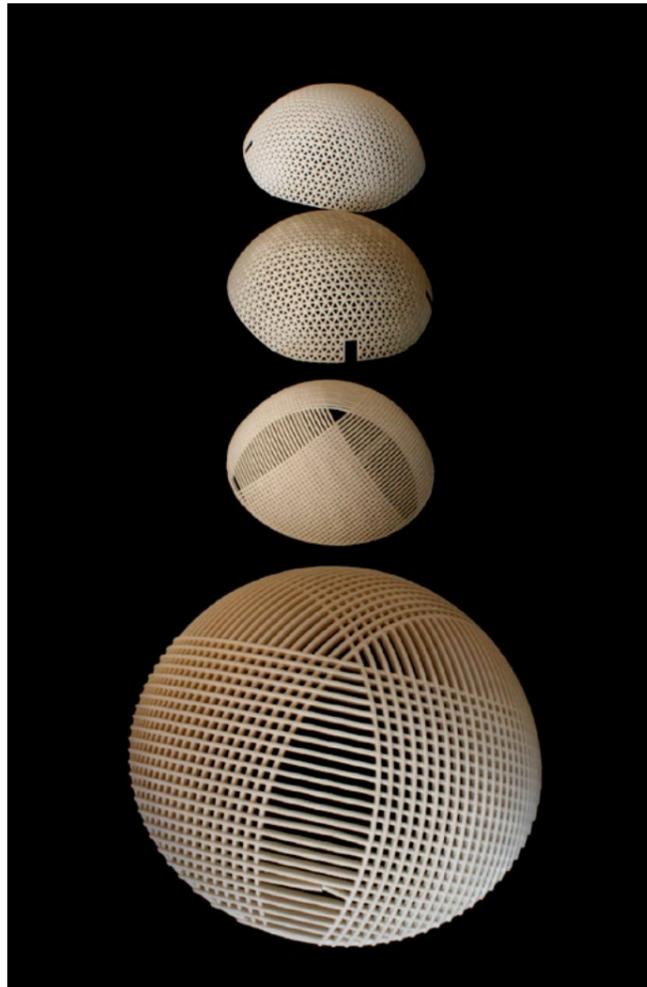
A praça de Michel Corajoud, *Miroir d'eau* (2000), mostra uma série de pessoas transpassando uma nuvem de vapor d'água. A fonte em movimento presente na entrada do Museu Kimbell, de Louis Kahn, de 1972, e por fim, a obra *The Well – Variation on a Tsukubai*, de Isamu Noguchi, de 1982, um granito com proporções próximas aos presentes na vinícola, que fica envolto em água.

A análise dos arquivos do projeto aponta para um outro elemento fundamental na compreensão do conjunto e que registra um processo de alterações extensas e muito variadas, o desenho do pavilhão anexo ao corpo principal da vinícola.

Como um pequeno objeto anexo frente ao corpo principal, o pavilhão concebido para abrigar eventos, sala de degustação e vendas está conectado pelo subsolo em continuidade à sala de guarda, e pelo térreo por meio de uma praça seca marcada pela continuidade dos mesmos granitos presentes na entrada da edificação.

Com a distância visual que permite o entendimento de um corpo edificado de um lado e a contemplação da vista da pré-cordilheira do outro, este objeto tem o seu processo de projeto bastante distinto do restante da vinícola. De maneira autônoma ao corpo principal, as especulações programáticas formais e teóricas ganham um caminho paralelo no seu desenvolvimento projetual.

Primeiramente, na versão apresentada no concurso o pavilhão seria implantado em uma tangente logo abaixo do eixo longitudinal de circulação da vinícola. Em formato de uma cúpula estruturada a partir de uma treliça espacial em madeira e com uma superfície transparente e sombreada a partir de plantas, em referência a um pequeno arbusto espinhoso presente na região, esse ambiente assumiria uma função puramente contemplativa da sala de barricas, que permanecia no subsolo, contudo conectada apenas por uma passarela à edificação principal.



Arbusto *Puya Chilensis*. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.

Maquetes das versões desenvolvidas para o Pavilhão. Ao alto, o projeto do concurso; abaixo, a proposta entregue junto ao executivo de 2008. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.

Maquete para o projeto *Altar Mayor* (2006), de Marcela Correa. Fonte: CORREA, M., *Puro Chile, Esculturas*, Santiago, 2016, p. 61.

Pavilhão da Vinícola Vik. Foto: Marcelo Maia Rosa (2022).





12 Obra de restauro e ampliação da Catedral de Santiago de autoria de Rodrigo Pérez de Arce, por Patricio Mardones e Sebastián Bianchi.

13 Dado obtido em uma planilha de áreas e quantitativos que explicita por comparação os números do concurso em contraponto aos números propostos para a revisão de projeto realizada em 2011. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.

Na versão do projeto pré-crise, a estrutura da cúpula passa a ser ainda mais complexa e mimética com base na ideia do arbusto que protege algo valioso em seu interior. Adiciona-se a ela a praça seca, que por sua vez mira uma diagonal em direção oposta à vinícola, conformando um circuito que leva o visitante ao estacionamento. Nesta versão sob a mesma projeção da praça seca, a sala de barricas é a área de degustação e eventos, conformando assim o programa final executado.

Na retomada do projeto, o pavilhão ainda permanece com seu formato em cúpula, só que dessa vez a sala de barricas passa a ser uma continuidade ao percurso da vinícola por meio de um ambiente cercado por muros de concreto tingidos de preto, que conferem uma penumbra constante e que levam até a sala de degustação. Esta, por sua vez, se organiza a partir de uma centralidade estabelecida por um granito esculpido e equilibrado sobre pequenos calços de madeira, uma superfície horizontal de apoio para prova e degustação. Peça escultórica que remete ao trabalho de Marcela Correa, realizado para a Cripta da Catedral de Santiago em 2006,¹² por meio do desenho do altar maior esculpido em pedra maciça.

Somente na versão final do projeto que o pavilhão ganha o formato retilíneo construído, isolando as funções e ambientes como a sala de barricas, a sala de degustação com a fonte de pedra, e sobre ela, o pavilhão de eventos e venda, e por fim, a praça seca como elemento de ligação entre os volumes construídos.

Em todas as versões, Radic reitera suas referências construtivas e projetos autorais anteriores como uma possibilidade de transpor uma experiência, seja ela construtiva ou espacial, e nos casos aqui apresentados, a Casa del Carbonero (1998) e o restaurante Mestizo (2003) assumem este papel no caso do pavilhão.

A primeira referência é uma obra conjunta de Correa e Radic, que assume um papel de um manifesto histórico e cultural, a busca pela exposição e resgate de fazeres e técnicas tradicionais que beiram o esquecimento dos povos rurais chilenos.

No memorial presente em sua monografia, a descrição da Ampliación para la Casa del Carbonero (1998) ressalta a valorização pelo abrigo mais simples construído, pelo trabalho que se reconheça como um gesto autêntico, de sobrevivência, que se baseia na produção de carvão para vender ou se aquecer.

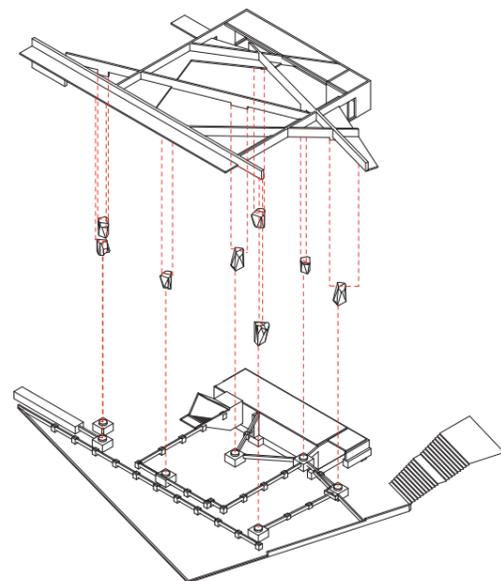
Um paralelo que se estabelece entre a produção de um bem cultural, o vinho que assume aqui o adensamento destes valores presentes no resgate proposto por essa obra.

Já o Mestizo passa a ser uma referência mais direta do ponto de vista técnico construtivo, em que os granitos que estão dispostos nas instalações ao ar livre passam a ser os elementos estruturais do pavilhão da vinícola, a exemplo do gesto realizado no restaurante.

Neste caso, temos quatro pilares em pedra dispostos em um eixo cartesiano que sustentam uma grande cobertura metálica que proporciona beirais generosos de estar, os quais conformam uma estrutura contraventada por diagonais metálicas dispostas como um catavento.

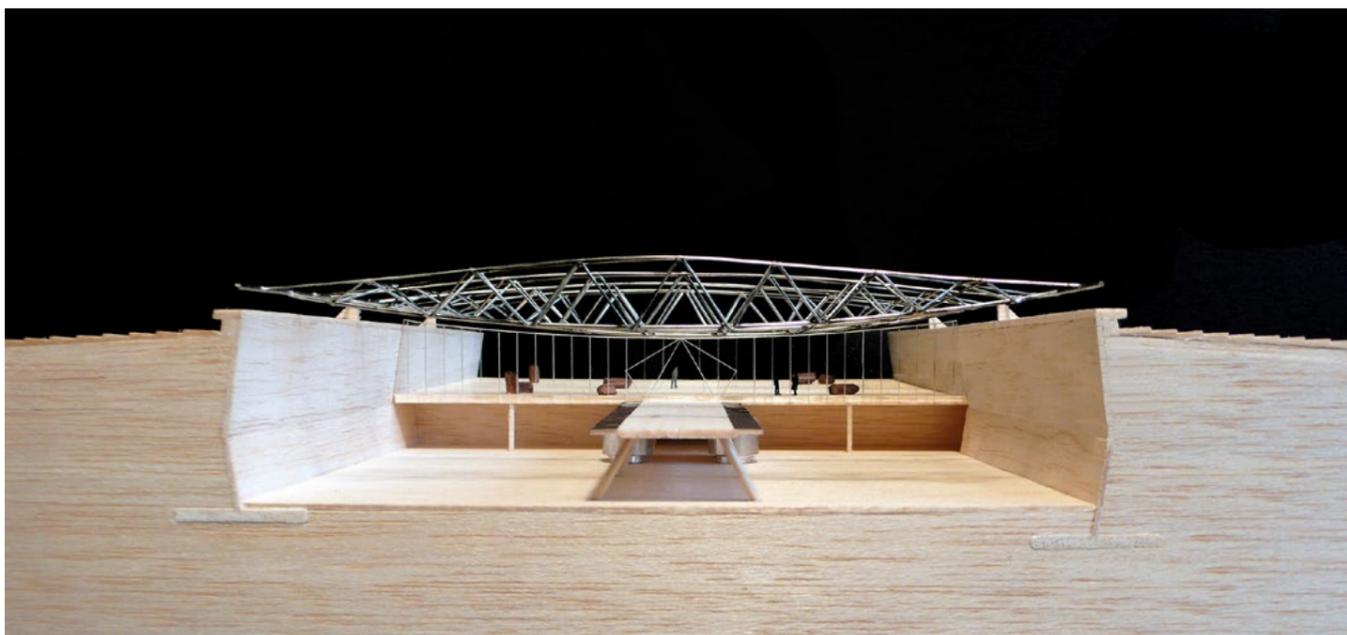
O Programa

Com um programa apontado na ocasião do concurso¹³ voltado para a produção de 9,1



Ampliación para la Casa del Carbonero – Proceso. Fonte: EL CROQUIS, 2013, p. 43

Axonométrica do projeto Mestizo, Fonte: EL CROQUIS, 2013, p. 89



milhões de litros de vinho, o conjunto de ambientes solicitados foca principalmente no processo industrial, em suas exigências técnicas e com poucas áreas de exposição ao público. Como reflexo de um projeto enológico já estruturado, as solicitações apontam para uma expectativa precisa de áreas e ambientes, entre estes o destaque para as salas de recebimentos de matéria prima, 407 cubas de inox com 19,5 mil litros cada, armazenamento de insumos em salas frigoríferas, 300 barricas de fermentação malolática, 16,5 mil barricas de 400 litros cada para guarda e envelhecimento, e por fim 13,3 mil pallets com garrafas para o produto final.

Ao contrário da demanda inicial, a qual propunha uma série limitada de salas expostas para a visitação, a proposta de Radic extrapola esta separação entre o percurso funcional e o público. Uma resposta a transposição de escala do processo industrial para um readaptado a uma produção mais aferida e controlada, uma escala artesanal com repetição e extensão industrial, a qual possibilita o acompanhamento total dos processos “em sua totalidade e em todo o seu esplendor” (RADIC, 2013, p. 18, tradução nossa).

Após a redução de área realizada em 2010, a vinícola conta com um programa executado que cumpre com aproximadamente metade da área inicial, reduzindo números totais tanto no que diz respeito à área de produção, quanto a salas de laboratórios, instalações de apoio e capacidade total.

No nível inferior, junto ao acesso de carga e descarga, encontram-se os depósitos de insumos, garrafas e recipientes para recebimento das uvas. Nesta ala voltada para o sul, uma sala em especial é dedicada a manutenção e fabricação de barricas de carvalho, uma marcenaria inserida na vinícola que exerce um papel central no controle de qualidade do produto final.

Em conjunto com a sala de barricas, grandes tanques de concreto de fermentação recebem o mosto secundário, voltado para produção externa e terceirizada.

Construção

Como um objeto semienterrado, a vinícola se estrutura principalmente a partir de duas paredes paralelas de contenção com a altura de 8,2 m. Com seu formato levemente angulado a partir de uma dobra em oposição ao empuxo horizontal da terra, essas paredes compostas de concreto armado afloram somente 1,1 m do perfil do terreno, altura médias das videiras justapostas ao projeto, e por meio de uma aba horizontal ancoram peças de ligação metálicas para a sustentação da cobertura translúcida.

Metade dessa área semienterrada contém uma laje com inclinação de 2% justamente em seu ponto de inflexão das paredes laterais a 2,5 m de sua altura total. Com água corrente em sua superfície e uma extensão de 109 m, esta laje com vigas chatas invertidas se apoia em uma malha regular de pilares quadrados que, por sua vez, abraçam no subsolo conjuntos de até 864 barris de carvalho empilhados e determinam a malha regular de locação dos granitos de maior porte dispostos sobre os cruzamentos dos eixos estruturais, pedras que conformam a instalação artística na esplanada de entrada da vinícola.

Nos seguintes 138 m da vinícola, a cobertura metálica recoberta pela membrana de PTFE predomina. Uma treliça que vence um vão de 40 m composta por montantes metálicos esbeltos dispostos em “V”, uma peça contínua superior levemente arqueada resistindo à

14 Termo utilizado por Radic em suas apresentações de interlocução com o cliente no desenvolvimento do projeto da Vinícola Vik.

15 Obra de Aby Warburg realizada em 1924.

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

compressão, e outra com curvatura ligeiramente mais abatida na sua seção inferior resistindo à tração. Uma seção que busca o maior desempenho estrutural através de sua geometria e que alude para um conjunto de elementos inflados. Como gomos justapostos, assim como na versão do concurso, a cobertura se desenvolve na seção longitudinal em módulos de 10 m recobertos pela membrana de tecido tencionado.

Em suas extremidades o ponto de contato com a estrutura de concreto conforma uma fresta de luz contínua. Um gesto que mantém a cobertura suspensa como um balão flutuante e que permite a ventilação cruzada e principalmente a saída de ar quente da grande sala de fermentação.

Sob esta cobertura uma passarela se dispõe na cota topo dos tanques de fermentação. Apoiadas em pilares levemente inclinados como um reflexo da geometria das paredes de concreto, essa passarela percorre a edificação em sua totalidade, possibilitando em seu desenvolvimento o acesso aos tanques de fermentação por meio de uma malha de passarelas metálicas. Escadas em formato caracol conectam os dois níveis da edificação e permitem o acesso à cota inferior da vinícola, um piso contínuo e lavável com recolhimento central de resíduos que completa a disposição industrial dos elementos.

CONCEITUAÇÃO

Ideias pré-formais¹⁴

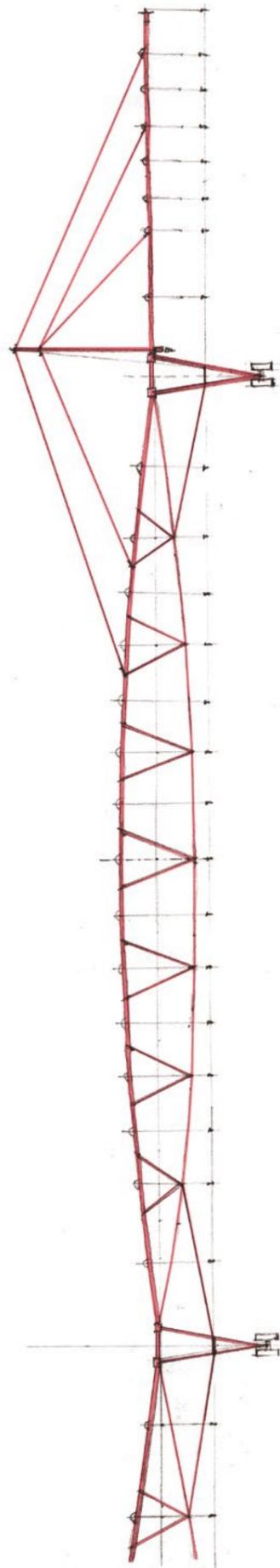
Uma série de apresentações conformadas por uma sequência de imagens sem legendas ou textos, a exemplo do Atlas Mnemosyne,¹⁵ acompanha de forma recorrente as entregas e conversas entre o escritório de Radic e a interlocução com o cliente. Imagens que ilustram as propostas arquitetônicas com um referencial concreto a partir de exemplos construtivos, obras de arte, representações digitais do projeto e croquis.

Estas coletâneas partem de um movimento anteriormente muito explorado por Radic, a coleção de imagens para um acervo voltado para o que ele intitula “Construções Frágeis”, raízes primárias para a estrutura do texto “Frágil fortuna” (1999). Um exercício de conformar uma coleção de imagens que retratam pequenos gestos construtivos genuínos, elementos que se destacam pela autenticidade fruto da necessidade, o valor estético a partir de uma pureza construtiva. Como define Mardones (2008, p. 14, tradução nossa): “As construções frágeis, tentam não perder de vista a dimensão material do ofício do arquiteto e sua condição de mestre de obra, sujeito a circunstâncias um pouco graves e também um pouco pesadas.”

Outra fonte relevante na pesquisa de Radic refere-se às *Arquiteturas Radicais* (BERREDO, 2019), uma coleção de desenhos e fotografias que retratam um mundo utópico, que aborda períodos como o metabolismo, surrealismo e o situacionismo presentes no artigo “Alguns Restos de mis héroes encontrados dispersos en un sitio baldío”¹⁶ e na exposição *Cloud '68 papeles y voces – coleção de arquitetura radical de Smiljan Radic*, com entrevistas registradas por Hans Ulrich Obrist e curadoria de Patricio Mardones. Como descreve Berredo (2008, p. 35): “[...] o arquiteto apresenta francamente sua obsessão pelas imagens que o afetam. Radic explica seu interesse em colecionar um determinado tipo de imagem que expande seu imaginário dentro de uma compreensão poética do mundo”.

Croquis dos pilares no andar inferior. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.

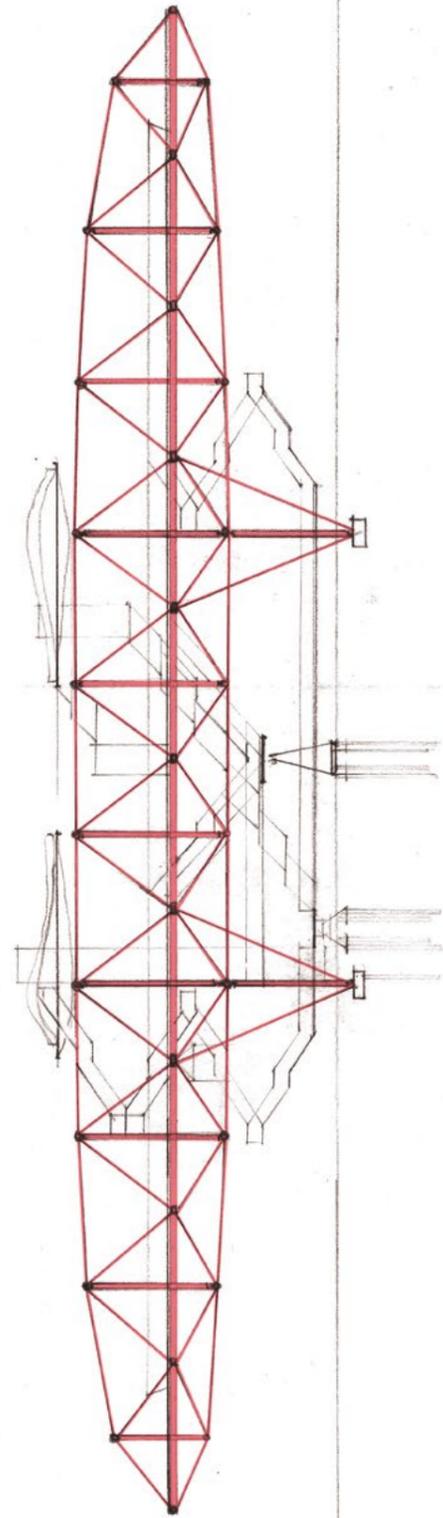




Elevação irrigador agrícola.
Fonte: Elaborado pelo autor.

Irrigador agrícola. Fotografia
apresentada na ocasião do
concurso. Fonte: Arquivo de
Smiljan Radic.

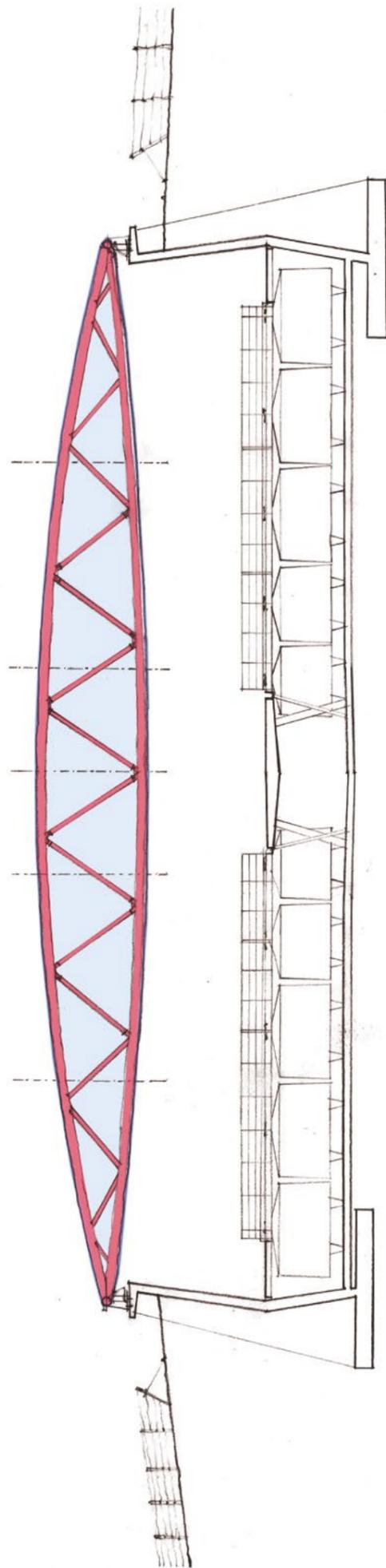




Corte Blur Building de Diller
Scofidio + Renfro (2002). Fonte:
Elaborado pelo autor.

Blur Building, Yverdon-les-
Bains. Projeto de Diller Scofidio
+ Renfro, de 2002. Foto de
Norbert Aepli.





Corte Vinicola Vik (2011) de
Smiljan Radic. Fonte: Elaborado
pelo autor.

Vinicola Vik. Fonte: Arquivo de
Smiljan Radic. Foto de Cristóbal
Palma.



A partir desta prática colecionista, as referências presentes nas apresentações do projeto da vinícola reúnem um conjunto de imagens que ilustram e alimentam o processo de projeto e de aproximação na interlocução com os clientes.

El arca

Uma boa ilustração parece ser um dispositivo que preside o interior oculto que retrata, como se se tratasse de um achado arqueológico que passou despercebido [...] então, quando ocorre esse achado, como acontece na metrópole de Fritz Lang, em a Arca de Massimo Scolari ou na Torre de Babel de Pieter Brueghel, o Velho, a imagem adere à história e ao seu futuro. Ele se transforma em sua sombra cotidiana, respirando o mesmo ar, escondendo o mesmo cômodo, compartilhando sua escala, flertando com seu tempo pelo menos por curto período. (RADIC, 2019a, p. 97, tradução nossa)

A obra *El arca* (1982), de Massimo Scolari, exposta na Triennale di Milano de 1986, é uma das peças gráficas centrais presentes nestas apresentações realizadas por Radic durante o desenvolvimento do projeto da vinícola. Além de sua referência surrealista, de retratar um cenário onírico grandioso, ela coloca o objeto arquitetônico diante de uma paisagem dominante, que como um solo instável encalha uma arca que resguarda uma história (CRESPI, 2015). Segundo Scolari (2012, tradução nossa) em sua palestra na Universidade de Yale, em 2012:

[...] no momento da rendição o anjo me deixou um presente: a ideia de incompletude. Em 1986, a ideia se tornaria o centro, a força motriz por trás da minha sala de colecionadores na trienal de Milão. Arca de Noé. O arquétipo da coleta que teve seu centro Hypnos (Lethe), o deus do esquecimento, impede a conclusão de toda coleta.

Um desenho faz referência à gravura de Jan Sadeler, *The Deluge*, de 1586, obra relevante para Rossi (SARKIS, 2019) na realização do projeto Teatro del Mondo, de 1979, referência constante para a formação de Radic (CASTILLO, 2009), principalmente em seus estudos em estética realizados no Instituto Universitario di Architettura di Venezia entre 1990 e 1992.

A arca que deriva em uma topografia acidentada denuncia a escala da escarpa montanhosa ao seu fundo, com seus topos esbranquiçados remete, mesmo que indiretamente, à situação geográfica em que o projeto da vinícola está inserido. Um vale contíguo à pré-cordilheira dos Andes. Condição que escancara o problema central do projeto de Radic, lidar com a questão da escala, seja de produção, requerida pela vinícola, seja do lugar, que provoca especial tensão adiante de sua paisagem heroica (MARA, 2015), verdadeira protagonista do projeto (CRESPI, 2015).

Dada esta questão, por meio da leitura que o corte como peça gráfica possibilita, a vinícola tem como principal ação seu corpo semienterrado, que emerge apenas com a cobertura de PTFE.

Casa CR

Normalmente trata-se de extrapolar a experiência de um projeto realizado em



Arca (1982), de Massimo Scolari. Aquarela. Fonte: <http://www.massimoscolari.it>.

The Deluge (1586), de Jan Sadeler. Fonte: www.mutualart.com.

17 Estes infláveis passam a ser também penetráveis nas pesquisas recentes de Radic, obras como as recentes instalações, Ma(rra)queta Shelter (2021), Museo en Campaña (2021), e os pavilhões temporários para Céline (2017) e Alexander McQueen (2021).

determinada escala e imaginar o que poderia acontecer ao aplicar sua estratégia em maior escala. Ou seja, o uso de protótipos visa demonstrar que algo pode ser feito. (RADIC, 2013, p. 18, tradução nossa)

A cobertura da Vinícola Vik conforma um dos elementos de maior destaque do projeto pela sua materialidade e dimensão. Um objeto em si que determina uma atmosfera tomada por uma luz natural e difusa, característica que está presente em todas as versões anteriores do projeto. Como aponta Felix Mara (2015, tradução nossa): “Ele cria uma meia-luz estável, difusa, etérea, calmante, embora monótona, supostamente boa para a produção de vinho.”

Este objeto passa a ser um dos focos centrais de especulação e variação dentro do processo de projeto da vinícola, desde a primeira versão que conjugava treliças aparentes com gomos inflados entre módulos estruturais, do projeto pré-crise que explorava uma versão de uma cobertura única inflada, até o projeto construído que se consolidou através de um sistema de membranas duplas e tensionadas ao redor da estrutura metálica.

Estas pesquisas e tentativas projetuais de conformar um espaço em que a luz de um objeto emissor, e que pelos direcionamentos de simplificação do projeto preferencialmente deveria ser livre de interferências como cabos e estruturas comuns em projetos constituídos por membranas, constitui uma raiz em termos de pesquisa na trajetória de Radic.

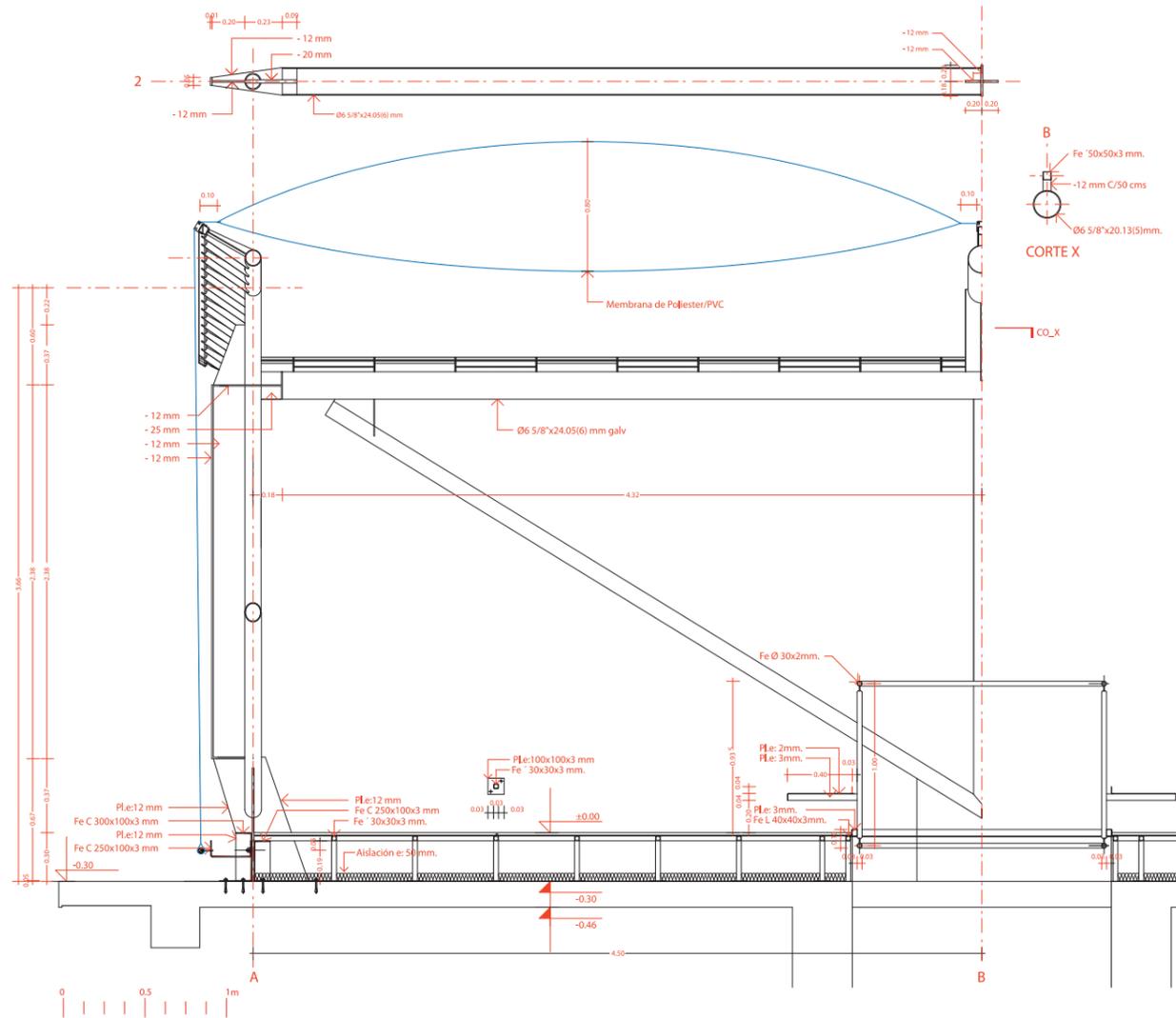
Voltar à afirmação de Radic (2013, p. 18, tradução nossa) – “A casa CR foi o protótipo para Bodegas Viña Vik” – permite o rastreamento desses projetos que exploram as coberturas infladas e translúcidas e apontam também para os projetos posteriores à vinícola, reforçando novamente a pertinência desta questão.¹⁷

Morada de Correa e Radic é uma reforma realizada em um sobrado localizado em Santiago, Chile. Uma intervenção que remove o segundo pavimento por completo do sobrado existente e que passa a ser conformado por uma estrutura metálica que suspende dois gomos inflados, translúcidos e envolvidos em todas as laterais com tecidos de mesma materialidade.

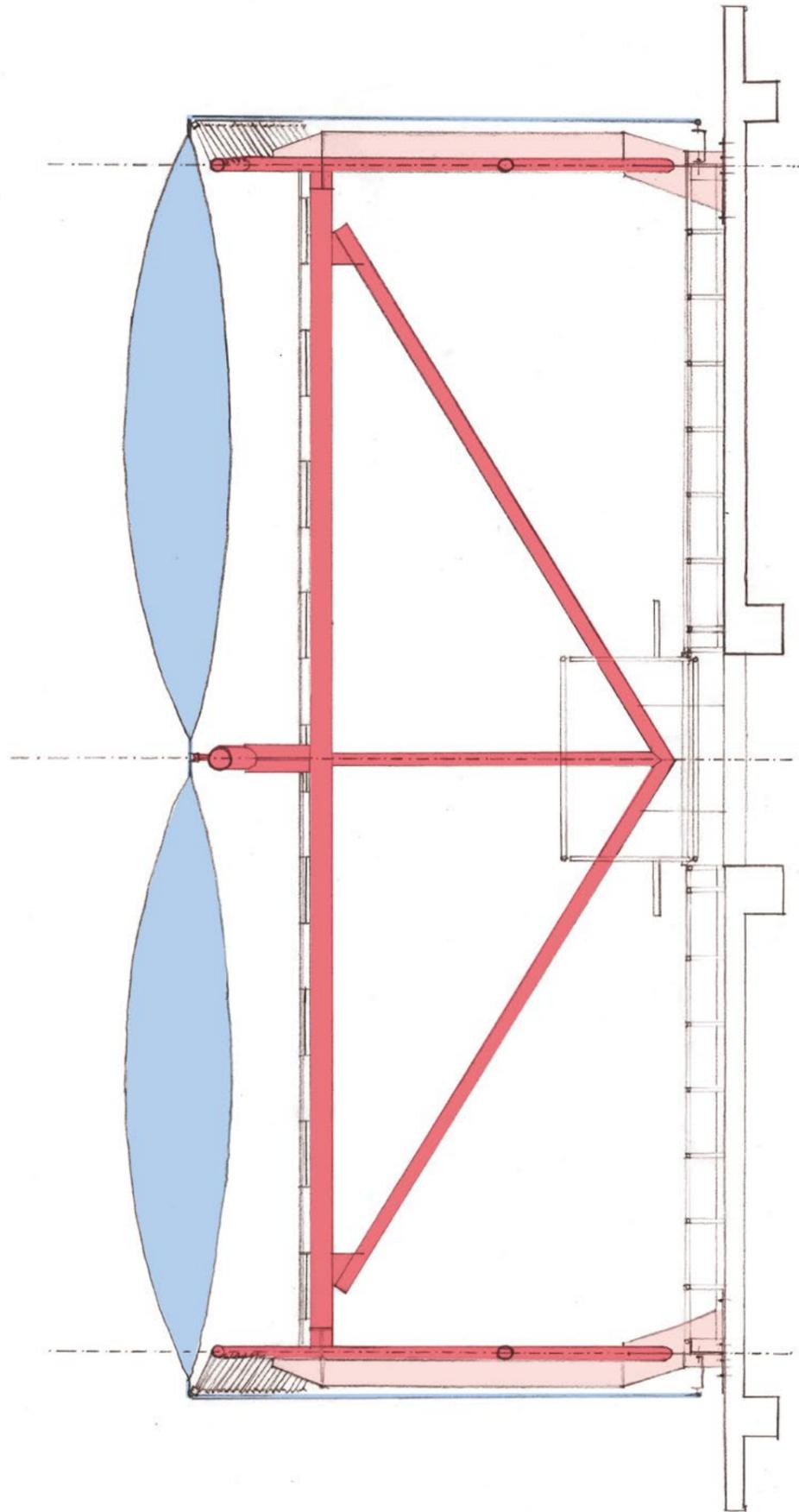
Este projeto passa a ser um campo de experimentações tanto no processo construtivo quanto na vivência de uma atmosfera inusitada, ou seja, os desafios técnicos construtivos de uma casa que exprime por meio de seus detalhamentos e projetos de engenharia uma complexidade que fica reservada a um segundo plano visual.

O projeto técnico, cálculo estrutural e detalhamento da cobertura da casa CR foi realizado pela empresa alemã Seybold, que viria a desenvolver posteriormente o projeto executivo da vinícola e especificamente o desafio proposto para a versão da cobertura inflada realizada no momento pré-crise da vinícola, fato que colabora com a leitura de que esta casa passa a ser um objeto de pesquisa com rebatimentos futuros precisos. Caminho que pode ser observado também no que tange a vivência do casal em um ambiente de função indeterminada, fechado em relação às vistas do bairro e envolto por uma luz constante e difusa.

Paralelo a esse processo, o Museu Pré-colombiano (2008) se faz presente a partir de seu desenvolvimento e obra, que durou de 2008 a 2013, concomitante à da vinícola. O projeto abriga em seus pátios centrais uma cobertura inflável com uma dimensão institucional, não só geometricamente, mas também em termos de exigências técnicas e enfrentamentos

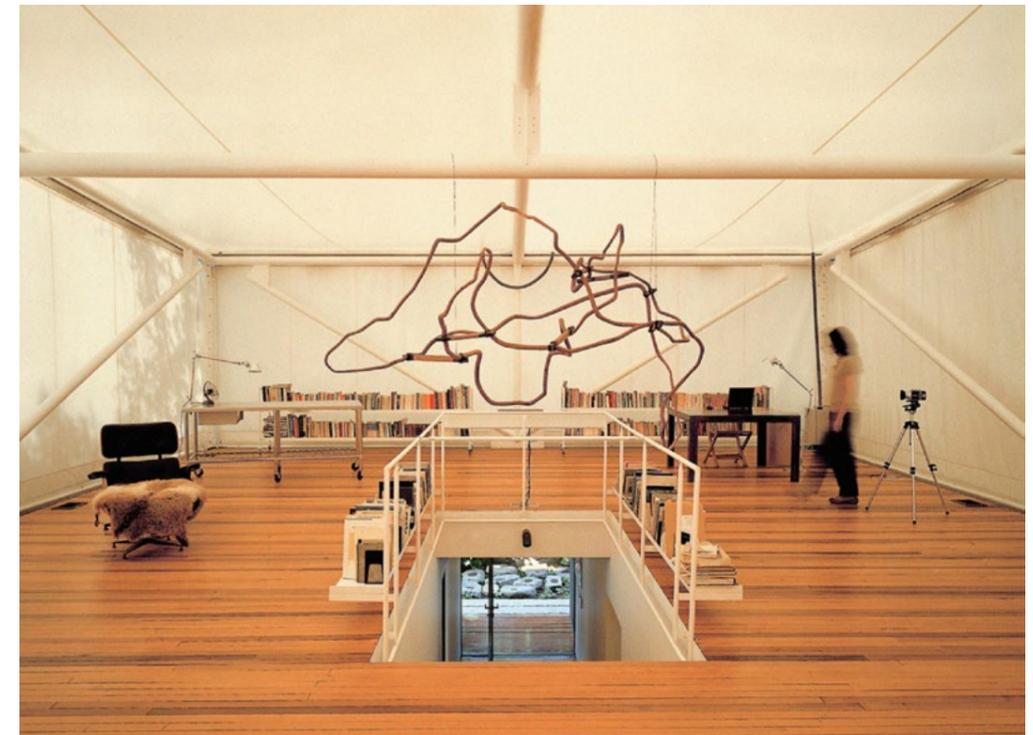


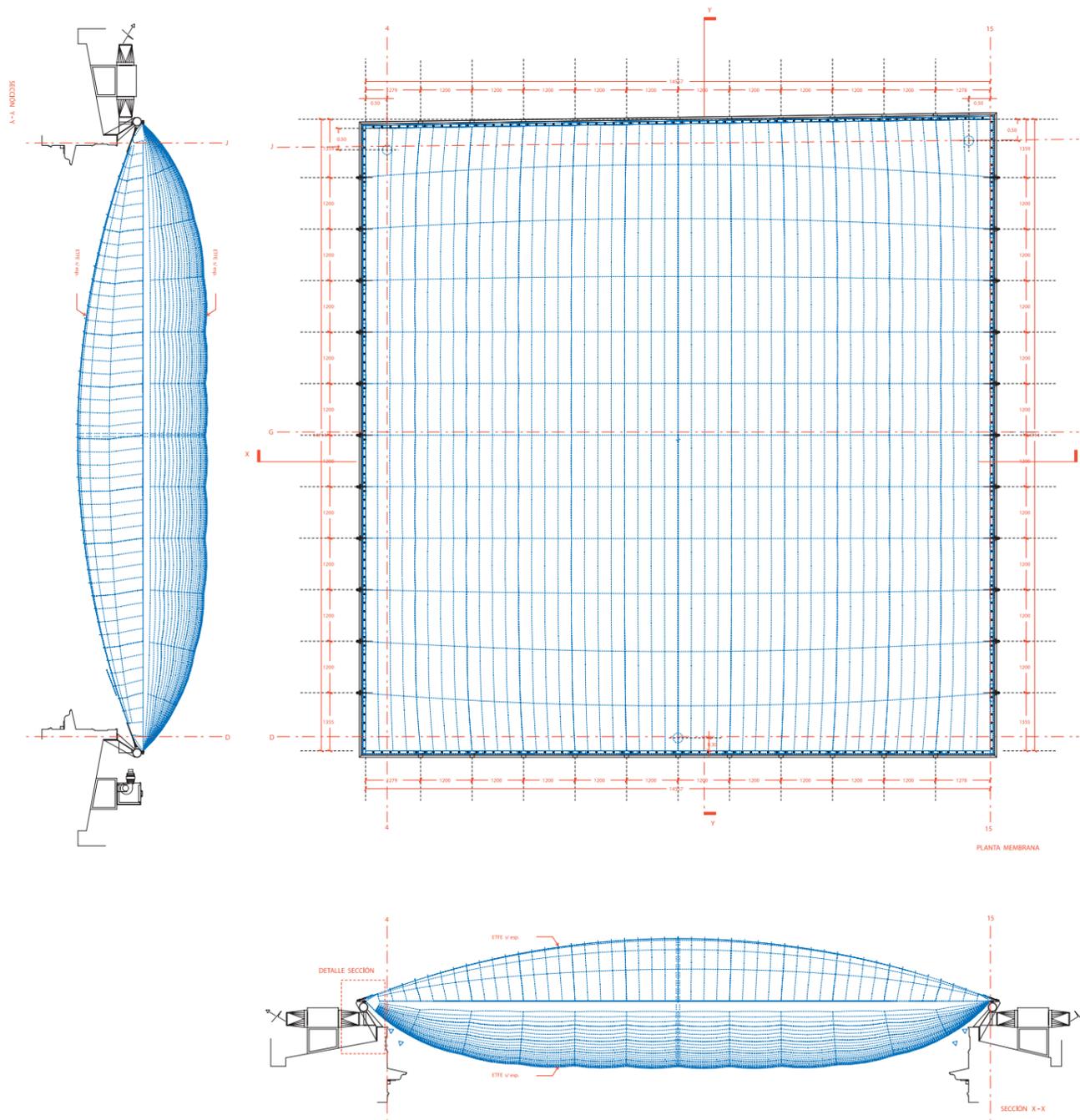
Corte do módulo da cobertura inflada na Casa CR. Fonte: EL CROQUIS, 2013, p. 77.



Corte Casa CR (2003) de
Smiljan Radic. Fonte: Elaborado
pelo autor.

Casa CR. Fonte: EL CROQUIS,
2013, p. 75. Foto de Jorge
Brantmayer.





necessários para uma obra pública, tais como a capacidade de filtrar a luz solar, a resistência ao fogo, absorção acústica e por fim os cálculos estruturais que alimentam aqui a aferição e conhecimento referente a esta técnica construtiva.

Assim como a cobertura, a sala presente no subsolo do museu, um ambiente de pouca luz que abriga as peças de maior valor do acervo, implica uma mudança de atmosfera contrastante com as salas de exposição presentes no térreo. Para que esta passagem ocorra de maneira paulatina, a escada cumpre este papel de exercer a transição mais lenta possível, o que permite que as pupilas se acomodem e se acostumem com a penumbra passando, assim a dilatar também o tempo de contemplação dos objetos ali expostos.

Na vinícola, por sua vez, esta experiência que passa a ser aferida por Radic a partir da construção do museu, ganha aqui um rebatimento na sala de barricas e por fim na sala de degustação. Dois ambientes que são acessados pela área onde ficam os tanques de inox cobertos pela cobertura translúcida e que alteram por completo a percepção do usuário diante do contexto em que a vinícola está inserida, ao direcioná-lo para uma sala linear e escura, que cria aqui mais uma vez o contraste de luz presente nas áreas de subsolo do projeto.

Um possível paralelo às obras de James Turrell, artista que está presente na coleção de obras dispostas no complexo da vinícola Vik (SILVA, s.d.), pode ocorrer a partir da leitura que estes percursos de luz e penumbra proporcionam, assim como na obra "Minamidera" 1999, em que o espectador é convidado para percorrer um percurso guiado e permanece em uma sala que a princípio é absolutamente escura, contudo, com o tempo pequenos pontos de luz denunciam que a espera era necessária para o entendimento da obra.

Outra associação possível é com a obra Open Sky (2004), ao observar que o corpo principal da vinícola está preenchido por uma luz translúcida a partir do filtro que a cobertura proporciona. Uma luz que rompe com a sombra direta dos objetos e pessoas, diminui o contraste entre as geometrias do interior da edificação e que implica a abstração de uma referência circadiana do espaço principal.

São obras que ilustram o fato de que as propostas para a vinícola estão norteadas pela construção de atmosferas estudadas e experimentadas em outros projetos e transpostas para o objeto em questão.

Da mesma forma, o restaurante Mestizo (2005), possuía em seus primeiros estudos uma cobertura inflada representada de maneira abstrata, nas maquetes iniciais, por uma boia infantil (LIVNI, 2010, p. 187, tradução nossa). Suspensa por cabos atrelados a grandes pedras essa versão é abandonada e substituída por uma grelha de concreto que atiranta uma cobertura de tecido translúcido.

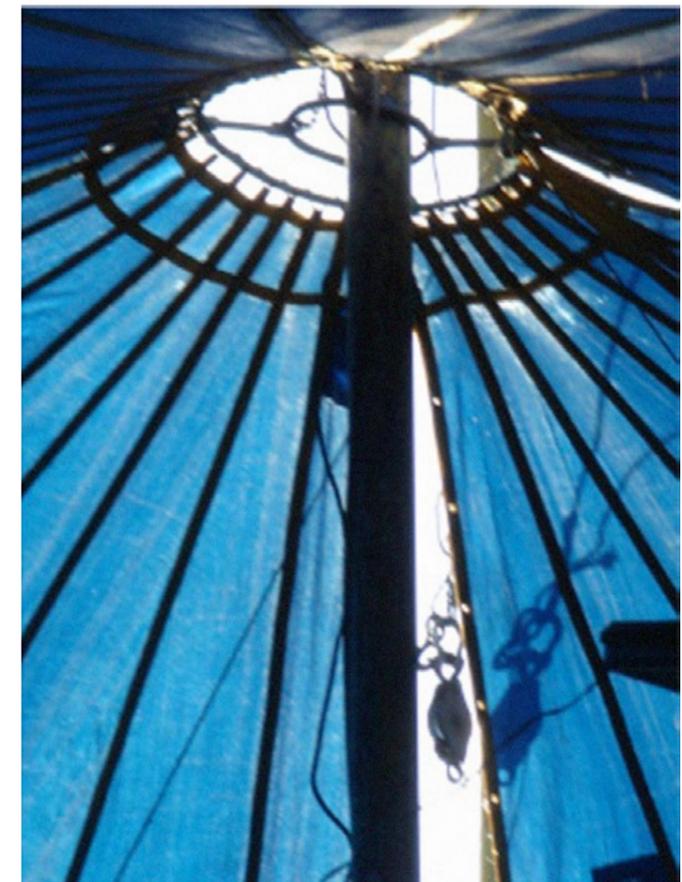
No caso da vinícola, o conjunto de registros de imagens de referência e o memorial descritivo do concurso passam a ser fundamentais para esta leitura. Uma série de fotografias de elementos como estufas de sombreamentos, sistemas agrícolas industriais de irrigação, circos populares e armazéns, passam a conformar o repertório de elementos da cultura chilena, essenciais para a conformação do partido e principalmente da cobertura em questão.

Estas fotos conformam a exemplo da série autoral panorama,¹⁸ elementos projetuais de referências estéticas que mantém a vinícola ancorada em sua definição de partido:



Estufa agrícola. Fotografia apresentada na ocasião do concurso. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.

Circo popular. Fotografia apresentada na ocasião do concurso. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.





19 Textos de autoria de Smiljan Radic: "Guia del abandono" (1997), "Frágil fortuna" (1999), "El circo" (2008).

Apreende características exemplares de construções tradicionais e infraestruturas industriais do entorno do lugar, aplicando sobre elas uma mudança de escala e um desenvolvimento técnico para alcançar novos imaginários contemporâneos. (RADIC, 2007, tradução nossa)

Destas características, Radic insere primeiramente o circo popular como o elemento que filtra a luz por meio de uma tenda colorida, um objeto que permeia os textos,¹⁹ vídeos (RADIC, 2009) e palestras (RADIC, 2015) do arquiteto, e que passa a ser uma referência constante em suas obras e concursos como retrato de um lugar arquetípico que o acompanha desde a infância, como no relato de *Un ruido naranjo* (2009) até a observação meticulosa no texto "El circo" (2008), em que descreve o processo de montagem do circo, suas técnicas e sua efemeridade. Um ambiente de pura ficção (BERREDO, 2019, p. 80):

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 inventada. (RADIC, 2019a, p. 254, tradução nossa)

As imagens das estufas agrícolas com seus planos em catenária sustentados por pilares conformam uma cobertura de sombreamento com uma riqueza geométrica que se destaca na pesquisa por elementos "frágeis". Um tecido sustentado da maneira mais essencial possível com a função de construir um lugar protegido do sol e do vento.

Por fim, a importância das fotografias dos sistemas de irrigação agrícola industrial conforma o campo de referência do projeto da vinícola. Os irrigadores de grandes dimensões são compostos por uma sucessão de treliças espaciais com capacidade de vencer grandes vãos, apoiados sobre um conjunto de rodas a partir de estruturas triangulares, estabelecendo uma relação direta com a estrutura da cobertura da vinícola. Esses grandes conjuntos giratórios borrifam a água sobre as plantações, conformando uma nuvem branca sob essas estruturas. Um de sistema puramente funcional, mas que remete à imagem proposta para o pavilhão temporário *The Blur Building*, realizado na cidade de Yverdon-les-Bains, pelo escritório Diller Scofidio + Renfro, em 2002. "Uma vaga neblina, um rumor branco e cinza, espaço sem limites, preenchido por nada." (WISNIK, 2018, p. 291). Aproximações estéticas com o projeto da vinícola que aqui são diretas, principalmente na versão apresentada na ocasião do concurso e por fim no projeto construído.

Campana

De todos os elementos descritos neste capítulo sobre a vinícola Vik, uma questão em comum se destaca: o enfrentamento das questões de projeto a partir de uma ótica construída em conjunto com Marcela Correa.

Um processo que envolve colaborações, projetos arquitetônicos, obras de arte e instalações que aqui ganha uma densidade de elementos, diretos ou indiretos, e que apontam para um caminho de especulação crítica e teórica, que ganha peso e profundidade a partir de uma óptica coletiva.

Correa é onipresente nesse sentido, seja a partir do jardim de pedras sobre o espelho d'água, com suas esculturas existentes na vinícola, seja ao compartilhar uma morada sob



Open Sky (2004), de James Turrell. Foto de Mitsumasa Fujitsuka.

Maquete do projeto inicial do Mestizo, 2005. Fonte: LIVNI, 2010, p. 188.

Mestizo. Fonte: EL CROQUIS, 2013, p. 86. Foto de Hisao Suzuki.

20 Utensílio de cozinha ou de laboratório utilizado para moer ou triturar especiarias, sementes, substâncias químicas etc. Consiste em um recipiente feito de pedra, cerâmica, madeira ou outro material em forma de vidro largo com cavidade hemisférica e um pequeno macete (pasta e pilão) com o qual é esmagado.

um teto inflado e translúcido. Como aponta Giovanna Crespi (2015, p. 45, tradução nossa):

Sinestesia no conceito e na concretude, ligada ainda mais ao contínuo interligar-se de arquitetura e arte no caminho paralelo que marca também a vida privada de Smiljan Radic e Marcela Correa, compartilhada na busca, tanto ideal quanto teórica quanto perceptiva, pela expressividade profunda das formas.

Sobre a passarela de acesso, a obra *Ángel prisionero (1)*, se destaca pela sua materialidade exposta em madeira em contraste aos muros de concreto, tanques de inox e a cobertura polimérica. Na sala de degustação a centralidade deslocada para fonte esculpida em pedra, um altar como descrito anteriormente, destinado ao coroamento da visitação. No pavilhão, três peças determinam um diálogo com a arquitetura a partir de um contraste de pesos explícito através de esculturas suspensas na estrutura metálica. No interior do pavilhão, uma obra da série *Dibujo* (2007), *Lleno de aire*, e em uma das extremidades da área avarandada que aponta para a vinícola a escultura *Campana*, de 2005.

A primeira obra faz parte de uma série de esculturas realizadas a partir de um conjunto de troncos delgados e retorcidos de uma árvore chamada espino, que conectados conformam uma linha contínua e delicada como um desenho aéreo. Croquis espaciais que são explorados nos trabalhos *Ángel* (2002), de Paul Klee (1) e (2) (2002), *Alambre* (2002), *De los dibujos* (2002), de Tristán (2002) e posteriormente em *Dibujo* (2007), obras que estão presentes tanto na *Casa para el poema del ángulo recto* (2012) quanto na casa CR, que fazem parte do conjunto familiar das residências de Correa e Radic.

Aqui não só a técnica esquecida é objeto de pesquisa e interesse, mas também a matéria de elementos comuns que se transforma a partir de sua manipulação. A referência da *Ampliação da casa del carbonero* (1997) apresentada por Radic nas primeiras explanações do projeto, fixa-se na manipulação da matéria. O barro em cerâmica e a madeira em carvão, que no caso são tratadas como um entendimento cultural de que essas árvores estão predestinadas a esse fim (CORREA apud MARDONES, 2016), passam a ser o contraponto recorrente explorado por Correa e Radic.

Mas é com a obra *Campana* que as raízes projetuais da vinícola se destacam a partir de um histórico conformado por concursos, esculturas e projetos em parceria que se apresentam aqui através do contraste entre essa escultura suspensa e a instalação conformada pelas pedras colhidas nos arredores da vinícola e que conformam as áreas externas deste projeto.

Em 1999 através da obtenção de um fundo de criação artística, Fondart, Correa e Radic retomam *Ampliação* para a casa del carbonero (1997) a partir da obra *La cancha de Culipran* (1999), uma praça urbana que envolveu a construção de mais dois elementos esféricos de barro, uma infraestrutura urbana mínima e uma série de esculturas conformadas por pedras e granitos, que dispostos sobre a praça, orientam e organizam a escala do espaço urbano. Instalação que por sua vez está estruturada por um rastro de *morteros*²⁰ que conformam três linhas de escala urbana construídas por elementos de pedra.

Em paralelo a este processo, no mesmo ano, desenvolvem a proposta para o concurso da lagoa Lo Galindo, em Concepción. Uma instalação escultórica de nome homônimo à obra exposta na vinícola, que consistia em duas peças metálicas, uma de bronze e outra de alumínio, ambas ocas, que flutuavam sobre a água. Com um sistema interno de badalos detalhado cuidadosamente na ocasião do concurso, transformavam esses objetos em

Ángel prisionero (1) de Marcela Correa (2002). Foto de Marcelo Maia Rosa (2022).



21 A autoria da instalação presente no espelho d'água é referida em diversas publicações como de Marcela Correa, no entanto seu nome não consta como autora direta nas fichas técnicas das monografias de Smiljan Radic.



Vinícola Vik, Pavilhão. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic. Foto de Cristóbal Palma.

Vinícola Vik. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic. Foto de Cristóbal Palma.

sinos ancorados no fundo da lagoa, que soariam em resposta ao movimento das ondas e do vento.

Este projeto, embora não tenha sido executado, permanece vivo na pesquisa dos autores, e somente em 2005 Marcela Correa, por meio de outro recurso fornecido pela Fondart, construiu a *Campana* presente na vinícola. Uma obra composta pelas mesmas matérias, cobre e alumínio e que evoca novamente o imaginário de uma condição esquecida, quase morta (LIVNI, 2010, p. 130, tradução nossa).

Esta grande instalação presente na entrada da vinícola conforma-se como um jardim de pedras, em que os granitos estão dispostos cuidadosamente sobre um plano ranhurado, assim como um desenho do restelo no templo Ryoan-ji, referência presente no texto de Felix Mara (2015), assume na vinícola uma textura que ocorre de maneira regular e perpendicular ao caimento da água.

Granitos que estabelecem uma relação direta com a obra de Marcela Correa²¹ como nas obras *Habitar mi nombre* (2009) e *Jardim de Hojas* (2010), que conferem o peso em contraponto necessário para indicar a raiz desta intervenção conjunta. Segundo Crespi (2015, p. 46, tradução nossa):

A pedra, como é corrente no trabalho de Radic e Correa, evoca o senso de pertencimento, desloca a percepção, define os âmbitos e emoções; leve ou pesada, apoiada, incrustada, ordenada, incisa, trai e confirma sua natureza em um contínuo jogo de verdades e ficções que prosseguem, em escala menor, na busca pelos espaços próprios.

Como um elemento a ser perseguido por Correa e Radic este gesto que está presente também em outras obras como na casa Pite (2007) e que mantém o seu rebatimento em obras posteriores à vinícola como a instalação Drops (2020).

A inserção de rochas como elementos locais: “se destina a trazer à mente o contraste aqui entre o hoje e a eternidade.” Rochas que estão espalhadas, como um detrito de uma geleira em retrocesso, como descreve Philip Ursprung (2019, p. 382, tradução nossa): “como testemunhos do esforço necessário que deve ser feito para manter os objetos no lugar e impedi-los de se mover, como se fosse necessário reforçar a gravidade.”

Contrastes entre os pesos presentes nas esculturas repousadas sobre a água ou atirantadas nas coberturas, assim como no contraponto entre as atmosferas distintas marcada pela luz natural difusa e a penumbra, conformam o projeto da vinícola Vik como uma concentração de elementos que estão enraizados nas autorias compartilhadas entre Radic e Correa.

CONSIDERAÇÕES

O projeto para a Vinícola Vik representa um marco importante na trajetória de Smiljan Radic por ser um dos primeiros edifícios de grande escala na sua produção construída. Um percurso marcado por residências, abrigos e intervenções artísticas de pequeno porte, com exceção do projeto não construído Packing Alto de Cantillana (2003) e do projeto parcialmente construído para o Barrio Cívico em Concepción (2007), ambos em parceria com Eduardo Castillo. Esta vinícola concentra uma densidade de esforços que demonstram uma resiliência frente ao longo processo de desenvolvimento em uma nova



Jardim de Hojas, de Marcela Correa. Fonte: CORREA, 2016, p. 91.

Detalhe técnico e enredo da instalação escultórica Campana, apresentada por Smiljan Radic e Marcela Correa para o concurso da lagoa Lo Galindo, Concepción, 1999. Fonte: LIVNI, 2010.

Morteros. Fotografia apresentada na ocasião do concurso. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.





escala de projeto.

A partir do material recebido pelo escritório, verifica-se a quantidade de estudos, versões, maquetes de diversas escalas, em diversas etapas, que reiteram a necessidade de aferir cada decisão, principalmente no que diz respeito às questões da escala da edificação e sua conformação espacial.

Um projeto em que a forma, assim como em grande parte de seus projetos habitacionais, é uma resultante de ações relacionadas a uma pesquisa voltada para a construção de uma atmosfera perseguida, fruto de uma materialidade específica, de um gesto que permanece intacto desde a proposta do concurso e que se reforça pelo fato de as modificações ao longo do percurso levarem a caminhos formais distintos, porém com o mesmo partido. Alterações de escala, de forma, técnica construtiva, contudo, com o recorrente uso de determinadas materialidades.

Neste sentido, o projeto é uma concentração de intenções e experimentações provenientes de sua trajetória, como uma colagem direta de gestos executados ou perseguidos pelo arquiteto.

Vinícola Vik. Fonte: EL
CROQUIS, 2019, p. 42-43.

Fotomontagem da instalação
escultórica Campana, apresen-
tada por Smiljan Radic e Marcela
Correa para o concurso da lagoa
Lo Galindo, Concepción, 1999.

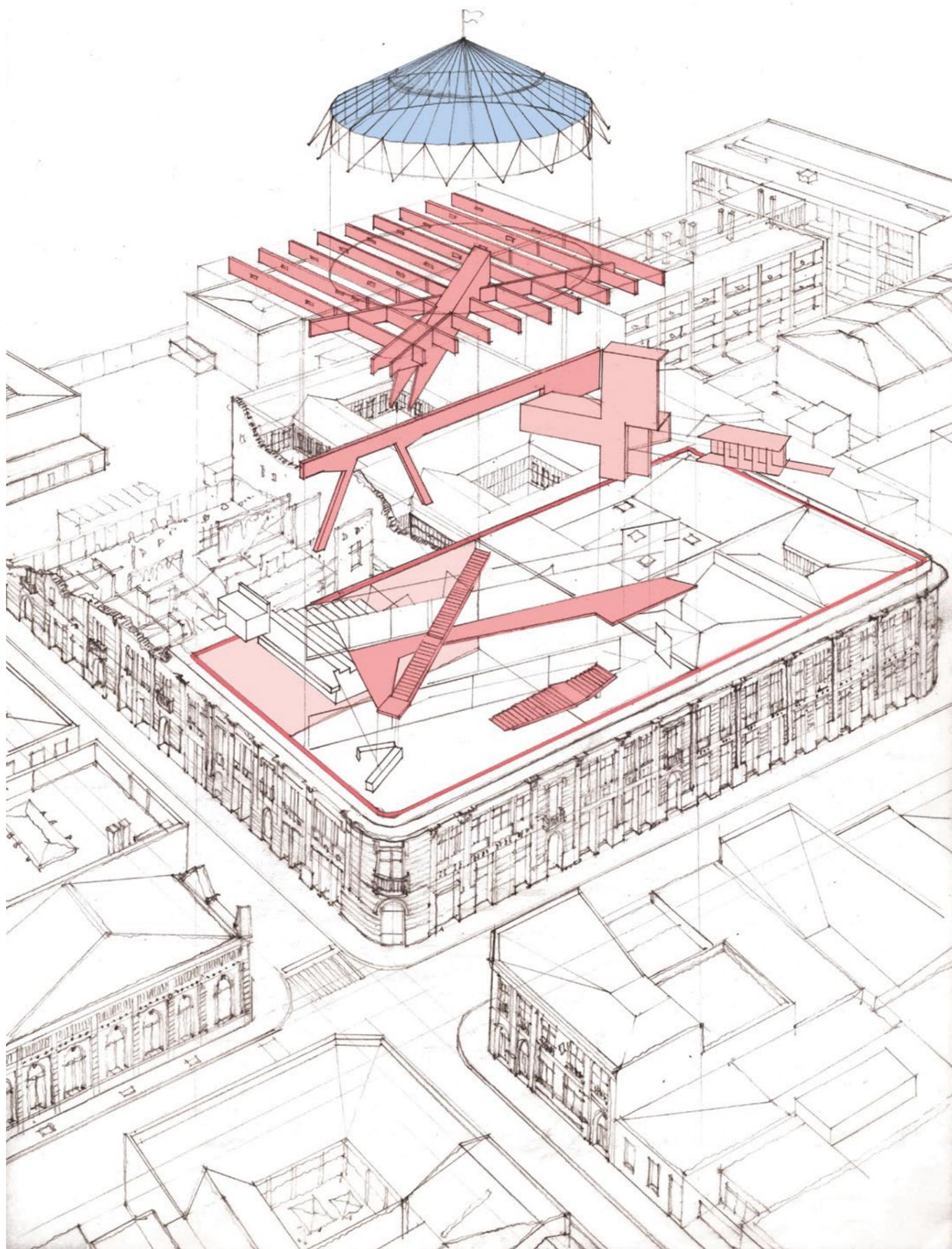
04

NAVE

2010-2014

Centro de artes cênicas experimentais de Yungay

Santiago, Chile¹



Axonométrica da Nave (2014)
de Smiljan Radic. Fonte:
Elaborado pelo autor.

CONTEXTUALIZAÇÃO

1 O projeto foi realizado em colaboração com o arquiteto Eduardo Castillo.

2 José Santiago Portales y Larraín (Santiago do Chile, 1764 -1835) foi um herói da independência do Chile.

3 NAVE. Disponível em: <https://nave.io/en>.

4 Proprietário da casa Pite construída em 2005 em parceria com a escultora Marcela Correa.

O Centro de Artes Cênicas Nave (2010-2014) localiza-se em uma área na cidade de Santiago, Chile, originalmente pertencente a José Santiago Portales Larraín.² O bairro de Yungay, no qual o projeto está localizado, foi uma propriedade rural até 1835 e o lote de 350 hectares foi subdividido integralmente entre seus dezesseis herdeiros após a morte de seu proprietário. O desenvolvimento urbano do bairro ocorreu a partir da incorporação das linhas férreas (1851), e especificamente em 1863 (THOMSON; ANGERSTEIN, 1997). com a construção da estação Yungay-Mapocho, que por sua circundante localização em relação à estrada em direção à cidade de Valparaíso, incorporou à área em questão a malha urbana da cidade de Santiago.

Sob o mandato do presidente José Joaquín Prieto Vial, entre 1831 e 1841, este foi o primeiro bairro planejado da cidade de Santiago,³ e concomitantemente ao seu desenvolvimento urbano, o seu carácter cultural se estabeleceu a partir do perfil de moradores no antigo centro da burguesia da cidade. Personagens e famílias que contribuíram para a formação educacional, cultural, desenvolvimento político e institucional do bairro, como o poeta e músico Mauricio Redolés, o escritor Augusto d'Halmar e o também escritor Nicomedes Guzmán, como aponta Giovanna Crespi:

[...] literatos e homens de cultura se estabeleceram em Yungay, incluindo o exilado político argentino Domingo Faustino Sarmiento, o geólogo francês Pedro José Amado Pissis, o estudioso polonês Ignacy Domeyko intelectuais da classe média emergente, que puderam dar ao bairro um foco cultural que fez com que Barrio Yungay se destacasse como uma das zonas mais ativas da região metropolitana. (CRESPI, 2015, p. 6, tradução nossa)

A influência cultural de Yungay é relevante até hoje, fato que ganha força a partir da pluralidade cultural que os imigrantes recentes vindos do Peru, Colômbia e Haiti (INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICAS, 2017) agregaram ao ocupar os edifícios residenciais e históricos ali presentes. Contudo, a condição precária e de superlotação das moradias, somada ao estado de ruína de grande parte das edificações em decorrência dos terremotos de 1985 e 2010, respectivamente, impulsionou uma iniciativa por parte das organizações sociais de moradores frente ao governo em declarar o bairro como uma:

[...] zona patrimonial a ser protegida, evitando a especulação por parte de promotores imobiliários e consequentemente demolições ilegais de quarteirões históricos inteiros devido ao risco evidente de colapso. (CRESPI, 2015, p. 6, tradução nossa)

Mapa del Proyecto de Ferrocarril de Circunvalación, com a localização aproximada do terreno do projeto em destaque. Traçado construído e projetado, além das diferentes alternativas que foram estudadas para fazer com que a estrada que vem do norte entre na Estação Central do sul. Fonte: Elaborado pelo autor a partir de https://www.amigosdeltren.cl/ferrocarriles-urbanos-de-santiago?fb_comment_id=117921330878664_3_1624394710935165.

Oportunidade

A estrutura e a relevância de seu programa na cidade estabeleceram uma ponte com os acontecimentos históricos intrínsecos ao passado de Yungay, marcado por moradores que transformaram esta área da cidade em uma das mais relevantes em termos culturais para Santiago.

Através de um antigo cliente de Radic, Rodrigo Peón-Veiga Herranz,⁴ o projeto para a construção do Centro de Artes Cênicas Yungay, nome atribuído anteriormente à administração atual do centro cultural, chega ao escritório de arquitetura como um questionamento central, como aponta Radic: “o que



5 Informações adquiridas nos informes do governo do Chile, no departamento de desenvolvimento urbano em carta resposta a Smiljan Radic no dia 16 de junho de 2010.

6 Plano regulador PRS-02 de zonificación especial, Santiago, Ilustre Municipalidad

poderíamos fazer neste lote?” (RADIC, 2012, p. 15, tradução nossa).

A encomenda feita indicava um espaço para dança, a partir do diálogo com Javiera Peon Veiga, filha do proprietário, que buscava em decorrência de sua formação na London Contemporary Dance School, The Place (2006), um lugar de renome em sua cidade natal para dar continuidade à dança e às artes do corpo (FAJARDO, 2015). Ou seja, um programa aberto que cria uma oportunidade única de se estabelecer a partir da leitura da cidade em confluência com as necessidades de seus fundadores. Radic complementa:

Pensar no que pode ser feito com este lugar – dentro do campo das artes cênicas, parte da análise da legislação – sempre tomo como ponto de partida para avaliar um projeto econômica ou espacialmente, verificar sua viabilidade. (RADIC, 2012, p. 15, tradução nossa)

O rastreamento histórico do bairro aponta para questões fundamentais no que diz respeito à estruturação do programa, do partido arquitetônico e das questões relativas ao fato de o local ser uma ruína contida na Zona de Conservação Histórica,⁵ assim como, pertencente à Zona Típica⁶ de Santiago, o que submete o imóvel às regulamentações referidas aos monumentos nacionais.

Como aponta Longheu (2017) o projeto, e especialmente o programa, é uma resposta possível às questões sociais enfrentadas no bairro, uma oportunidade de se estabelecer um centro cultural voltado para práticas cênicas com um programa de residência em uma estrutura inédita até então:

[...] uma valorização dos sistemas culturais e uma visão poética da tarefa social do arquiteto me parece um ângulo fundamental a partir do qual é possível articular uma reflexão sobre as possíveis estratégias de atuação sobre o lote em questão. (LONGHEU, 2017, p. 47, tradução nossa)

Sendo que a força do programa frente a cidade se consolida a partir da postura institucional que o centro assume para com a sociedade através de projetos que abrem as portas para a comunidade local e com a prática de preços simbólicos para os ingressos de todos os espetáculos realizados na casa.

Um modelo de instituição autogerido que nasce da iniciativa privada, mais especificamente do mecenato de Herranz, e que assume uma vocação pública como aponta o texto institucional da organização:

A Nave é um centro de criação e residência que tem como missão apoiar, colaborar e fomentar processos de criação e investigação das artes vivas – dança, performance, música, teatro e todo o seu imaginável diálogo transversal com outras disciplinas. Definimo-nos como um centro de experimentação que, a partir do movimento e tendo o corpo como eixo, quer refletir sobre as novas formas de fazer arte na atualidade. (NAVE ARTS HALL IN SANTIAGO, 2016, tradução nossa)

Esquina da Rua Libertad com a Rua Compañía de Jesús. Fonte: Arquivo Smiljan Radic.

Fachada da Compañía de Jesús com o lote da Nave à direita. Fonte: Arquivo Smiljan Radic.



incêndio ocorrido em 2006. Em 2010, ano de início do projeto, apenas a fachada do edifício restou em pé em consequência do terremoto de magnitude de 8.8 graus ocorrido no dia 27 de fevereiro. Uma condição de precariedade do patrimônio que Radic ressalta como fruto de uma burocracia e conjunto de leis que elege uma construção suficientemente excepcional para ser protegida e que implica diretamente que a mesma seja excluída da dinâmica de renovação urbana:

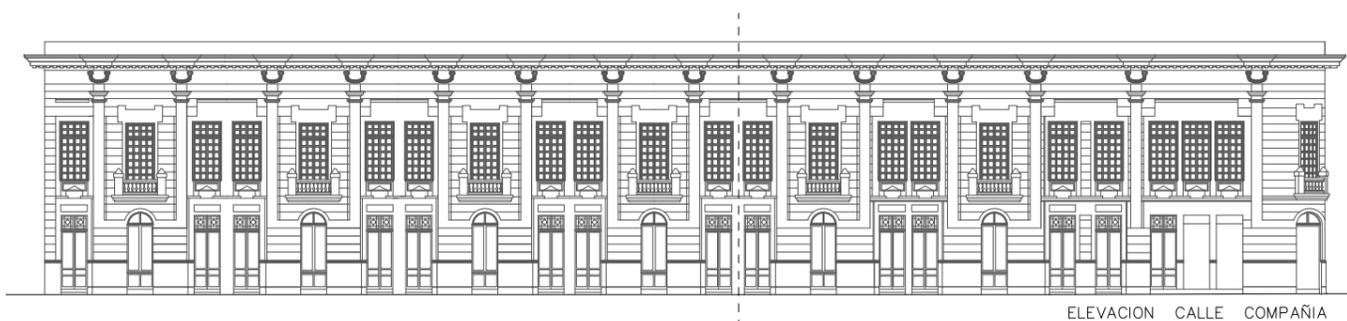
Esta excepcionalidade jurídica, porém, muitas vezes condena a ruína de um imóvel ao impedir qualquer operação sobre ele. Neste caso, paradoxalmente, a deterioração gerada pela declaração patrimonial permitiu uma renovação quase total do edifício, possibilitando um projeto verdadeiramente excepcional. (RADIC, 2016a, p. 32, tradução nossa)

Logo o projeto só é possível a partir do momento que sua imobilidade decorrente da proteção patrimonial e os incidentes ocorridos que destroem um interior conformado anteriormente por habitações coletivas de pé direito generosos com 5 m de altura (GILLES, 2016, p. 25), as quais possibilitam a operação destacada por Radic (2019a, p. 258, tradução nossa) de “esvaziamento do seu interior, para o qual utilizamos a nosso favor os mesmos regulamentos municipais que paralisaram a renovação do edifício até a sua completa ruína.” Ato destacado que possibilita a conquista de uma espacialidade absolutamente inusitada para a morfologia urbana e que abre a possibilidade de realizar o projeto frente a um novo imaginário e possibilidades de construtivas.

Posteriormente ao terremoto os órgãos patrimoniais permitiram o início da reconstrução e restauro da fachada em conformidade com sua configuração original assim como grande parte das fachadas vizinhas que conformam o conjunto. Um gesto que, segundo Radic, assume uma importância frente ao bairro e a vizinhança no sentido cultural, sem questionamentos por parte dos órgãos responsáveis se este era um resgate formalista ou um fachadismo. Ausente de um julgamento de que este era o caminho a ser seguido, a proposta busca um sentido “operacional ou prático, o mesmo que os camponeses têm: “preciso fazer isso e vou fazer da melhor maneira possível” (RADIC, 2012).

A restauração da fachada e a busca por reconstruir geometricamente sua configuração, está não só associada à responsabilidade diante do órgão de patrimônio mas também a uma estratégia de valorização urbana, como uma publicidade indireta que implica em “aproveitar-se – formal ou intelectualmente – da história, dando uma certa dose de tempo para o novo que está dentro” (RADIC, 2012). A proposta, anula as variações de cor entre os elementos da fachada como janelas, ornamentos e colunas em contraste com a parede e passa a receber um acabamento homogêneo, branco que estabelece uma unidade em termos de materialidade para a edificação em relação a sua vizinhança, o que reitera a escolha de destacar o conjunto como algo novo em contraste com o bairro histórico. Em contraponto à leitura dos pisos determinada pelas aberturas e ornamentos que a fachada possibilita, o interior da edificação, liberado em sua espacialidade, rememora sua construção exterior a partir do ritmo das janelas residenciais da edificação.

Como aponta Sennett (2012, p. 284), o conceito de “resistência” passa a ser fundamental neste processo de projeto a partir do momento que “a aplicação de força mínima é a maneira mais eficaz de trabalhar com a resistência [...] Quanto menos agressivo o empenho, maior a sensibilidade.” Um paralelo aos esforços frente aos órgãos patrimoniais e que resulta em uma proposta aparentemente neutra, mas que carrega uma expressão determinada em sua relação com a cidade. Uma operação tratada tecnicamente como uma “retificação” por conservar a forma antiga, mas aplicar materiais novos e



Fachada da Rua Compañía de Jesús com a Nave à direita. Foto: Cristóbal Palma (2015). Fonte: EL CROQUIS, 2019, p. 94-95. Elevação Nave da Rua Compañía de Jesús Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.

Elevação Nave da Rua Compañía de Jesús Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.



7 O termo “máscara” empregado por Radic, rememora os experimentos “Máscaras de Medusa” de John Hejduk (1975) que é apresentada no mesmo ano na Bienal de Veneza. A proposta enfatiza o nomadismo como uma premissa a partir da instalação de objetos caracterizados por um enquadramento indefinido entre arquitetura e escultura que como viajantes: “tornam-se presenças surreais que reconfiguram o lugar [...] Nômades, instalam enigmas, expõem a própria condição de exilados, exílio esse que não passa despercebido aos observadores.” Na proposta da Nave este recurso sugere da mesma forma que Hejduk uma obrigação do “espectador a um profundo sentimento de desfamiliarização, trazendo a instabilidade da errância mesmo a quem jamais se afastou.” Para mais informações, ver: VELLOSO, Rita. John Hejduk: sobre o que jamais estará num desenho qualquer. *Arquitextos*, Vitruvius, abr. 2003. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/694>. Acesso em: 23 maio 2023.

consequentemente alterar sua aparência. Gesto que elimina a “parte do observador” e “ênfatisa mais a presença daquele que conserta” (SENNETT, 2012, p. 289).

Este processo que envolve operações de restauro e a rigidez burocrática instaurada sobre o projeto como uma “política da nostalgia” (SENNETT, 2012, p. 295) implicam posteriormente escolhas das técnicas construtivas empregadas na obra, e consequentemente questões de custo, e que se restringem ao final dos eventos à aplicação somente sobre uma fachada que restou em pé apesar de parte de seus elementos já terem sido bastante comprometidos, como ressalta Radic:

No entanto, nada é tão fácil: o regulamento não permitia furar a fachada, não sendo possível a entrada de uma grua para a instalação de uma cobertura com base em vigas pré-moldadas, o que resultou em 30% a mais de custos por não poder retirar 20 cm de uma abertura na fachada, a mesma que havia caído com o terremoto e a burocracia. (RADIC, 2012, p. 15, tradução nossa)

A indagação é se o este estado que soma um desastre natural como o terremoto, o incêndio e o próprio abandono da sociedade, conformam uma equação coerente em termos de projeto e recuperação: “valia a pena o restauro ou se seu destino era apenas desaparecer sob o abandono que a sociedade lhe impôs?” (RADIC, 2012). Principalmente porque ao projetar uma proposta totalmente nova resta algo falso ou fictício rondando o projeto, “uma sensação molesta”. “Para fazer algo, era preciso pedir uma Permissão de Esvaziamento: ‘esvaziar’ significava limpar e dar um novo significado, propunha, em suma, renunciar ao que havia sido.” (RADIC, 2012)

As fotos que registram a visita ao local de projeto no início dos trabalhos de levantamento retratam um imóvel em estado de completo abandono, escombros sobrepostos, vigas de madeira rompidas sobre paredes, vestígios das habitações como objetos particulares e muitos elementos carbonizados pelo incêndio de 2006.

Uma casca que se anuncia desde o olhar externo e que indica um interior vazio, oco: “É algo que é dado. Trata-se de fazer uso da fachada como se fosse uma máscara⁷ (EL CROQUIS, 2019, p. 14, tradução nossa). Ursprung indica essa associação ao remeter às citações de Radic em seu texto “Algunos restos de mis heróis se encontram em um sitio vazio”:

Lembrei-me da referência de Radic à idéia de Aldo Rossi de “construções sventrate” (eviscerada), aquelas que “foram deixadas com o ventre aberto, expostas aos elementos; aquelas que, graças à sua destruição parcial, tomaram suas verdadeiras dimensões, seu tamanho final”. A construção teve, de fato, depois do incêndio e do terremoto, o seu ventre aberto, exposto às intempéries, e a arquitetura transmite-nos essa sensação mesmo depois da intervenção. (URSPRUNG, 2019, p. 376, tradução nossa)

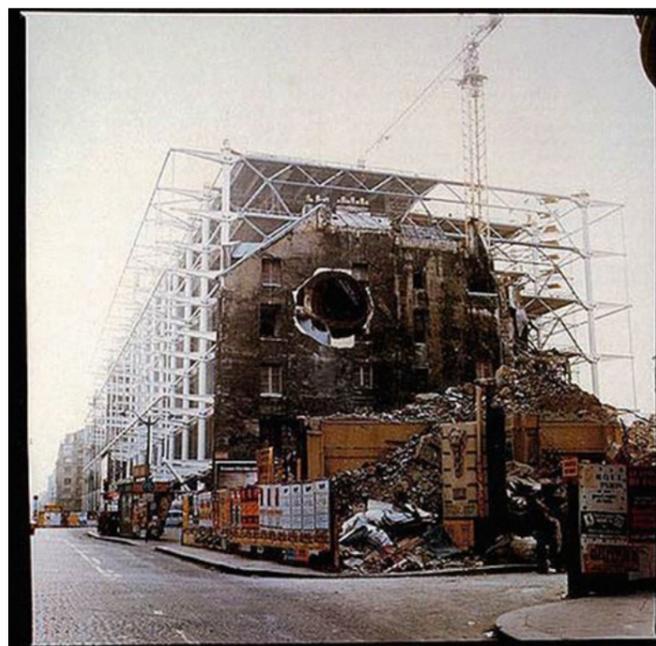
O olhar reverso, do seu interior para a cidade, também revela a possibilidade de se pertencer a ele a partir da visão da cidade entrecortada pelas janelas, como uma visão através de uma máscara em que cada abertura estrutura uma pequena visão da cidade: “um interior ligado a um novo imaginário, mais relacionado – pela sua escala – a experiências cênicas onde o pano de fundo é a cidade aberta” (RADIC, 2012, p. 16, tradução nossa).

No mesmo texto, Radic refere-se a Gordon Matta-Clark que na Bienal de Paris de 1975



Lote Nave. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.

Registro de obra, estruturação da fachada. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.



Escombros Interior Queimado
Lotes 1, 2, 3 y 9, Casona Yungay.
Rua Libertad com Rua
Compañia. Fonte: Arquivo de
Smiljan Radic.

Gordon Matta-Clark, Conical
Intersect (1975). Fonte: RADIC,
2018.

Ville Savoye em ruínas. Fonte:
Victor Gubbins (1965).

realizou a obra *Conical Intersect* (1975), uma perfuração na construção vizinha ao Centre Pompidou, em construção, e que abre o edifício residencial para a luz e para o ar a partir de um questionamento direto referente ao desenvolvimento urbano:

[...] descobre nessas construções desmembradas “evisceradas” um território fértil onde se pode acelerar as quedas ou o esvaziamento urbano, pode-se fixar ou sublinhar um momento memorável. O momento irreparável do próprio desmoronamento com um buraco negro, por exemplo, um ponto promiscuo que abre um interior escuro após o qual a nova cidade espreita, como na imagem, o prédio eviscerado de Renzo Piano e Richard Rogers em Paris. (RADIC, 2018, p. 91, tradução nossa)

A condição de abandono acompanha a bibliografia de Radic principalmente em seu texto autoral “Guia del Abandono” no qual explora a condição de precariedade do patrimônio construído chileno:

Surgiu a necessidade pessoal de criar um guia turístico para os amigos que fiz na Itália para virem ao Chile: chamei-o de La Guía del Abandono. Quando voltei ao Chile comecei a fotografar muitas coisas que, como Rodrigo [Pérez de Arce] mencionou anteriormente, chamei de “construções frágeis”. (RADIC, 2012, p. 10, tradução nossa)

Assim como em seu acervo pessoal de imagens presentes na qual a fotografia de Victor Gubbins que retrata a Villa Savoye em ruínas. Uma imagem destacada por Radic no memorial da Casa para mi Hermana (2002) em Santiago, na Revista 2G, e que Alejandro G. Crispiani ressalta em seu texto “El juego de los contrários” (2013), por expressar o estado de abandono que ameaça qualquer obra de arquitetura.

A rigor, a condição de abandono da Villa de Le Corbusier é considerada um fator positivo para ela, pois elimina sua condição de clichê. Petrificado como um ícone da arquitetura moderna, o estado ruinoso regenera o interesse pela arquitetura da Villa Savoye – algo já observado por Bernard Tschumi – porque faz com que a obra deixe de ser “unidimensional”. (CRISPIANI, 2013, p. 26, tradução nossa)

Destaque igualmente ressaltado por Ursprung em seu texto “El peso del mundo”, que aponta para a especulação de “como a memória e a repressão de experiências traumáticas ressoam nos espaços que Radic projeta” (URSPRUNG, 2019, p. 378, tradução nossa). Aspectos que se realizam conjuntamente em diversas obras de sua trajetória como em Casa Chica (1995), Casa A (2008), Meeting Point (2009), El niño escondido en un pez (2010), e Casa para el poema del ángulo recto (2012). Obras que, em sua maioria, lidam com a resposta sobre o que é a instabilidade referente a uma catástrofe natural e abrangem todo um espectro de impactos sobre a vida, desde reflexões até propostas práticas em resposta aos acontecimentos

O PROJETO

Implantação

A contradição instaurada na condição de abandono da edificação diante de regulações urbanísticas permitiu que o projeto se libertasse da obrigação de uma proposta condicionada aos seus usos e características internas históricas. Fato que indica a virtude

8 Cabe aqui a indagação se o projeto a partir do momento que é inteiramente recuperado e remodelado não estabelece uma retórica ao realizar algo de fato concreto, e que além de sua cobertura não carrega outros elementos efêmeros.

do projeto a partir da sua negativa frente ao patrimônio e como aponta Eduardo Castillo, arquiteto colaborador recorrente de Radic e que participou ativamente deste projeto: “Portanto, pudemos deixar todo o primeiro andar: como um único local de trabalho experimental.” (CASTILLO, 2011, tradução nossa)

A estratégia aqui remete a uma prioridade em termos de resgatar a característica espacial adquirida com as transformações ocorridas ao longo do tempo e projetar, “hacia delante” (RADIC, 2012) do que resgatar um feito físico, ato que assume o que se tem como disponibilidade para conformar um ambiente. Esta é uma estratégia que parte da observação direta das “construções frágeis” reiteradamente destacadas por Radic, objetos que sempre colocam a prova o limite do ato de se construir a partir do enfrentamento entre necessidade e recursos associado a uma despreocupação com a forma. “Um esforço individual para a construção de um artefato em um curto período de tempo.” (RADIC, 2012, p. 12, tradução nossa).

Na verdade, é, em última análise, um mecanismo para evitar o problema da forma, que permite questionar se uma obsessão é realmente importante. Além disso, mensurar qual a amplitude de importância que ela tem dentro do projeto. Ou também permite que você se engane e decida deixar as coisas pelo caminho. (EL CROQUIS, 2013, p. 22, tradução nossa)

A busca por uma efemeridade destaca-se também a partir do interesse na capacidade do patrimônio desaparecer como história, de deixar o terreno limpo, como uma caravana que passa em um povoado, monta sua tenda e seus espetáculos e depois assume sua natureza nômade sem deixar rastros.⁸

Um esforço individual que consumia sua história; isso era relevante e patrimonial. Eu estava interessado em sua capacidade de desaparecer, de deixar o terreno limpo, e não em sua capacidade de aparecer ou de se repetir ao longo da história. (RADIC, 2012, p. 22, tradução nossa)

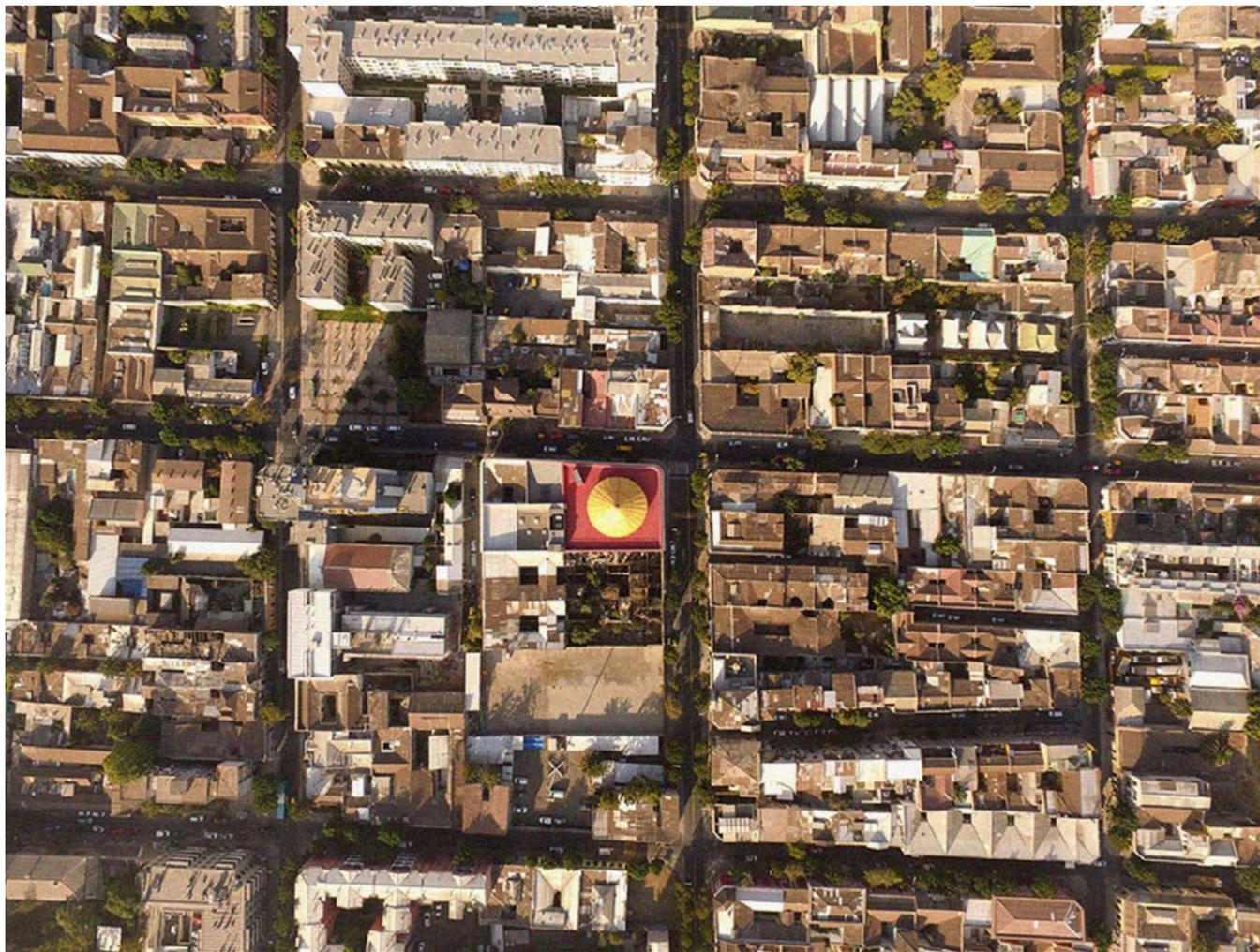
A conformação do programa que assume o vazio como um partido arquitetônico estabelece a priori uma tensão entre sua ocupação que poderia assumir uma característica neutra, flexível advinda de uma sala multiuso. A partir de um “espaço com carácter marcado” (EL CROQUIS, 2013, p. 20, tradução nossa). O enfrentamento do espetáculo passa a ser um ato necessário e característico das obras performáticas que ali ocorrem.

O uso do contraste de luz perene que define uma sala de espetáculo marcada por uma penumbra contundente e que é contígua ao foyer, borra os limites de quem adentra ao espetáculo e estabelece uma provocação inicial tanto para o público quanto para os artistas. Em contraponto à indefinição das arestas dada pela ausência de luz, o uso das cores como o vermelho, no caso do refletores acústicos de feltro e do amarelo que de maneira intensa se impregna sobre o concreto de textura marcada por régua na escada que dá acesso a cobertura, estabelecem um ambiente dominante do espetáculo, fazendo parte do cenário. Assim como um circo instalado no terraço da edificação, que tem uma luz alaranjada expressiva. Na Nave essas ações são literais o que desestabiliza o espectador e instaura um gesto que coloca a arquitetura em cena.

O edifício histórico, ou a fachada que permanece como imagem formal para a rua e que estabelece o diálogo urbano, tanto na questão da escala do bairro quanto nos ornamentos datados por uma característica histórica passam a ser mais um contraponto a esta



Registro de obra. Fonte:
Arquivos de Smiljan Radic



9 Refere-se ao projeto da Nave (2010) e ao Museu Pré-colombiano, "Chile antes de Chile" (2008).

10 No original, em espanhol: atrapar aire.

arquitetura em termos de contrastes. Como aponta Radic: "A decoração –ou a ruína dela– é estrutural porque define uma atmosfera: é o suporte do imaginário, e neste aspecto é mais relevante que a estrutura. Se a decoração for retirada, aquele lugar, como o conhecemos, desmorona." (RADIC, 2012, p. 18, tradução nossa.)

Esse conjunto histórico por sua vez estabelece para a rua a sua escala doméstica, em que cada janela se relaciona a sua planta original conformada por apartamentos marcados por uma verticalidade, contudo em uma tipologia adensada e coletiva. Com isso, a inserção de um vazio como programa estruturante desloca a escala doméstica do edifício existente, borra os limites com o espaço público, fato que ativa sua relação com a cidade. Radic ressalta:

Esses dois⁹ projetos tentam pegar ar,¹⁰ um ar que em outros lugares seria insignificante, mas na realidade de Santiago, cujas instituições ainda mantêm uma escala doméstica, é bastante importante. Esses espaços interiores são enormes apenas na medida em que os edifícios existentes não são. Foi uma surpresa para mim descobrir suas dimensões em obra... De certa forma, esses espaços têm o tamanho das igrejas das cidades e vilas do interior do Chile, que são uma espécie de praça pública coberta. Mas, ao mesmo tempo, eles têm certos limites. (EL CROQUIS, 2013, p. 20, tradução nossa)

Da mesma forma, a aproximação urbana ao projeto a partir de quem caminha pelas calçadas e vivencia a escala do bairro, aponta para ansiedade em avistar um circo popular em um terreno baldio pela natureza popular e a atividade das calçadas dada pelos pequenos comércios e moradias familiares dos arredores. Avistar esse objeto familiar ao bairro em uma cobertura é um ato que surpreende, desloca do imaginário comum e desperta a curiosidade frente a estranheza de um projeto de fachada histórica, com uma cobertura efêmera e impermanente. Um contraste de classes, de forma e cor que transmite para a cidade a tensão e a expectativa de um espetáculo.

Com isso o partido passa a ser estruturado ao redor de uma tríade descrita por Radic como: A presença de uma fachada histórica – máscara – como remanescente de uma sequência de eventos trágicos, uma sala escura e um terraço coberto por um circo, elementos conectados por um percurso de passarelas e escadas que unificam essas instâncias de projeto em um só objeto construído (EL CROQUIS, 2019).

Por fim, a proposta consiste em esvaziar por completo a propriedade, reconstruindo a fachada com todos os detalhes originais, como "uma espécie de disfarce amigável." (RADIC, 2016a, p.32, tradução nossa).

Programa

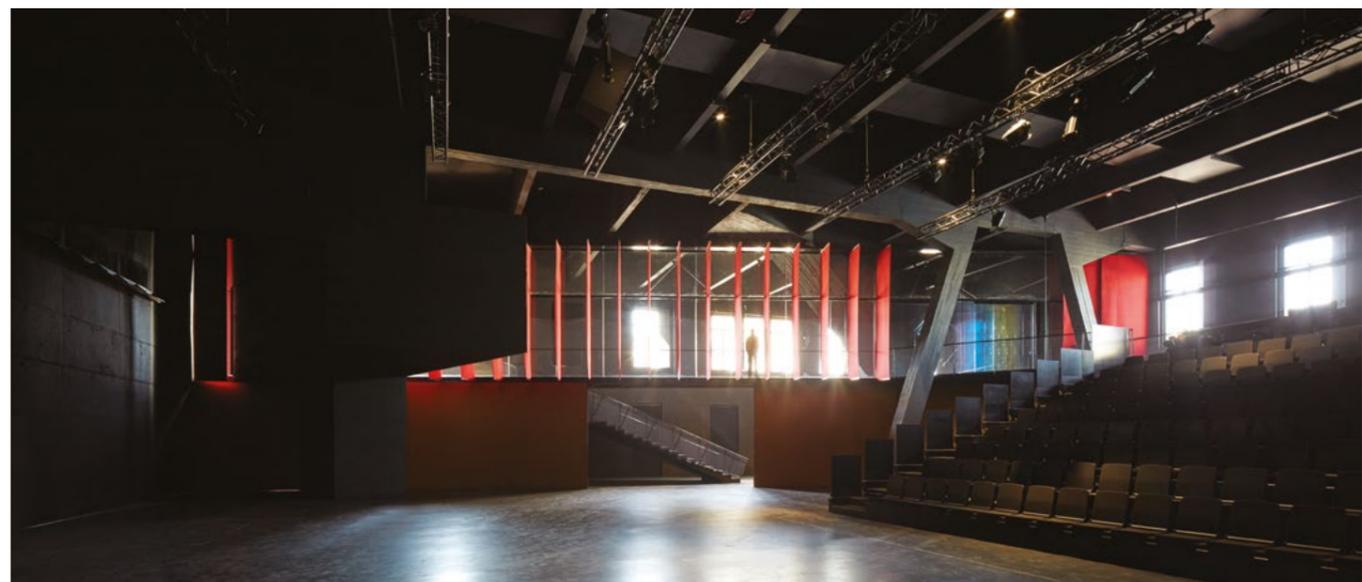
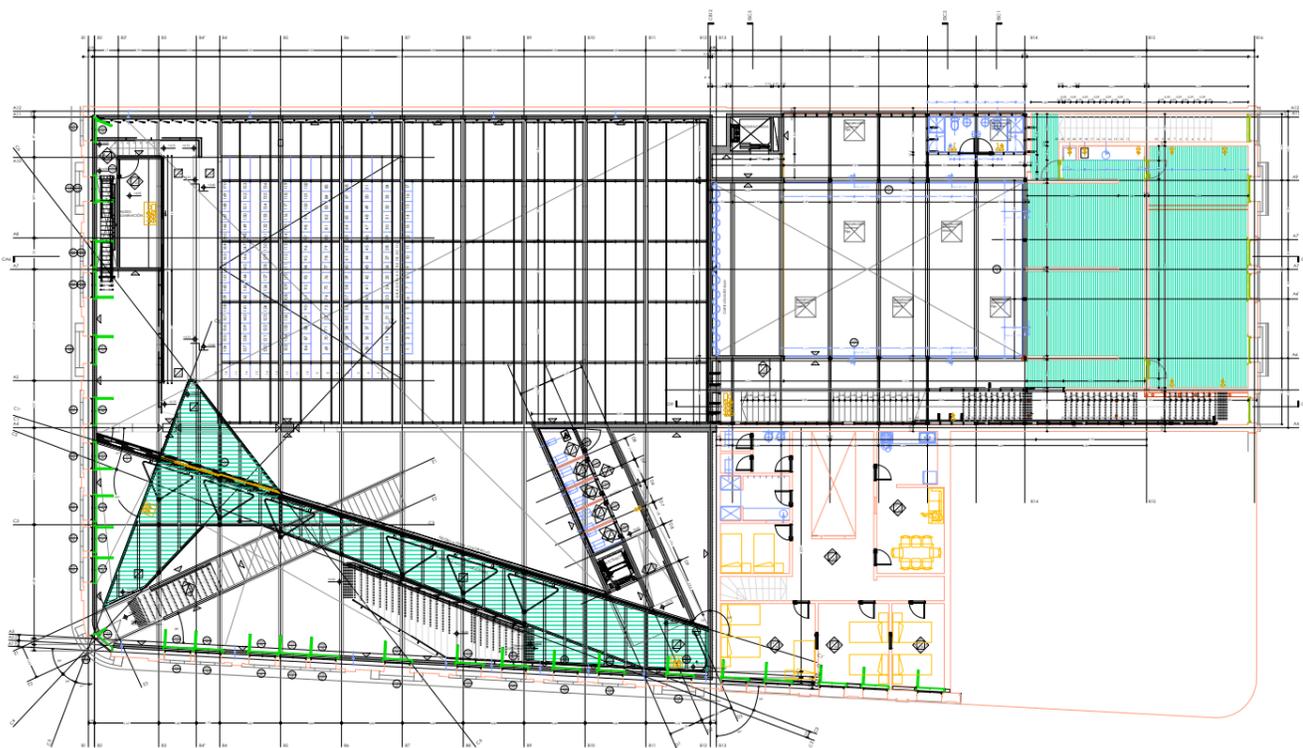
Como um dos elementos centrais do projeto a sala de espetáculo está integrada ao vestibulo, em uma relação de continuidade marcada apenas pela presença de uma arquibancada retrátil e por um objeto que determina a circulação horizontal e vertical do projeto. Um conjunto de escadas e passarelas que possibilita o acesso à parte mais elevada da arquibancada assim como os banheiros, conformam espacialmente a sala de espetáculo e conduz por fim, tanto o espectador quanto os atores para a cobertura. Ou seja, não há limite entre um campo e outro, entre palco e plateia.

Justaposta à sala principal encontra-se a sala de ensaio, separada por uma porta de correr



Foto aérea. Fonte: RADIC, 2019a.

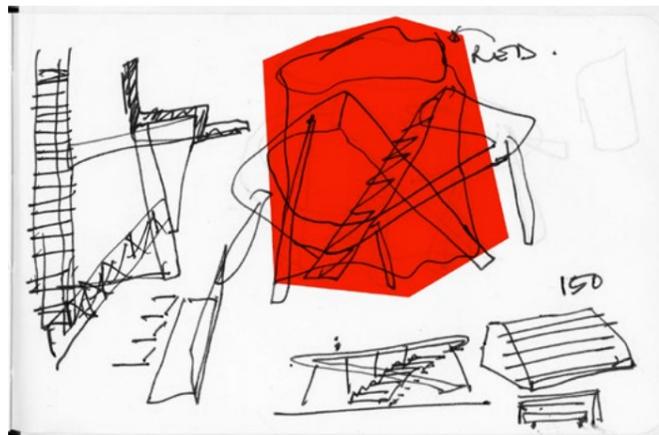
Vista da Nave pela Av. Libertad.
Foto: Cristóbal Palma (2015).
Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.



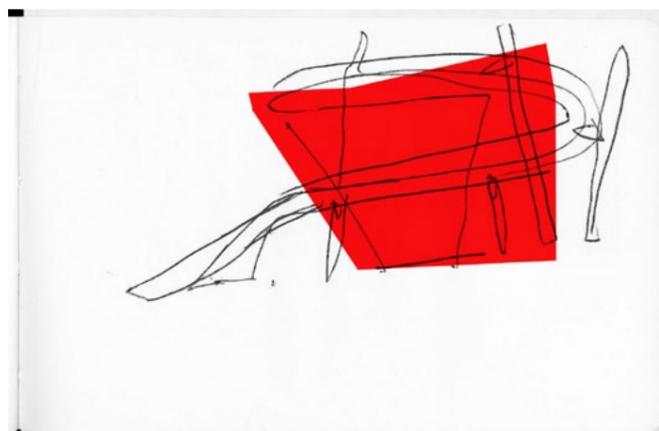
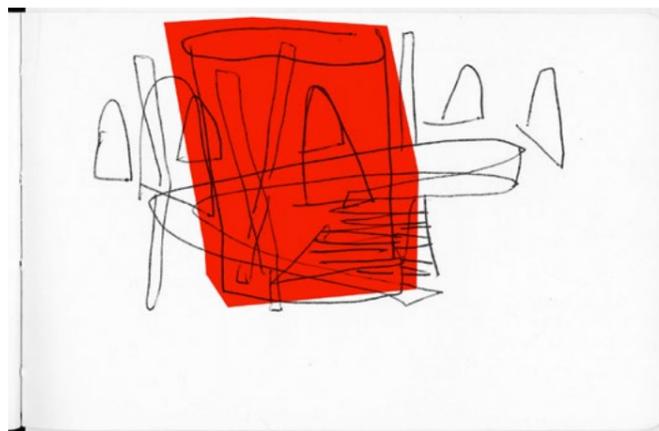
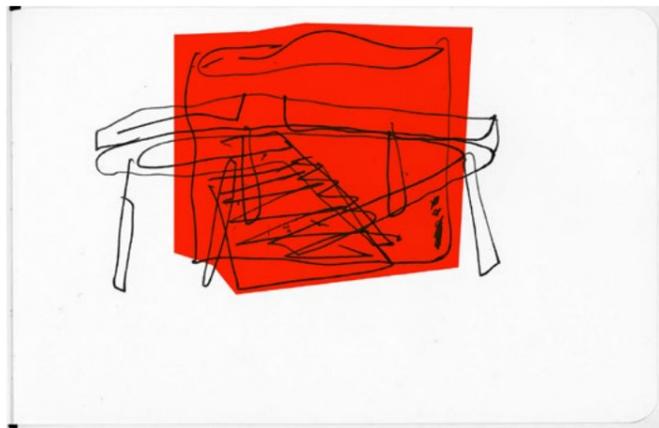
Planta Térreo. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.

Centro de Gimnasia Rítmica y Deportiva, Alicante, Espanha (1990/1993), de Enric Miralles. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.

Sala principal. Foto: Cristóbal Palma (2015). Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.



11 Três circos até o momento foram adquiridos e substituídos devido ao desgaste de uso e do tempo.



de grandes dimensões, que possibilita a integração das salas a um ambiente de características opostas às descritas até aqui, conformada por superfícies totalmente brancas e com iluminação natural, que por sua vez, constituem o que seria o ambiente dos dançarinos no seu dia a dia, residentes artísticos e equipe administrativa. Um conjunto de salas como administração, cozinha, dormitórios, salas de trabalho e de ensaios circundam um pátio existente, em uma construção que faz a passagem de elementos cuidadosamente restaurados e novas intervenções.

Os primeiros croquis do projeto presentes nas fontes cedidas por Radic apresentam um esboço de um artefato, um objeto que busca resolver a circulação e a conexão com a arquibancada de forma única. Através de um gesto marcado, este percurso estabelece o elo de ligação entre as partes do edifício. Um desenho em planta que rememora Enric Miralles em seus ângulos e direcionamentos a um percurso pretendido como no Centro de Gimnasia Rítmica y Deportiva (1990/1993) Alicante, Espanha, cuja planta está em destaque nos arquivos de Smiljan Radic, referidos do projeto da Nave.

A principal ênfase presente nos desenhos iniciais são áreas poligonais delimitadas por um vermelho vibrante, um prenúncio do que seria uma atmosfera pretendida em referência a *Un ruido naranja* (2009) e o circo como elemento central da narrativa cênica, mas também do reflexo da experiência vivida com a reforma de seu projeto *La Habitación* (2007). Como que uma memória aplicada sobre um esboço que determina um elo de ligação entre a busca pela transposição da escala doméstica para a pública, de um campo onírico, infantil e familiar para um campo expandido, público e generoso.

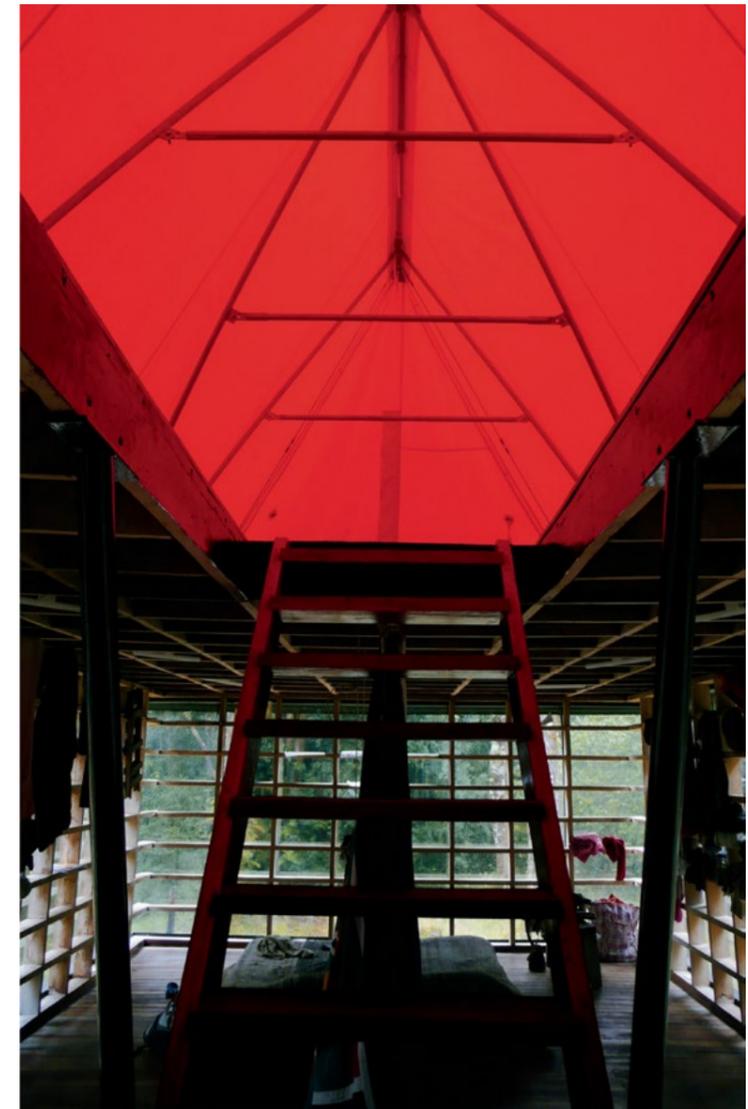
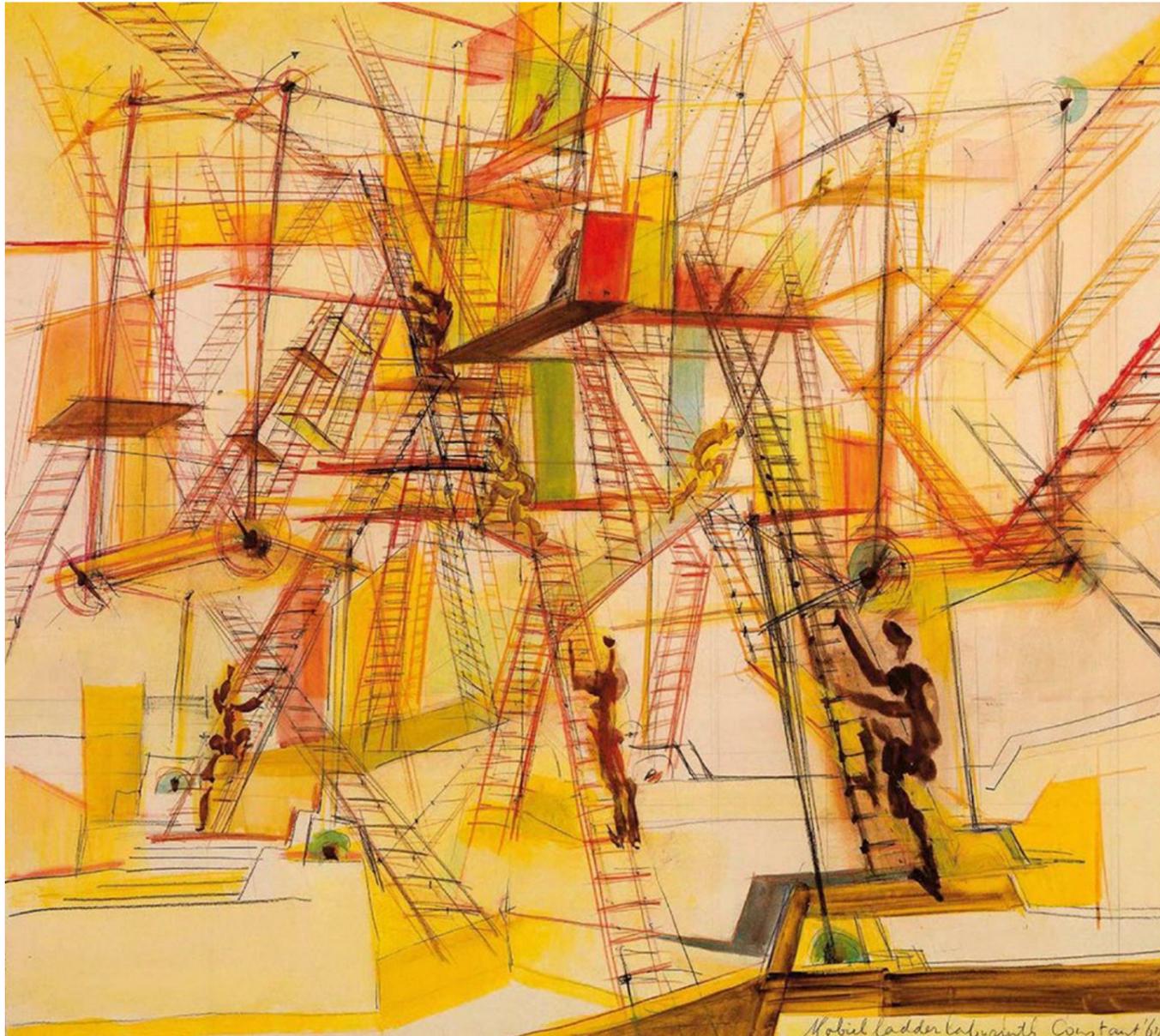
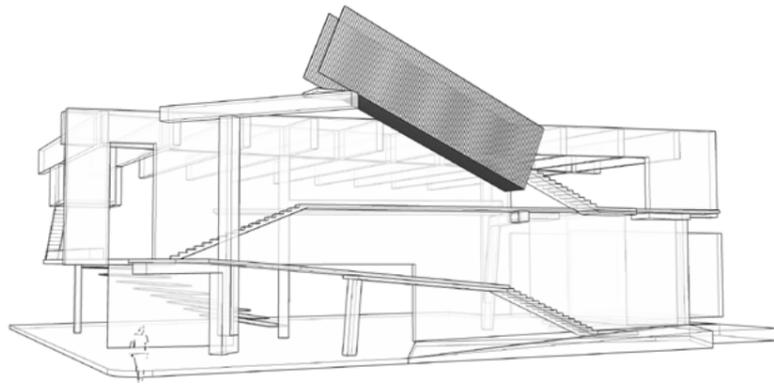
Este percurso determina o que seria uma *promenade* propriamente dita, neste caso a referência a Piranesi e a Constant com seus caminhos tortuosos, labirínticos e monumentais é central como aponta Radic:

Me veio à mente os espaços das gravuras de Piranesi (a meio caminho entre ruínas e canteiros de obras), aquela atmosfera labiríntica de espaços dentro de outros espaços. Lembrei-me também dos projetos utópicos do construtivismo russo (de Ivan Leonidov, de El Lissitzky). (URSPRUNG, 2019, p. 379, tradução nossa)

Um percurso que organiza funcionalmente o espaço através da circulação, rota que: “finaliza com uma instalação permanente de um circo popular situado em sua cobertura” (CASTILLO, 2011, tradução nossa).

Por meio dos registros das etapas de projeto verifica-se que os primeiros desenhos do projeto, datados de 2009, ainda apresentavam uma cobertura plana apenas com o prenúncio da escada de conexão ao espaço de espetáculo. E em novembro de 2011, este objeto adere aos desenhos técnicos executivos do projeto.

Como uma surpresa programada, a chegada ao terraço é pelo centro de um circo, emergindo em um céu dominado pela cor, depois de passar por um conjunto de espaços saturados de penumbra. Uma imersão uterina, que induz a um percurso de expansão. Segundo Radic (EL CROQUIS, 2019), a ideia surge de um problema: tomar um partido a partir de um terraço que se tinha uma perspectiva geral da cidade, situada no meio do vale da cordilheira da costa marítima e da cordilheira dos Andes equidistantes, algo inusitado em Santiago. Primeiramente, recorreu ao fato de os órgãos de patrimônio não permitirem a construção de uma arquitetura consolidada nesta cobertura; a proposta, semelhante em termos estratégicos à solução utilizada no Museu Pré-colombiano, refere-se à proposição



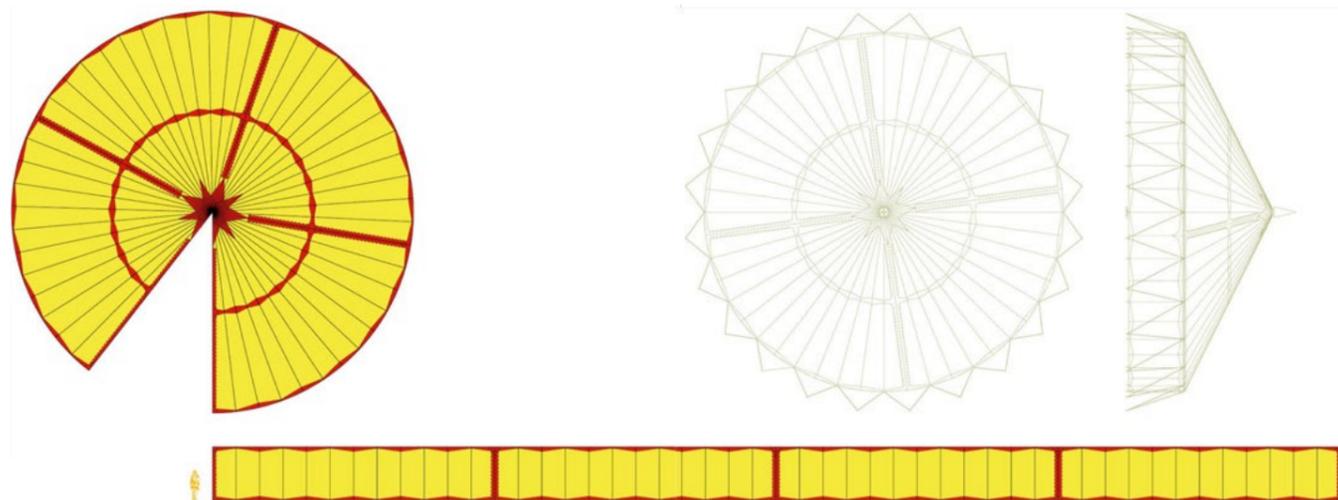
Perspectiva eletrônica. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.

Constant Nieuwenhuys, New Babylon (Ladder Labyrinth), 1967. Fonte: RADIC, 2018. "Algunos restos de mis héroes encontrados dispersos en un sitio baldío" 2009.

La Habitación. Foto: Gonzalo Puga. Fonte: RADIC, 2013, p. 28.

Pátio de entrada, Museo Chileno de Arte Precolombino. Foto: Hisao Suzuki. Fonte: EL CROQUIS, 2019, p. 79.





de um objeto temporal, efêmero e nômade.

Literalmente um objeto comprado,¹¹ externo e independente em termos de desenho, passa a ser aplicado na cobertura como um *ready made*, um objeto estável de um patrimônio cultural que pode ser apropriado e utilizado.” (EL CROQUIS, 2019, p. 16, tradução nossa). A primeira versão do circo, ainda sobre um teto cinza e não vermelho como atualmente, se instalava através de um sistema de pontalotes de madeira flambados e que ressalta ainda mais o caráter temporal do objeto. Com o tempo e a necessidade de se enfrentar ventos fortes diante de uma intempérie acentuada implicou sua substituição recorrente, fato já intrínseco ao funcionamento da instituição.

Radic reforça: “Não há projeto de nossa parte. A não ser o mastro central, que substituímos. Em *Obra Gruesa*, último livro que publiquei, aparecem os planos do circo. Mas eles aparecem como testemunho, não como questão de projeto” (EL CROQUIS, 2019).

Além do contraste entre cor, luz e penumbra em que se caracteriza – “abaixo, um mundo escuro; acima, um mundo cheio de cores e fantasia.” (EL CROQUIS, 2019) – trata-se de um contraste de tempo importante para a obra de Radic. A sobreposição entre momentos de construção mais alongados que foram necessários para a construção da sala principal, suas aprovações juntos aos órgãos legais, a administração de recurso de forma a estabelecer um gasto controlado financeiro, o circo se apresenta como uma resposta leve, dinâmica, rápida, que em sete horas de montagem estabelece o principal elemento de tensão e contraponto do projeto. “Uma infraestrutura livre, flexível, porém com personalidade e características marcantes” (URSPRUNG, 2019, p. 376, tradução nossa), ou seja, este não é um espaço genérico capaz de se ausentar da presença sobre seu uso. Trata-se de uma arquitetura que permanece resiliente e presente frente ao espetáculo. Como elementos complementares estes espaços estabelecem uma tensão com o requerimento de um espaço o mais neutro possível para a atuação de artes cênicas, uma caixa preta, contudo, não livre de intenção e personalidade. Radic afirma:

São duas coisas diferentes. Este espaço tem caráter, aliás um carácter forte. O artista que o ocupa deve pensar em como usá-lo, deve pensar nisso como uma oportunidade. Fui lá ver pelo menos quatro ou cinco obras (colaboramos numa delas), e em cada caso o espaço foi utilizado de uma forma absolutamente diferente, algo que não teria sido possível se fosse um local convencional. (EL CROQUIS, 2019, p.16, tradução nossa)

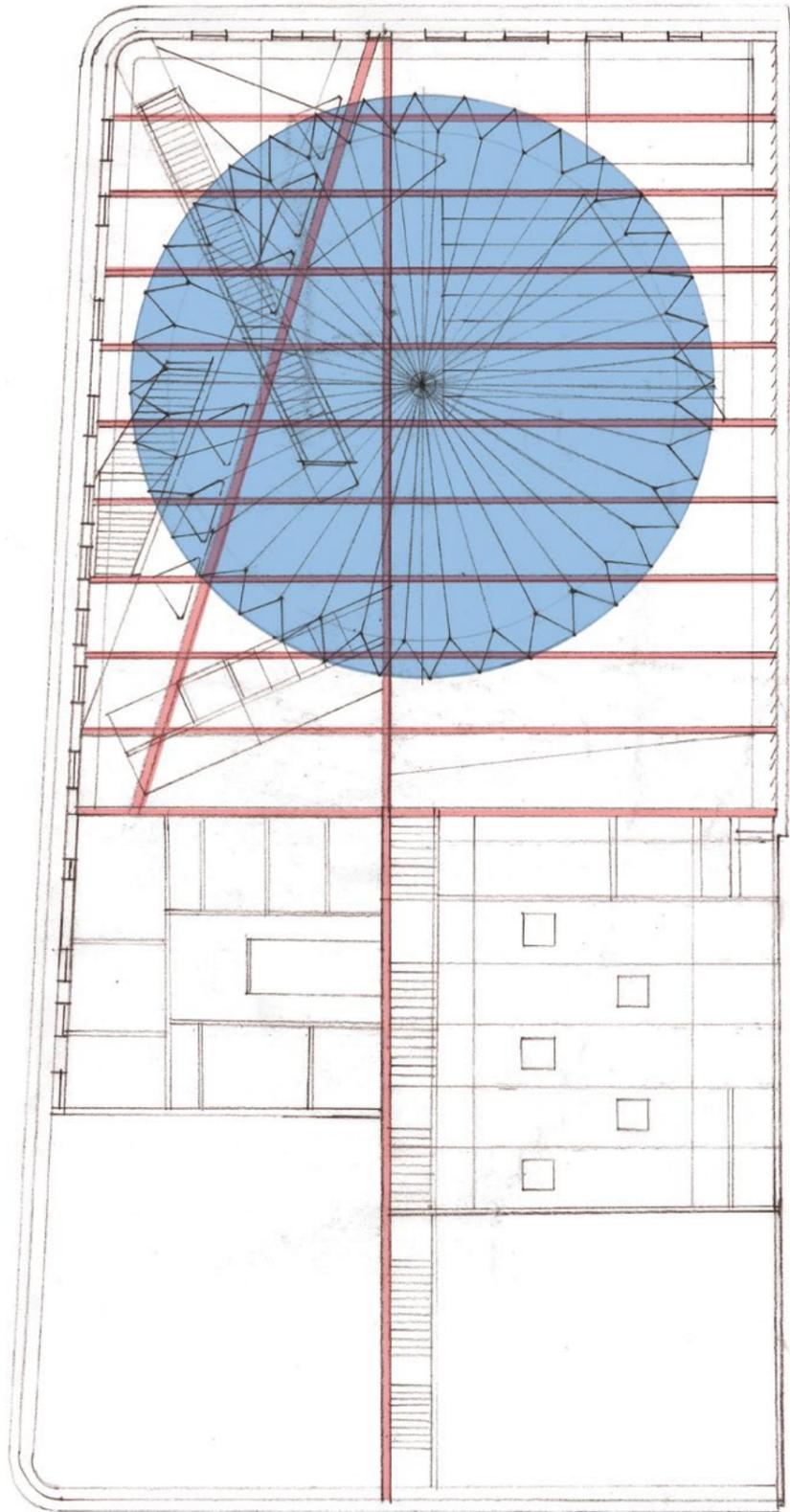
Uma edificação marcada precisamente por uma “radical descontinuidade de seus espaços” (URSPRUNG, 2019, p. 378, tradução nossa) em contraposição a outros edifícios convertidos em centros culturais. Um projeto de difícil descrição se pensarmos nesta pluralidade de elementos que conformam o partido, a fachada de um edifício de habitação, uma sala escura de espetáculos em seu interior e sobre estes elementos um circo popular, “O encontro de todos esses mundos é o que faz o Nave adquirir sua fisionomia particular.” (EL CROQUIS, 2019, p. 14, tradução nossa).

Planificação do Circo. Fonte: RADIC, 2019a.

Cobertura da Nave. Foto de Cristobal Palma (2015). Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.

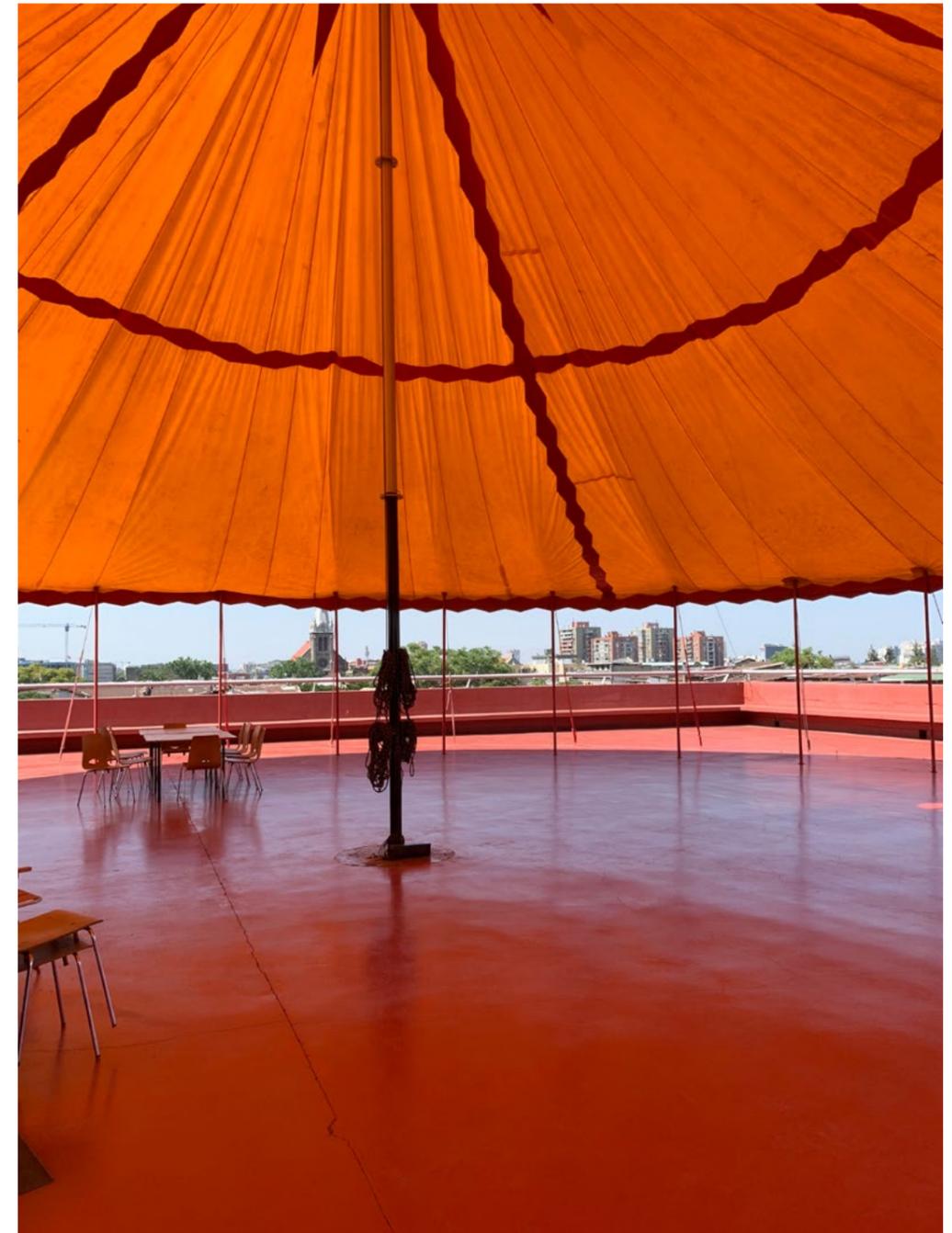
Construção

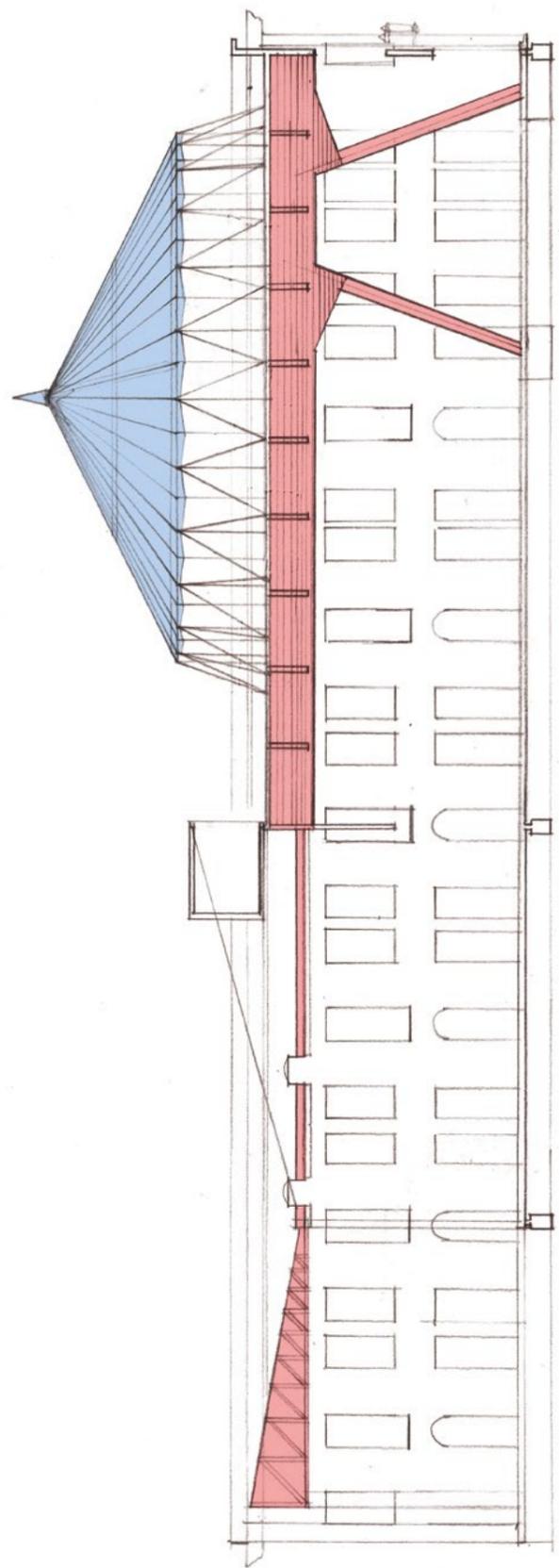
O partido estrutural assume uma importância fundamental na leitura da espacialidade da edificação. O projeto desenvolvido entre junho de 2009 e agosto de 2013 parte sempre de um artefato que define a circulação vertical e horizontal do edifício como um elemento



Planta Nave (2014) de Smiljan Radic. Fonte: Elaborado pelo autor.

Cobertura da Nave. Foto de Marcelo Maia Rosa (2022).





Corte Nave (2014) de Smiljan Radic. Fonte: Elaborado pelo autor.

Passarela. Foto: Cristóbal Palma (2015). Fonte: EL CROQUIS, 2019, p. 101.



12 Crispiani refere-se a contrastes de matéria, durabilidade e excepcionalidade presentes em seu texto "El juego de los contrarios" (2013).

escultórico e distinto a sua morfologia histórica. Este objeto por sua vez ganha corpo no desenvolvimento do projeto ao adaptar-se ao eixo horizontal que busca a relação do lote principal de esquina e o lote contíguo que abriga as salas de ensaio e residências. Uma linha que define o campo entre o palco e o vestibulo com um traçado que implica em uma sala de proporções familiares a salas clássicas de espetáculo (caixa de sapato).

O encontro desta linha horizontal com a fachada histórica é o ponto de inflexão em que as diagonais se desenvolvem, definindo a passarela elevada e a escada que vai em direção ao circo da cobertura a partir do vértice da esquina principal. Por sua vez, o eixo horizontal concretiza-se através de uma viga alta apoiada nos limites da construção, o vizinho e a fachada histórica que com um par de pilares levemente inclinados em direção ao solo, gesto que busca uma estabilidade binária para esse pórtico, sustenta a viga principal com 2,2 m de altura.

Perpendicular a essa estrutura, um conjunto de vigas de 1,7 m distribuídas a cada 3 m define o grande vão da sala de espetáculo e do foyer, em uma leitura hierárquica de esforços bastante definida. Com exceção dos pilares inclinados, todos os elementos estruturais buscam as paredes históricas para descarregar seus esforços verticais, que por meio de uma camada interna de concreto aplicada e engastada na fachada histórica atua de maneira delicada sobre o conjunto tombado.

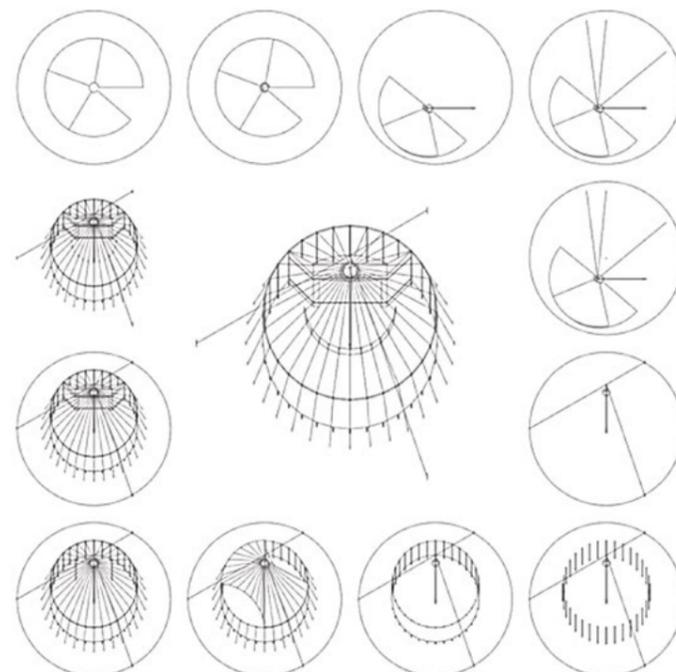
Uma segunda pele se amarra ao solo com uma viga baldrame de 50 cm de espessura. Como aponta Radic a estrutura é uma analogia ao próprio circo. A contraposição entre esforços de tração e de compressão são complementares e permitem uma estrutura ligeira em termos de fundações, como um gesto que busca causar o menor impacto possível a paisagem:

Percebi isso (essa maneira de operar) muito mais tarde. Depois de terminar as secções, disse a mim mesmo: apareceu algo aqui. O edifício é realmente como um circo. Não poderia deixar vestígios, como acontece em Chiloé quando uma casa desaparece, apenas as pedras redondas das fundações sobre as quais ela se apoiou por um tempo permanecem no lugar. (EL CROQUIS, 2019, p. 20, tradução nossa)

CONCEITUAÇÃO

Esses pares¹² às vezes podem ter uma tradução física muito literal, como quando Radic decide montar uma lona de circo no terraço de um de seus prédios para a reforma do bairro de Yungay. O contacto direto destes dois tipos opostos de arquitetura desencadeia, aqui sem qualquer tipo de ambiguidade ou percurso lateral, um jogo de sentidos em contraponto, como leve/pesado, durável/efêmero, ordinário/extraordinário, sedentário/nômade, etc. (CRISPIANI, 2013, p. 26, tradução nossa)

Diante das limitações dos órgãos de patrimônio, principalmente no que diz respeito à possibilidade de usos na cobertura das edificações, por estas estarem restritas a um gabarito histórico da morfologia urbana do bairro Yungay, a ideia de se implantar um circo popular na cobertura da edificação passa a ser uma resposta precisa. O que poderia ser um objeto efêmero qualquer, ou melhor, com um design autoral e de alguma maneira relacionada às características formais da intervenção, aqui encontra o caminho oposto



Circo en Chile. Desenho de Matt Ostrowski (2006). Fonte: 2G, 2008.

13 Lâmina 1 apresentada na ocasião do concurso para o Teatro Regional del Bio Bio. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.

14 Com base nos arquivos recebidos por Smiljan Radic para esta pesquisa.

15 Em referência à Andrea Branzi. citação presente em: RADIC, Smiljan. BIArch Open Lectures: Smiljan Radic "Un Ruido Naranja". Barcelona Institute of Architecture, 2009. 38 min. Disponível em: <https://vimeo.com/8736244>. Acesso em: 1 dez. 2021.

como partido. Um objeto pronto, comprado como um elemento ordinário e aplicado em um plano elevado, é a expressão máxima da utilização de um "objet trouvé", clandestino e desorientador, instalado não em um campo na periferia da cidade, mas na cobertura de um centro de artes do corpo, e que projeta o visitante em uma atmosfera inesperada e luminosa, em claro contraste com o volume escuro abaixo" (CRESPI, 2016, p. 7, tradução nossa). Um "ready made" que adensa com uma potência escultórica, de luz, cor e espacialidade a pesquisa de Radic nesta construção especificamente.

Os rastros bibliográficos que Radic deixa ao redor do circo são extensos, alguns delicados como o desenho secundário presente nas pranchas do concurso para o Teatro de Bio Bio;¹³ montagens fotográficas autorais de diversos circos vistos por fora e especialmente por dentro em busca de sua atmosfera;¹⁴ o redesenho técnico associada a uma sequência de montagem como um manual escrito na revista 2G (2008), até uma descrição mais extensa e sensível da importância deste objeto como um representante singular de sua pesquisa ao redor das arquiteturas frágeis no texto "Fragil fortuna" (1998).

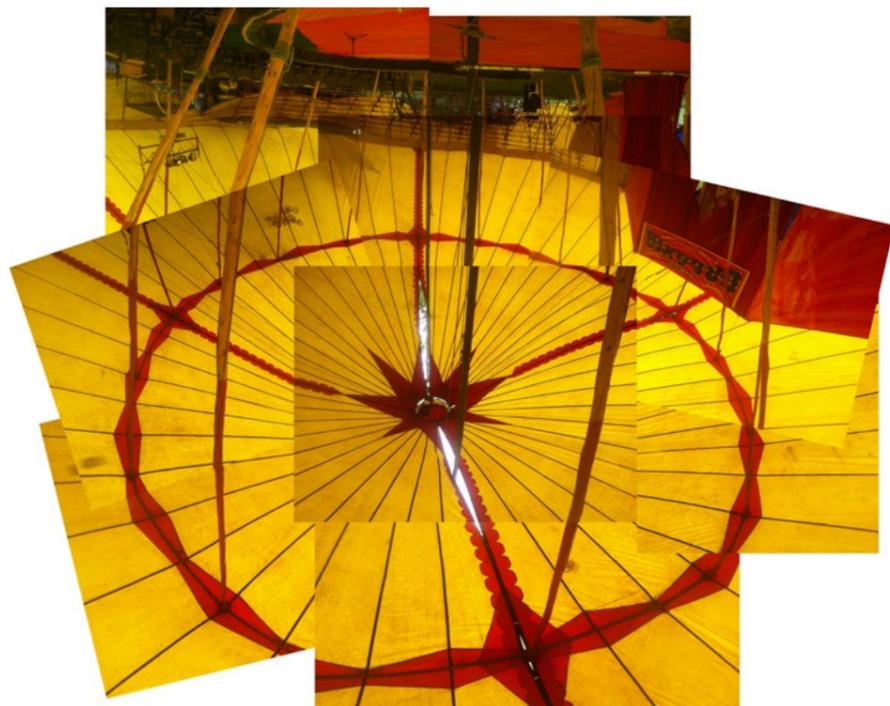
O início desta procura é posto no filme autoral *Un ruido naranja*, de 2009, curta que retrata um percurso autobiográfico a partir de recortes de registros de processos construtivos do arquiteto, uma animação teatral intercalada com uma seleção de cenas bastante específicas do filme *La nave va* (1983) de Federico Fellini. Uma narrativa que revela de maneira íntima o arquiteto em relação à condição de imigrante de sua família sérvio-croata e que permite uma analogia direta com o filme de Fellini, destacando a potência do coletivo em movimento, que imprime uma força cultural em seu percurso, em contraponto a uma sociedade formal e previsível. A começar pelo título, em que a cor se qualifica através de um adjetivo impalpável, como o "ruído", Radic descreve suas memórias por meio de rastros inesperados que atrelam significados novos a objetos que permeiam a vida de um imigrante que buscava se relacionar com um coletivo, aqui descrito como uma "horda" (RADIC, 2009, tradução nossa), um grupo de ciganos, imigrantes ou refugiados que se desloca em conjunto e que provocam um barulho coletivo, o "ruído": "que podem ser definidos com uma expressão do compositor canadense Murray Schafer (1933-2021). Eles são como a paisagem sonora característica de um grupo" (RADIC, 2009).

O deslocamento doloroso deste grupo abre para reflexões como: "Talvez seja por isso que a horda prefira lugares com bordas suaves ou confusas que são translúcidas ou totalmente opacas, mas nunca transparentes" (RADIC, 2009). Qualidades intangíveis, mas associadas a um nomadismo, uma flexibilidade de transportar suas arquiteturas e culturas em contraponto a uma sociedade tradicional em que suas arquiteturas estão sempre à "espera de ser[em] demolida[s]" (RADIC, 2009). Especialmente a cena descrita no filme ocorrida no verão de 1984, em que Radic se depara com a velocidade da montagem de um circo, seus animais doentes e um estado de calma e felicidade ao redor daquele objeto que contrasta com seu rápido desaparecimento. Esta montagem ocorre de maneira silenciosa e fruto de um processo construtivo criativo que toda uma camada da população, até então excluída da construção, passa a ser pertencente. "A descoberta da técnica pobre surgiu do fato de as estruturas se manterem de pé, não sendo necessário dedicar alguns anos à formação profissional, e cinco à universidade, para colocar um poste de pé".¹⁵

A definição de uma "arquitetura frágil" ganha forma a partir da analogia com um destino de ruína, "abandonada sobre si mesma" (RADIC, 2009). Ignorando o elogio da história, é algo que passa sem deixar rasto, irremediavelmente, feito para não ser visto. É inútil, carente de graça. Como objetos que "desabam sobre si mesmo" (RADIC, 2009) até chegar ao que Radic se refere como "desilusão", e o que Henri Michaux, no destaque de Radic, chama de



Animitas no Chile. Fotos de Smiljan Radic. Fonte: A+U, 2021, p. 63.



16 No original, em espanhol: el aire atrapado y maquillado de su interior de la Realidad.

17 Um funeral, com o objetivo de dispersar as cinzas da cantora lírica Edmea Tetua em torno da ilha de Erimo, onde ela nasceu. Edmea Tetua seria a maior cantora de todos os tempos e tinha a voz de uma deusa.

“as grandes provas do espírito” (RADIC, 2009), a necessidade de sobrecarregar e não simplificar. Como em uma analogia aos seus processos de trabalho e colecionismo, esse gesto obsessivo aqui encontra suas raízes.

A ponte com Fellini, ou a homenagem propriamente dita através do projeto da Nave, expõe “à sua atração visceral pelo circo e seus personagens, aparentemente tão distantes da realidade, mas capazes de se tornar uma lente através da qual observam o mundo.” (CRESPI, 2015, p. 7, tradução nossa).

Um projeto como “invenção urbana”, conforme aponta Longheu (2017), frente a uma cobertura ocupada pelo circo, “a pura invenção poética”. A luz se transforma em estrutura preenchendo o recinto de uma atmosfera que Radic descreve como um lugar capaz de transformar os ruídos, deformar as sombras, os cheiros, as risadas, para um campo em que permanece uma imagem onírica, infantil, pura e recoberta de um “céu falso” que através de sua lona plástica, fina, separa a realidade do sonho, o limite entre dentro e fora, “o ar aprisionado maquiado de seu interior de realidade”¹⁶ (RADIC, 2009, p. 46, tradução nossa).

O circo é uma ficção, uma caricatura da realidade inventada. Se olharmos ao contrário – como devemos ver – o circo está pendurado na Terra, por isso não tem fundações. Seu escasso peso morto – que pode voar a qualquer momento como uma alma – está amarrado à Terra que se move sob seus pés, girando, fazendo piruetas. A função começa, os artistas e o público são fantoches presos dentro de seu interior ficcional, enquanto o vento o faz vibrar levemente, no terreno baldio de um campo de futebol. (RADIC, 2018, tradução nossa)

O deslocamento do chão para a cobertura do edifício aponta também para a provocação entre a dialética de um objeto original e sua cópia em um contexto em que o circo é idêntico ao que ocupa o lugar imaginário do espectador (LONGHEU, 2017, p. 52, tradução nossa). Mas aqui não se trata de uma cópia simples, mas sim de um representante da verdade histórica que não é apenas o que de fato aconteceu, mas sim o que julgamos que aconteceu: “A forma se estratifica no tempo e no significado que ganha. Por isso, a ambiguidade torna-se, para Radic, uma ação cheia de significados e rica de interpretações possíveis” (LONGHEU, 2017, p. 50, tradução nossa).

La nave va

Um complexo vagante cultural e social que escancara questões de uma época e de um estrato da sociedade, a primeira cena de *La nave va* (1983), de Fellini, recortada no vídeo autoral *Un ruido naranjo* (2009), apresenta o embarque de uma tripulação e passageiros para uma viagem, um campo onírico a ser ocupado em que atores e cantores, no caso, sobem as escadas do navio em direção a um céu que permanece cortado pelo enquadramento da câmera; um terraço que ocupa um lugar sagrado para uma população que observa e acompanha este movimento cênico ao redor do cerimonial das cinzas de Edmea Tetua,¹⁷ personagem desconhecida para essas pessoas, mas que instiga a valorização de cada elemento que entra em cena como um ponto capaz de enriquecer a viagem, glamourizada e inesperada.

O navio, por sua vez, em contraponto ao ar elitizado oferecido aos seus passageiros, mostra sua pluralidade pelas cenas e acontecimentos pitorescos como: uma sinfonia de

Sequência de montagem do primeiro circo sobre a cobertura da Nave em 2012. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.

Circo Galáxia, Santiago de Chile, 2008. Fonte: <https://www.redalyc.org/pdf/375/37557587004.pdf>. Foto de Smiljan Radic.

18 Em 1914, o Império Austro-húngaro declara guerra contra o reino da Sérvia e bombardeia sua capital, Belgrado. A declaração marca o início dos conflitos no território europeu, fato que iniciou a Primeira Guerra Mundial.



La nave va (1983), de Federico Fellini. Recorte do filme *Un ruido naranjo* (RADIC, 2009).

La nave va (1983), de Federico Fellini. Recorte do filme *Un ruido naranjo* (RADIC, 2009).

La nave va (1983), de Federico Fellini. Recorte do filme *Un ruido naranjo* (RADIC, 2009).

copos na cozinha, a hipnose de uma galinha ao som de um cantor de ópera, os carvoeiros como plateia de um jogo de egos de cantores que apresentam recortes clássicos de óperas bufas, e até mesmo um rinoceronte doente, que confirmam o lugar do navio como espetáculo – ou seja, um circo sobre a água. Como ápice desta representação, Fellini vai além, escancara questões sociais advindas da guerra¹⁸ com a presença de uma horda de imigrantes sérvios, que ao adentrarem o convés estabelecem uma tensão absolutamente inusitada para a história que passa aqui a ser de extrema relevância no reatamento com o filme autoral de Smiljan Radic.

O trajeto autobiográfico do imigrante cigano, nômade de seu passado, se funde na imagem bucólica do circo itinerante que ocupa o imaginário de uma criança. Um lugar onírico descrito como o “céu falso” e que possibilita que todos, sobre aquela luz homogênea, se pareçam iguais. Já a cena final é o elemento que expõe os limites entre o cinema, arte, teatro e a própria mecanicidade por trás da técnica.

A imagem que mais gosto é quando o filme termina e eles estão se movendo (ao redor do cenário), acho que é um acerto, acho que mistura realidade, teatro, cinema, dizem “bom, isso é real”, ou seja, o que vocês viram em uma imagem, é real e é feito com alguém movendo algo. Acredito que o teatro (Nave) tem esse nível de austeridade e honestidade como ambiente. (RADIC, 2022, tradução nossa)

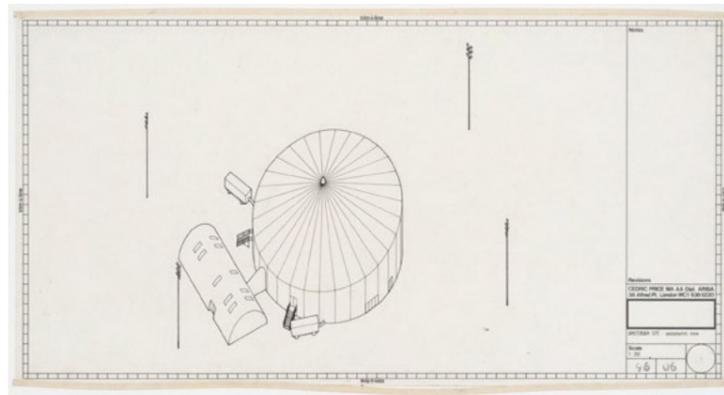
Hair Tent

A série “panorama” presente na revista *El Croquis* n. 199 apresenta vinte fotografias panorâmicas autorias de Radic junto de um pequeno texto reflexivo sobre elas. A terceira em questão, chamada “Panorama circense”, refere-se a uma foto de um circo sob a luz do dia preenchido de um vazio e de uma escala monumental. Alaranjado, como a mistura do amarelo e vermelho, sem atividade e na espera do próximo espetáculo.

No texto, Radic volta-se para o projeto de Cedric Price, *Hair Tent*, realizado em 1971 para abrigar as apresentações do musical *Hair*, na Holanda, para a David Conyers Productions e destaca a presteza de Price ao escolher uma estrutura com qualidades de tamanha distinção: “Não há nada mais ágil e nada mais próximo das ideias de Cedric Price” (EL CROQUIS, 2019, p. 23, tradução nossa). Um circo levemente reclinado que abriga uma plateia para 1.200 pessoas em uma estrutura temporal de cadeiras móveis. Uma possibilidade de construção efêmera que reflete concomitantemente por meio de desenhos sintéticos, diagramáticos, um projeto como hipótese de pesquisa.

Os registros deste trabalho construído de Price contemplam fotos do processo de construção, dentre elas, uma em especial foca em um trabalhador dependurado em uma estrutura metálica pronto para fixar um pórtico de pilar e viga que confirmariam o perímetro da tenda. A perspectiva da imagem impõe a ilusão de tratar-se de uma espiral, como uma torre de babel construída na contemporaneidade, em um paralelo possível à imagem de Pieter Brueghel, *O Velho*, de 1560, em que Radic aponta:

A imagem adere à história e ao seu futuro, torna-se a sua sombra cotidiana, respirando o mesmo ar, ocupando o mesmo espaço, partilhando a sua escala, flertando com o seu tempo pelo menos durante algum tempo. (RADIC, 2018, p. 97, tradução nossa)



19 "Colecionador de arte surrealista, terá um papel fundamental no design de interiores e esta colaboração decisiva produzirá a primeira obra de arquitetura surrealista propriamente dita do Movimento Moderno" (RINELLA, 2016, p.16).



Axonométrica do projeto Hair Tent (1969), de Cedric Price.
 Fonte: <https://www.cca.qc.ca/en/archives/380477/cedric-price-fonds/396839/projects/407758/hair-tent>.

Hair Tent em construção. Amsterdam, 1969. Fonte: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/417102>.

O Velho (1560). A Torre de Babel de Pieter Brueghel, exposta no Museum Boijmans Van Beuningen. Fonte: <https://www.boijmans.nl/>

Charles de Beistegui

Outra referência importante para o projeto da Nave é a presença de Le Corbusier aqui resgatada por Longheu (2017), que apresenta um paralelo entre a cobertura do equipamento cultural e a proposta para a cobertura da residência de Charles Beistegui¹⁹ em 1929. Este apartamento, localizado na cobertura de um pequeno edifício no centro de Paris, proposta para um colecionador de arte, guarda singularidades de uma relação entre cliente e arquiteto, os quais estabelecem paralelos importantes para a análise do projeto de Radic. Longheu foca na cobertura, contudo a extensão do referencial é ampla e percorre um caminho conjunto entre a residência projetada por Le Corbusier e o projeto para o centro de artes cênicas.

A presença de um elemento que direciona o olhar conduz o espectador como a lareira cenográfica localizada no eixo de visão do acesso à cobertura, deslocada de seu ambiente tradicional, a sala, reforça que: "essa referência ao imaginário icônico barroco também é evidente no cenário surrealista do terraço, projetado por Salvador Dalí a pedido de Charles de Beistegui" (RINELLA, 2016, p.16, tradução nossa).

O terraço do apartamento que foi posteriormente utilizado como suporte para as fotos surrealistas de Dalí estabelece um paralelo com o circo deslocado de seu habitat comum. Uma lareira a céu aberto que está desvirtuada de seu uso principal em paralelo ao circo que não só é suporte de um espetáculo, mas que protege e estabelece uma luz específica: a atmosfera para o fim do percurso cênico da casa de espetáculo que se encerra no terraço.

Da mesma forma, o enquadramento da vista que no apartamento é dada pelo muro de altura pré-determinada a cortar os monumentos de destaque, a partir de uma parede branca que anula a paisagem parisiense, "exceto por alguns fragmentos de alguns "lieux sacrés de Paris" (o Arco do Triunfo, a torre Eiffel, o Sacré Coeur), cujos topos aparecem sobre as paredes. "O espaço abstrato descontextualizado é fechado entre o céu e o chão de grama" (RINELLA, 2016, p. 17, tradução nossa).

De maneira análoga o recorte que o circo provoca é com relação ao céu. Um enquadramento específico entre a borda da sua cobertura e o peitoril, aqui rebaixado e acessível ao público, estabelece uma escala controlada em que a cordilheira dos Andes passa a ser recortada e com isso a escala do bairro ganha destaque.

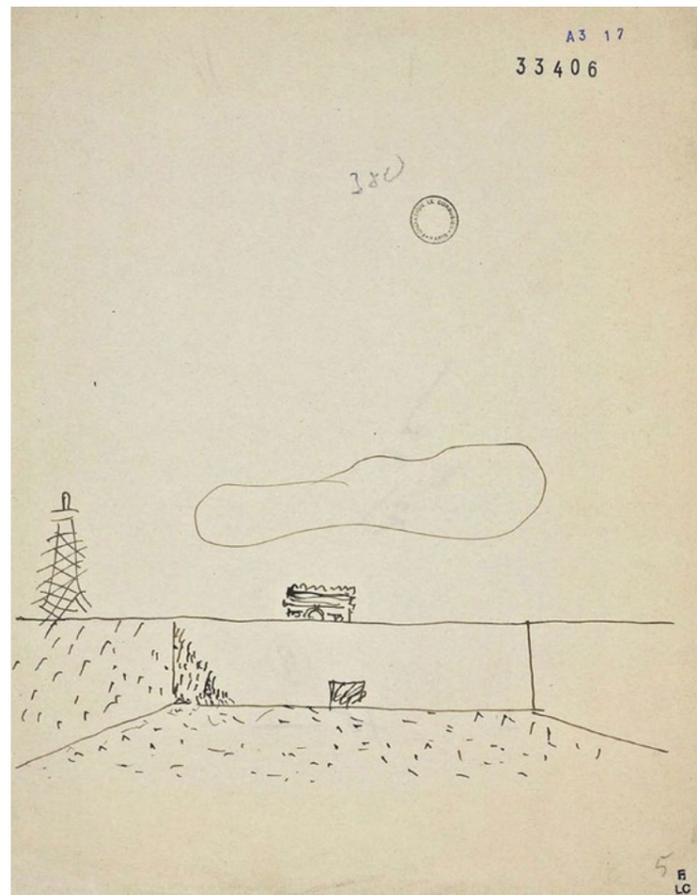
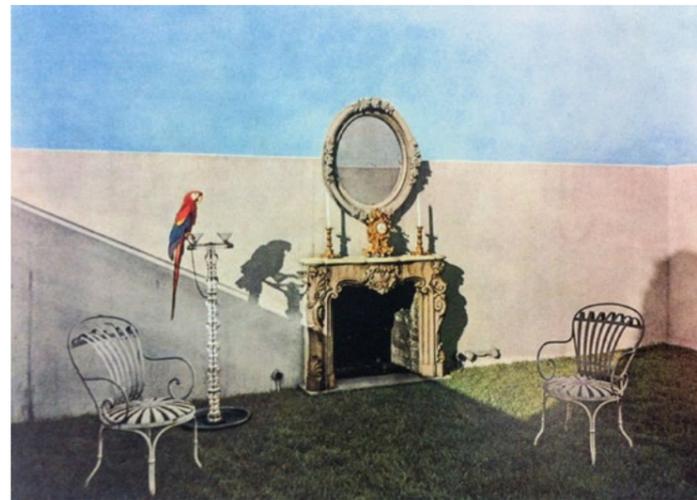
Outro fato de contato entre ambos os projetos é o que Rinella (2016, p. 17, tradução nossa) destaca como o ambiente onírico:

[...] iluminado simultaneamente por velas baixas "vivas" e luz cinematográfica trêmula, e seu efeito hipnotizante sobre os visitantes. Como observou Colomina (1996), a eletricidade não era usada para iluminar, mas como tecnologia de enquadramento, para tornar visível ou ocultar paisagens.

Cômodos que são dominados pela penumbra e em que a eletricidade passa a ser usada apenas para destacar elementos tecnológicos como o movimento das paredes e o controle de cortinas. Aqui a luz de velas era a única que Beistegui considerava como "viva" (RINELLA, 2016, p. 3, tradução nossa) e como contraste o interesse pela tecnologia elétrica era utilizado para "deslizar paredes divisórias, abrir portas e ativar dispositivos

20 Entrevista realizada pelo autor em 2 de dezembro de 2022. Ver Anexo 2.

21 Então sediado no largo Paissandu, no centro de São Paulo, em 1972.



cinematográficos” (RINELLA, 2016, p. 17, tradução nossa). Mecanismos paralelos foram empregados na Nave em uma arquibancada flexível e retrátil, a qual permite através de um esforço tecnológico a transformação do espaço cênico por completo. Da mesma forma, o ambiente escuro, em uma penumbra vigorosa possibilita o destaque para o recorte da cidade através das janelas altas, livres das lajes originais dos apartamentos que ali estiveram.

Ambas as obras foram construídas para motivos cênicos; um apartamento, desvirtuado de seu uso original, que não tinha finalidade de abrigar uma moradia, mas sim de ser o palco de eventos, festas e encontros da elite da arte parisiense em contraponto a um projeto que rompe com sua domesticidade e que de certa forma busca o resgate às origens mecênicas do bairro por meio da proposta estabelecida entre o cliente e o arquiteto. “O resultado final é consequência da sobreposição de vontades de duas personalidades avassaladoras excepcionais: o cliente e seu arquiteto” (RINELLA, 2016, p. 4, tradução nossa).

Em Corbusier vemos o contraste entre a arquitetura moderna, purista e abstrata e os estilos super decorados dos interiores impostos pelo cliente que conduz a um estranhamento: “um ambiente inusitado, amplificando a presença dos objetos e subjugando a tensão emocional do lugar” (RINELLA, 2016, p. 17, tradução nossa).

O terraço do apartamento era um ponto privilegiado de onde era possível observar toda a cidade e nos conduzia nos fragmentos de uma obra muito ambígua, eulogia ao paradoxo e ao mundo surrealista. No sótão parisiense, assim como no telhado de Santiago, abrir com fechar é deliberadamente confuso. Para cima e para baixo, presente e futuro, realidade e magia são tratados da mesma forma. (LONGHEU, 2017, p. 47, tradução nossa)

Piolin

Na entrevista realizada no dia 2 de dezembro de 2022,²⁰ Radic destaca que seu olhar sobre este projeto sempre faz uma alusão à arquiteta Lina Bo Bardi, destacando a presença do circo Piolin²¹ sob o volume principal do Masp, como um gesto intencional de afirmação da arquiteta em relação ao domínio do espaço, da possibilidade de uso, de uma efemeridade e multiplicidade que o grande vão possibilitaria.

Da mesma forma, como Lima, a aproximação ao circo é familiar à arquiteta: “Lina nunca deixou de querer produzir referências instigantes à cultura popular brasileira, e o circo estava entre elas” (LIMA, 2021, p. 306). De maneira análoga, mesmo que por motivos diversos, Radic se espelha nesta afirmação para reivindicar um espaço que faz parte de seu campo de formação. Um espaço onírico que representa um estado de transitoriedade, de contemplação, de uma arte popular em sobreposição e neste caso, de uma construção formal, histórica e aristocrática do ponto de vista de sua origem social. Esses elementos conformam o projeto em um objeto público, com uma aproximação popular, em termos de referencial formal indicial que o circo abre como caminho. Com isso, por meio de uma abordagem que evita acabamentos sofisticados e soluções elaboradas, o projeto lida com a tensão entre ser uma instituição financiada por um mecenas com ambições de produção artística de alto nível e manter seu caráter popular, intrinsecamente ligado à sua

Cobertura do projeto para Charles de Beistegui, em Paris, obra de Le Corbusier, 1929-1931. Fonte: CUNZ, 2019.

Esboço do jardim do telhado do apartamento Charles de Beistegui, Le Corbusier, 1929, Paris. Fonte: Fondation Le Corbusier.

localização urbana.

CONSIDERAÇÕES

A surpresa em ver um circo na cobertura de um edifício histórico, em um bairro urbanizado e marcado pela sua presença cultural na cidade de Santiago, escancara o fato que se trata de um projeto particular para Radic e especialmente para a infraestrutura cultural urbana de Santiago.

A liberdade aqui conquistada através de uma relação de amizade declarada e muito significativa para o arquiteto abre portas que vão além da possibilidade da interação com um arquiteto. Confiança conquistada através da experiência de projeto e obra com Marcela Corrêa na Casa Pite (2003) e que se soma à complexidade de um projeto realizado sobre um conjunto historicamente protegido, ampliando assim as perspectivas.

A relação entre cliente, projeto e a demanda programática possibilita um partido que explora o limite entre a fachada histórica e o radicalismo do interior completamente reconstruído. Uma sala de espetáculo que subverte os padrões clássicos formais e suas possibilidades de uso, uma *promenade* que leva ao circo localizado na cobertura e que passa a ser o terceiro palco, a partir do momento que o foyer também possibilita ser um suporte de apresentação.

Um objeto de luz intensa confunde o usuário com sua cor alaranjada capaz de distorcer as geometrias pela ausência da sombra e pelo contraste ao conjunto absolutamente escuro do volume principal. Uma cobertura para um percurso que viabiliza um espaço de uso distinto dos espaços de espetáculos nos níveis inferiores e que resolve, assim como no Museu Pré-Colombiano, a possibilidade de uma cobertura em um nível acima do permitido pelos órgãos de patrimônio, por se tratar de uma construção efêmera, temporária e que possivelmente poderia ser removida.

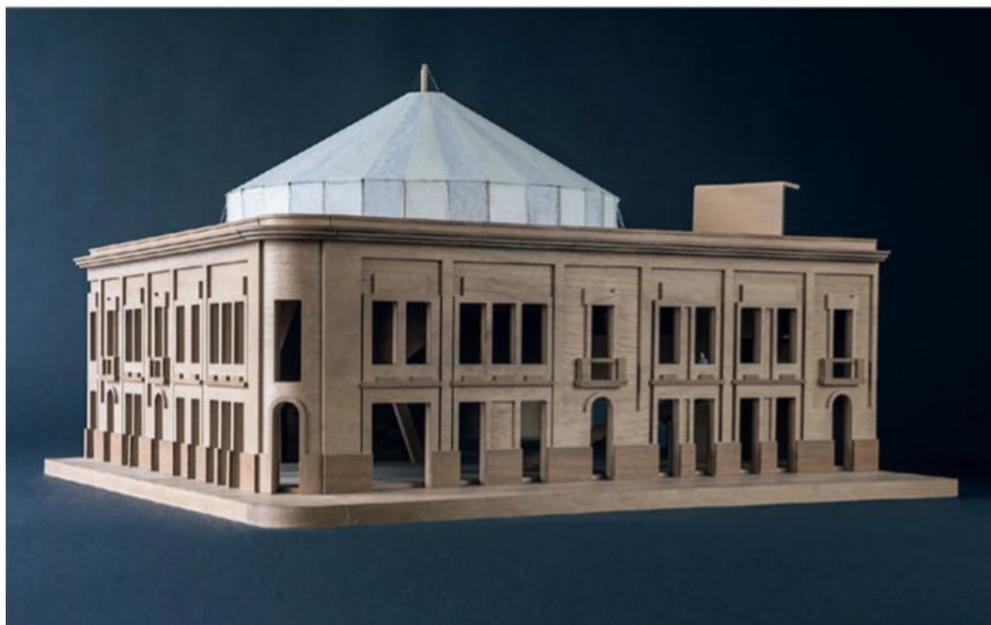
Essa ambiguidade é levada ao limite no projeto, como por exemplo, no detalhamento presente no piso vermelho da cobertura da Nave. Através de elementos metálicos engastados para possibilitar a fixação de pontaltes do circo e principalmente seus cabos à tração, estes deixam uma cicatriz apenas percebida pelo ligeiro relevo no piso, mas que marca o projeto como um objeto predestinado a resguardar esse histórico, mesmo que a tenda seja removida, através de um vestígio necessário e impregnado na arquitetura.

O projeto reúne com todas as suas possibilidades um conjunto de ideias que são diretamente autobiográficas, arquetípicas da formação e pesquisa de Radic. Uma proposta de projeto em um diálogo atípico com o cliente, no sentido que exclui desenhos de apresentação com abundantes imagens digitais processuais. No mapeamento do material recebido por Radic encontram-se croquis mais abstratos, como pinturas de um percurso ainda livre de uma forma pré-determinada e uma maquete em madeira feita por Alexandre Luer. Como aponta Radic (2022), esta foi uma situação excepcional de confiança e de abertura para um projeto que se apresenta de uma maneira enfática como partido.

O projeto trata de um renascimento, um caminho para a luz que finaliza com a vista da cidade, a compreensão urbana do contexto em que o projeto está inserido, a realização de que este é um projeto privilegiado para a cidade. Ao se debruçar sobre o peitoril e observar o lote contíguo à Nave, o qual contém exatamente a mesma fachada do projeto de



Perspectiva da montagem do Circo do Piolin no vão livre do Masp, Lina Bo Bardi (1972).
Fonte: Acervo Instituto Bardi.



esquina, verifica-se um conjunto pertencente à Universidade do Chile e que permanece exatamente como um retrato do abandono encontrado originalmente na Nave.

O ar mecênico e declarado da instituição é presente não só na proposta de projeto, financiamento e realização da obra, mas permanece ativo até hoje por meio do financiamento de 70% dos custos que a instituição necessita, seja por necessidade de manutenção, seja pelos custos diretos com espetáculos e residência de artistas externos. Um projeto que personifica o sonho de Javiera em fundar uma instituição capaz de fomentar as artes do corpo em um nível nunca antes visto no Chile e que paga o preço de ser uma instituição com fins tão determinados em termos de relação com uma produção cultural de vanguarda.

A aceitação do público frente a um projeto que se relaciona esporadicamente com seu entorno, por estar focado mais em planos artísticos mais estendidos, ou residências temporárias, faz com que a Nave abra suas portas de maneira errática, sempre dependente de equilíbrio financeiro e que não esteja lá como um suporte perene para a população do bairro. Contudo, o projeto sobreviveu à pandemia e vem se estruturando através de captações externas de recursos, leis de incentivo e com isso sempre buscando uma interação maior com a cidade e a população chilena.

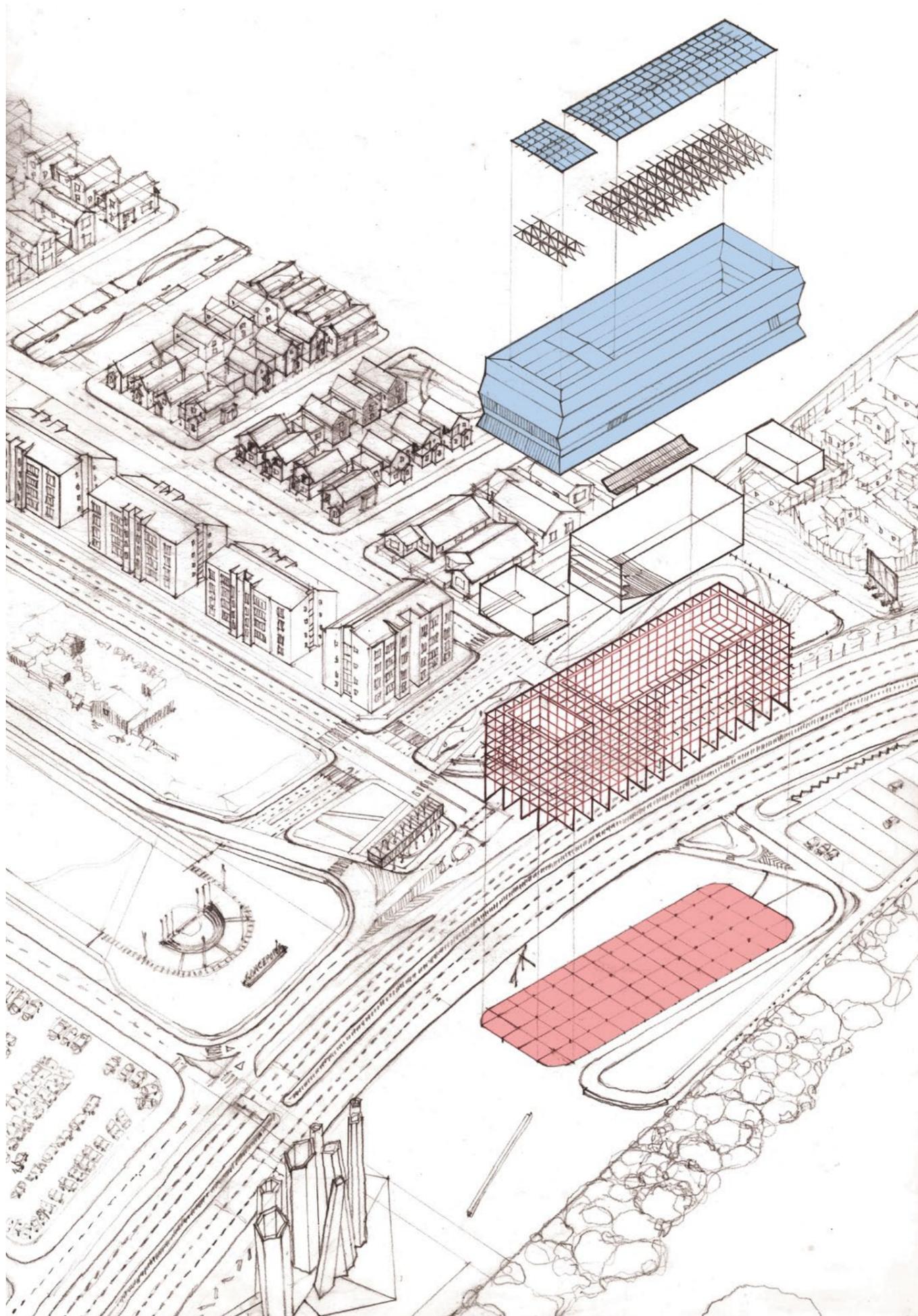
Maquete do projeto Nave
realizado por Alejandro Luer,
2011. Fotos de Gonzalo Puga.
Fonte: A+U, 2021, p. 127.

05

teatro de bio bio

2011-2018

Concepción, Chile¹



Axonométrica do Teatro de Bio
Bio (2018) de Smiljan Radic.
Fonte: Elaborado pelo autor.

CONTEXTUALIZAÇÃO

O projeto para o Teatro de Bio Bio, de autoria de Smiljan Radic, Eduardo Castillo e Gabriela Medrano, concluído em 2018 na cidade de Concepción, Chile, é uma obra resultado de um concurso público internacional realizado em 2010,² fruto de uma ação conjunta do governo de Concepción e do Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). A proposta visava uma renovação urbana da área contígua ao rio Bio Bio, assim como a consolidação de um equipamento público cultural de alcance regional para a oitava sub-região geográfica do Chile.³

A ideia do projeto de um teatro contemporâneo para a cidade de Concepción, nasceu de uma iniciativa da sociedade civil, que em 1994 se uniu para buscar alternativas à reconstrução do teatro originalmente demolido em 1976, por meio da mobilização que se consolidou na fundação da Corporación Teatro Pencopolitano.⁴

Inicialmente a proposta era reconstruir o projeto em seu lote original, localizado na esquina das ruas Barros Arana com Orompello, no centro histórico da cidade, porém, o desenvolvimento urbano em direção ao rio Bio Bio – conforme previsto no plano regulador de 1958, de autoria de E. Duhart e R. Goycoolea⁵ – indicava a implantação de equipamentos institucionais, sociais e culturais prioritariamente nesta região da cidade. Uma estratégia de política regional que: “Pretendia resgatar a orla da paisagem do rio Bio Bio para os acontecimentos urbanos” (ORTEGA et al., 2010, p. 7, tradução nossa).

A partir de 1995, o Ministério de Vivienda y Urbanismo (MINVU) retomou esta proposição por meio do Programa de Recuperación Urbana Ribera Norte⁶ (PRURN), que sob a orientação de Juan Pablo Gramsch (1998) consolidou o desenvolvimento da cidade para a área junto ao rio Bio Bio.

Em 1996, a Corporación Teatro Pencopolitano convidou o arquiteto chileno radicado na França Borja Huidobro⁷ para realizar o projeto para o novo teatro pencopolitano.⁸ O arquiteto doou para a cidade um estudo inicial (BENGOA, 2007, p. 38, tradução nossa) que passou a ser utilizado pelo governo como uma promessa de revitalização da área e conformação de parte do imaginário penquista ao redor do que seria a futura construção.

Da mesma forma, o teatro de Huidobro se faz presente nos desenhos relacionados ao PRURN, que incorpora o equipamento público como parte essencial do vetor de recuperação da cidade e se consolida como objeto central nos desenhos de remodelação urbana realizados pelo MINVU.

Todavia a falta de um modelo financeiro adequado e principalmente o fato de o teatro não ter sido fruto de um concurso público mas de uma solicitação privada, implicou o abandono deste projeto.⁹ O movimento contra a continuidade da proposta de Borja Huidobro ganhou força a partir de respaldos de sócios da Corporación del Teatro Pencopolitano, assim como o de Mauricio Pezo, arquiteto penquista e membro do júri do concurso futuramente realizado, que defendiam:

Havia graves erros: encomendar um edifício público da mesma forma que um projeto privado e, em segundo lugar, não adaptá-lo à realidade local. O projeto chegou imaturo e, como era um presente, não se podia pedir ao autor que o modificasse. (ESPINOZA, 2011, p.75, tradução nossa)

A revisão do projeto, e conseqüentemente o lançamento do concurso para o projeto do

1 O projeto foi realizado em colaboração com os arquitetos Eduardo Castillo e Gabriela Medrano.

2 Teve como primeiro lugar o arquiteto Smiljan Radic, em segundo José Cruz Ovalle e em terceiro colocado o escritório Abalos Sentkiewicz.

3 Dado presente no documento: Aprueba bases de concurso público de anteproyectos de arquitectura teatro regional del Bio-Bio, convocatoria 2011.

4 Organização social independente que mantém a descrição de sua origem como: “La corporación que construyó el teatro soñado para concepción.” Disponível em: https://www.facebook.com/Teatro-Pencopolitano-104057594380161/about/?ref=page_internal.

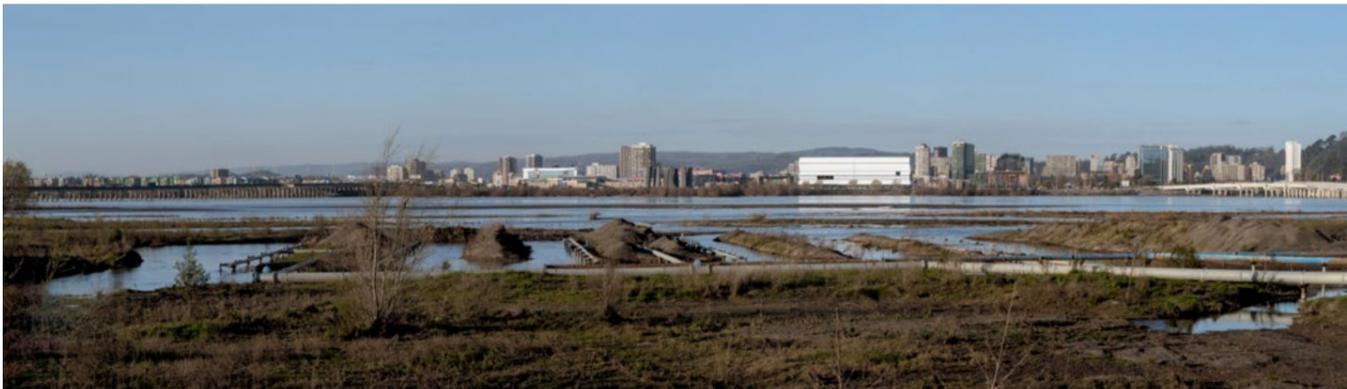
5 Emilio Duhart (1917) e Roberto Goycoolea (1928), arquitetos formados, respectivamente, em 1941 e 1958, ambos pela Pontificia Universidad Católica do Chile.

6 Esta primeira etapa contou com o apoio técnico de Alfredo Garay, Jorge Moscato e Gabriel Vidart pela experiência prévia na região de Puerto Madero na cidade de Buenos Aires, Argentina. Para mais informações ver: TASTETS, Maria T. R. Proyecto Ribera Norte, Concepción, Chile. De Proyecto urbano a território sin modelo. Revista Pensum, 2018; e VARELA, Edison; RADA, Sergio. El Programa de Recuperación Urbana Ribera Norte; veinte años de aciertos y desaciertos de una política de proyectos urbanos en Chile. Revista de Urbanismo, n.36, Chile, 2017.

7 Projeto realizado em colaboração com Roberto Benavente.

O Teatro de Bio Bio, o memorial 27F e a frontalidade com o eixo bicentenário. Fonte: SUZUKI, 2009, p. 228.

Teatro de Concepción, 1925. Fonte: Archivo Patrimonial Brüggmann.



8 Este projeto está presente no edital, em uma breve citação textual e em segundo plano, de um desenho técnico relacionado ao ordenamento viário do terreno, no anexo 8 do edital: Bases concurso de anteproyectos TRBB - ANEXO 8 - POWERPOINT EXPLICATIVO PUENTE CHACABUCO, p. 6.

9 O projeto de Borja Huidobro foi alvo de críticas reiteradas, mesmo sendo fruto de uma iniciativa democrática da sociedade civil.

10 Ação conjunta para a contratação do Programa de Teatros Regionais, os quais incluem os teatros de O'Higgins (Rancagua), Bio-Bio (Concepción) e a restauração do Teatro Municipal de Iquique e de Punta Arenas. In: Aprueba bases de concurso público de anteproyectos de arquitectura Teatro regional del Bio-Bio, convocatoria 2011.

11 Lei 20.285 da secretaría general de la residència.

12 Solicitações realizadas via plataforma digital de atendimento. Disponível em: www.portaltransparencia.cl.

13 Constam neste material: as bases do concurso de anteproyecto; despachos de alteração das bases, atas do júri e vinte anexos com peças gráficas, documentos e relatórios técnicos.

14 Arquiteto formado em 1964 pela Pontificia Universidade Católica do Chile, Presidente Nacional do Colégio de Arquitetos do Chile para o período 2009-2011.



El Sur, Concepción, 13 de setembro de 2004.

Croqui do Parque Central e do Parque Costanera. Fonte: Schiappacasse (1996)

Teatro Regional de Bio Bio, passou a fazer parte de uma iniciativa do governo chileno que buscava a realização de cinco novos centros culturais voltados para o desenvolvimento artístico do país até 2014,¹⁰ sendo que o teatro era o principal investimento deste programa (URBANOTICIAS, 2012).

A primeira pedra é que este teatro foi um concurso público e isso definitivamente marca os projetos, porque a relação com o cliente se transforma em uma relação geral com o Estado, principalmente, tornando-se uma relação pouco flexível. (RADIC, 2021, tradução nossa)

Para uma análise do processo de concorrência, esta pesquisa parte de um conjunto de documentos disponibilizados por meio da lei de transparência e acesso à informação pública do Chile,¹¹ que por meio de uma solicitação oficial¹² forneceu as bases completas do edital, despachos legais e todos os anexos presentes na licitação somando um total de 23 documentos oficiais.

O edital está dividido em três principais grupos de documentos: as bases administrativas, que tratam da contextualização do projeto, seus antecedentes históricos e eventos significativos ocorridos na cidade; as bases técnicas que descrevem as condicionantes de infraestrutura e engenharia; e os anexos que contemplam bases topográficas, diagramas de funcionamento e o programa de necessidade entre outros documentos de caráter técnico.¹³

A estrutura administrativa do processo estabelece que: a CNCA é responsável pelo concurso, o Governo Regional de Bio Bio responsável pela obra e o Colégio de arquitetos do Chile responsável pela regulamentação e fiscalização da licitação. O diretor encarregado é o arquiteto Patricio Gross Fuentes,¹⁴ o qual apresenta os critérios subjetivos e técnicos para a avaliação dos trabalhos assim como as condicionantes para a participação no chamamento público.

Estas responsabilidades esclarecem de início a perceptível voz narrativa do responsável pela conformação do edital, o que implica um recorte específico, e de certa forma pessoal, das problemáticas da cidade e de seus antecedentes. Como consequência, há uma intenção política implícita no edital, que apresenta um posicionamento do governo diante de um lapso em termos de infraestrutura e resposta a uma demanda da população desde 1960.

Dois aspectos do edital merecem atenção nesta análise: a integração com a rua e seu contexto urbano considerando monumentos importantes, e a expectativa de alta qualidade técnico-construtiva aliada a uma solicitação de experiência prévia.¹⁵ O que reforça um campo de força (MENESES, 1996) específico determinado pelo edital no que diz respeito à contratação e às responsabilidades referentes ao projeto.

O terreno e o desenvolvimento da cidade de Concepción

A presença de eventos sísmicos no Chile constitui um dado diretamente conectado ao desenvolvimento urbanístico e arquitetônico em todo o país e consequentemente na proposição do teatro em questão. Em especial na cidade de Concepción a partir do artigo de Ortega, Jofré e Perez (2010) o planejamento urbano da cidade e os planos reguladores estão intrinsecamente ligados aos terremotos, que como eventos catastróficos, passam a ser episódios de reflexão, oportunidade de ordenação urbana e reestruturação dos



15 Como um mínimo de dez anos de experiência, 15 mil m² construídos em edificação pública excluindo edificações de uso residencial e obrigatoriamente ao menos um edifício com 5 mil m² construídos. Aspectos que determinam um recorte específico para os participantes ao excluir obrigatoriamente jovens arquitetos e ao focar consequentemente em profissionais com experiência. Para mais informações, ver: Plataforma Arquitectura y el Workshop de re-propuesta al Teatro Regional del Bio Bio, 2011. Disponível em: <https://www.archdaily.pe/02-121427/plataforma-arquitectura-y-el-workshop-de-re-propuesta-al-teatro-regional-del-bio-bio>.

16 Terremoto de Valdivia, sismo com magnitude de 8.1 na escala Richter que destruiu um terço das construções da cidade de Concepción. Cf. RUDOLPH, William E. (1960). Catastrophe in Chile. *Geographical Review*, v. 50, n. 4, 1960, p. 578-581.

17 Comuna da provincia de Itata, localizada na sub-região Ñuble, Chile.

espaços públicos assim como fundamentalmente uma oportunidade de se estruturar a imagem da cidade.

Neste contexto, o plano regulador desenvolvido por Duhart e Goycoolea foi revisado e concluído justamente após o terremoto de 1960¹⁶, diante de uma destruição de 70% das construções localizadas na região central da cidade.

O plano se estruturava principalmente no resgate do valor da paisagem natural, propondo uma série de iniciativas de uso ativo nas bordas do rio Bio Bio como um local propício para a instalação de equipamentos culturais e institucionais, especificamente sobre os pátios de manobra da antiga linha férrea (PLANO DE CONCEPCIÓN, 1962). Da mesma maneira, o eixo bicentenário estabelece uma ligação perpendicular da borda do rio com o centro da cidade – ação que demarca a localização do futuro teatro no cruzamento destas duas proposições urbanísticas.

Como aponta Bengoa (2007), há uma área remanescente entre a linha férrea e o rio que é ocupada por uma sequência de assentamentos habitacionais irregulares para aqueles que não tinham condição de integrar-se à área urbana.

O sismo ocorrido nas vésperas do concurso para o teatro, em 2010, deixa como marca para o processo, por meio de uma iniciativa da XVII Bienal de Arquitetura do Chile, o concurso para o Memorial 27F em homenagem às vítimas do desastre ocorrido no dia 27 de fevereiro daquele mesmo ano. Este processo resultou na construção de um monumento público de reflexo direto para o teatro pela sua localização geográfica em frente à área proposta para o equipamento. As bases deste concurso conformam parte da documentação entregue na ocasião do edital, fato que conecta ainda mais as raízes propositivas destas iniciativas.

O projeto premiado de autoria de Ricardo Atanacio Balbontin (arquiteto), Juan Agustín Soza (arquiteto), Fernando Feuereisen Ortega (artista), Marco Aguirre, Nicolas Arias, Macarena Fuentes, concebido como um monumento vertical em referência ao simbólico empilhamento de pedras espalhadas a partir do sismo se estabelece a partir de um conjunto de doze torres com alturas próximas a 25 m, instaladas exatamente ao fim do eixo bicentenário junto à orla do rio Bio Bio, lugar originalmente proposto para o projeto do Teatro Pencopolitano, de Borja Huidobro.

Este conjunto implantado sobre uma placa que demarcava o território de intervenção foi bastante modificado em comparação com o projeto construído e desenvolvido posteriormente.

No caso do concurso para o novo Teatro de Bio Bio, as bases do edital já contavam com as informações do projeto executivo com suas alterações consolidadas. Desta forma, o destaque do deslocamento para a área leste do eixo urbano deixa livre o visual do Parque Bicentenário para o rio. O adensamento das torres foi proposto para oito elementos com altura entre 20 e 25 m construídas em concreto armado com agregados expostos em pedra de Cobquecura,¹⁷ uma referência direta ao local mais próximo do epicentro do terremoto. Seu solo passa a ser configurado a partir de sulcos rampados e levemente escavados, que demarcam o circuito contemplativo do memorial.

Como aponta Haquim (2015), o monumento, que custou dois milhões de pesos chilenos e foi concluído em 2013, passou por momentos de abandono e de pouca aceitação por parte da população de Bio Bio. Adversidade que alerta a proposta do novo Teatro de Bio

Memorial 27F. Foto de Marcelo Maia Rosa (2022).

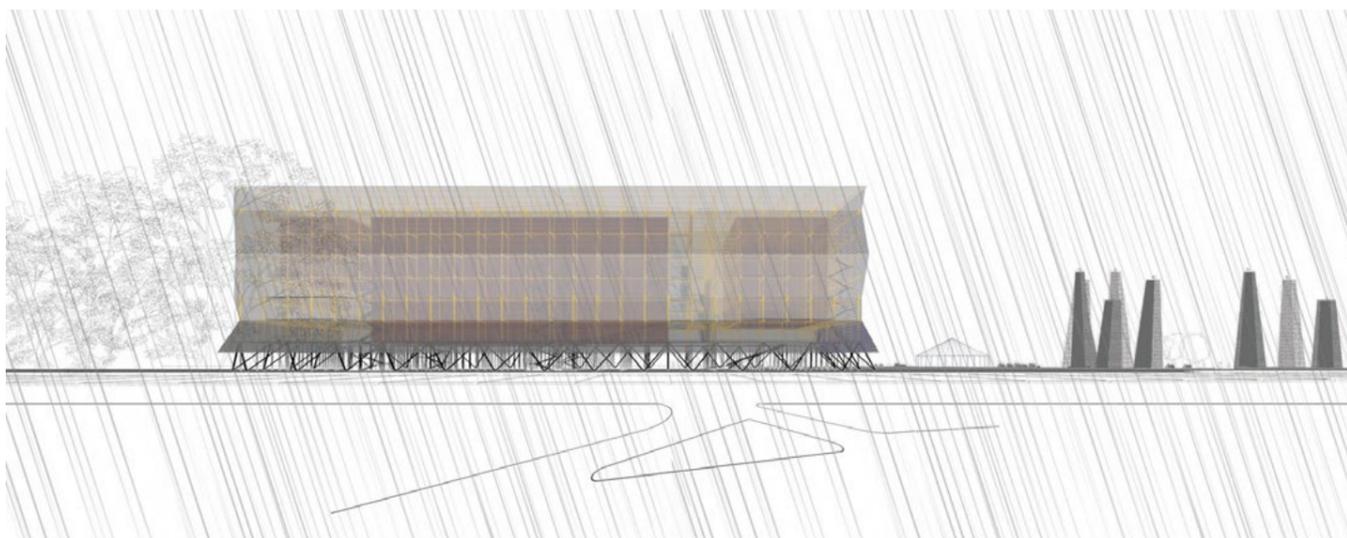
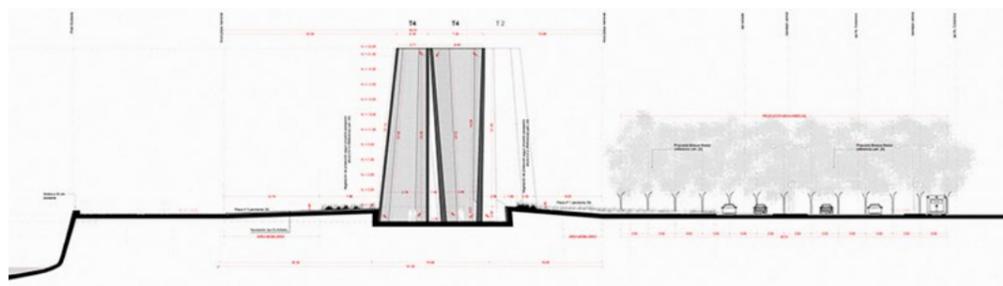
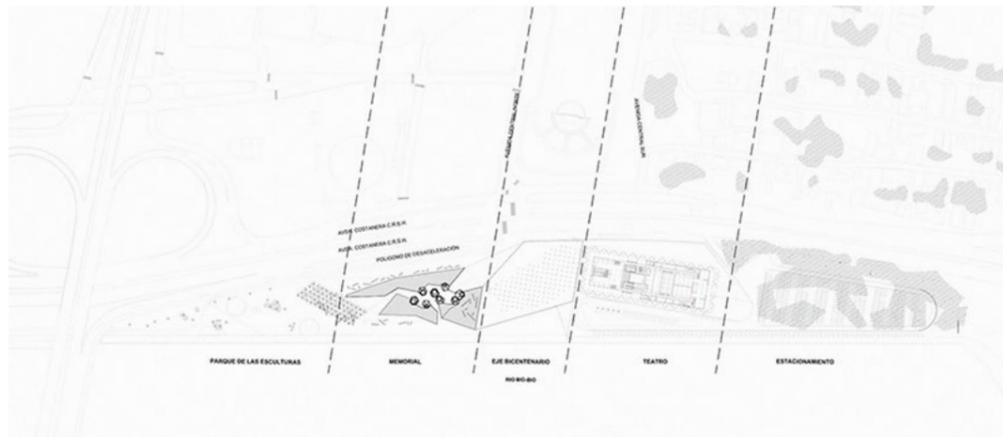
Memorial 27F e o Teatro de Bio Bio. Foto de Marcelo Maia Rosa (2022).

18 Autoriza entrega de prêmios del concurso público de anteproyectos de arquitectura para el Teatro Regional del Bio-Bio, Convocatoria 2011. Resolución Exenta N 04850, Valparaíso, 27.10.2011.

19 Proposta de José Cruz Ovalle.

20 Proposta de autoria de Ábalos+Sentkiewicz, D+Arquitectos e MC2 arquitectos asociados.

21 Autoriza entrega de prêmios del concurso público de anteproyectos de arquitectura para el Teatro Regional del Bio-Bio, Convocatoria 2011. Resolución Exenta N 04850, Valparaíso, 27.10.2011.



Bio pela sua localização e isolamento frente à costura com a cidade.

O concurso

Com 108 inscritos a partir de sua convocatória, o concurso atingiu a repercussão e o alcance esperado segundo o Gabinete Ministerial da CNCA de infraestrutura (EXITOSA CONVOCATORIA..., 2011), um acontecimento que foi uma base de resposta importante para os organizadores do concurso dado que a convocatória não era um fato unânime, “uma perda de tempo” como apontou Sebastian Gray (ESPINOZA, 2011, p. 75, tradução nossa).

A licitação internacional no final recebeu 28 anteprojetos para a apreciação do júri (URBANOTICIAS, 2012, p. 74) e entre eles a análise dos primeiros colocados aponta para questões significativas no que diz respeito à escolha do trabalho de Radic como vencedor. Chama atenção a maneira que o júri descreve os projetos premiados, focado nas principais qualidades das propostas, em uma fala respeitosa e acadêmica em deferimento aos selecionados, no entanto sem exprimir as razões diretas e questões centrais que determinam a escolha dos projetos.

O projeto selecionado, de Radic, Medrano e Castillo, é destacado não pela sua forma, mas sim pela atmosfera pretendida, o aspecto icônico do projeto como lâmpada, a continuidade do parque decorrente de sua implantação e pela resolução técnica que explora novas tecnologias construtivas como elementos capazes de conformar o teatro em um “referente tipológico para a cena arquitetônica internacional”.¹⁸

Se distingue do segundo¹⁹ e terceiro²⁰ colocados por estabelecer um diálogo com o Memorial 27F a partir de sua implantação, e principalmente por constituir uma construção inteiramente sobre o solo, sem nenhuma área escavada. Da mesma forma, a estrutura, como um ponto central na construção do partido arquitetônico, destaca o projeto escolhido diante dos demais premiados.

Como conclusão da ata, os jurados apontam dois pontos acordados como recomendações posteriores à análise de todos os projetos apresentados. Um registro por escrito da importância da participação do arquiteto diante do processo de construção da edificação, e por fim uma recomendação bastante coerente do ponto de vista urbanístico, quase que em protesto ao edital que diz: “as restrições econômicas ao formular as bases não deveriam determinar a qualidade paisagística desta frente urbana.”²¹ O que implicaria a alteração do estacionamento localizado no terreno para o subsolo, a fim de destacar a importância do parque com solo verde, o que não foi efetivado no desenvolvimento do projeto vencedor.

O PROJETO

Implantação

A escolha do local de implantação do Teatro Regional de Bio Bio concentra-se no esforço urbanístico de revitalizar uma área em recuperação da cidade de Concepción, a qual, por meio de uma força em termos de escala e investimento que este equipamento público carrega, faz com que ele seja capaz de direcionar o interesse da cidade para esta área, seja pelo nível da rua, por meio do seu acesso via automóveis, principalmente, mas

Implantação do Memorial 27F e o Teatro de Bio Bio. Fonte:
<https://arquitecturapanamericana.com/proyecto-memorial-27f/>.

Corte perpendicular ao rio Bio Bio do Memorial 27F. Fonte:
<https://arquitecturapanamericana.com/proyecto-memorial-27f/>.

Imagem digital apresentada na ocasião do concurso para o Teatro Regional del Bio Bio. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.

também por sua atratividade cultural devido a uma série de conjuntos residenciais implantados em justaposição à avenida Costanera, fruto da conseqüente valorização da terra e crescimento urbano da área em questão.

Há um potencial turístico e arquitetônico do teatro inegável, muito atrativo [...] Espero que com o teatro ajude a revitalizar e cuidar melhor do Memorial e das esculturas de Federico Assler. Acredito também que a própria municipalidade de Concepción iluminará mais essa área, pois há o projeto de embelezar toda a margem do rio, o Museu da Memória, entre outras coisas. (MALDONADO, 2017, tradução nossa)

Outro ponto central na escolha deste local é o distanciamento equidistante das infraestruturas viárias como as pontes Llacolén e Chacabuco. Um coroamento do eixo bicentenário que pode ser observado por quem se aproxima da cidade pelas vias circundantes ao rio Bio Bio e que colocam o Teatro e conseqüentemente o Memorial 27F em especial atenção.

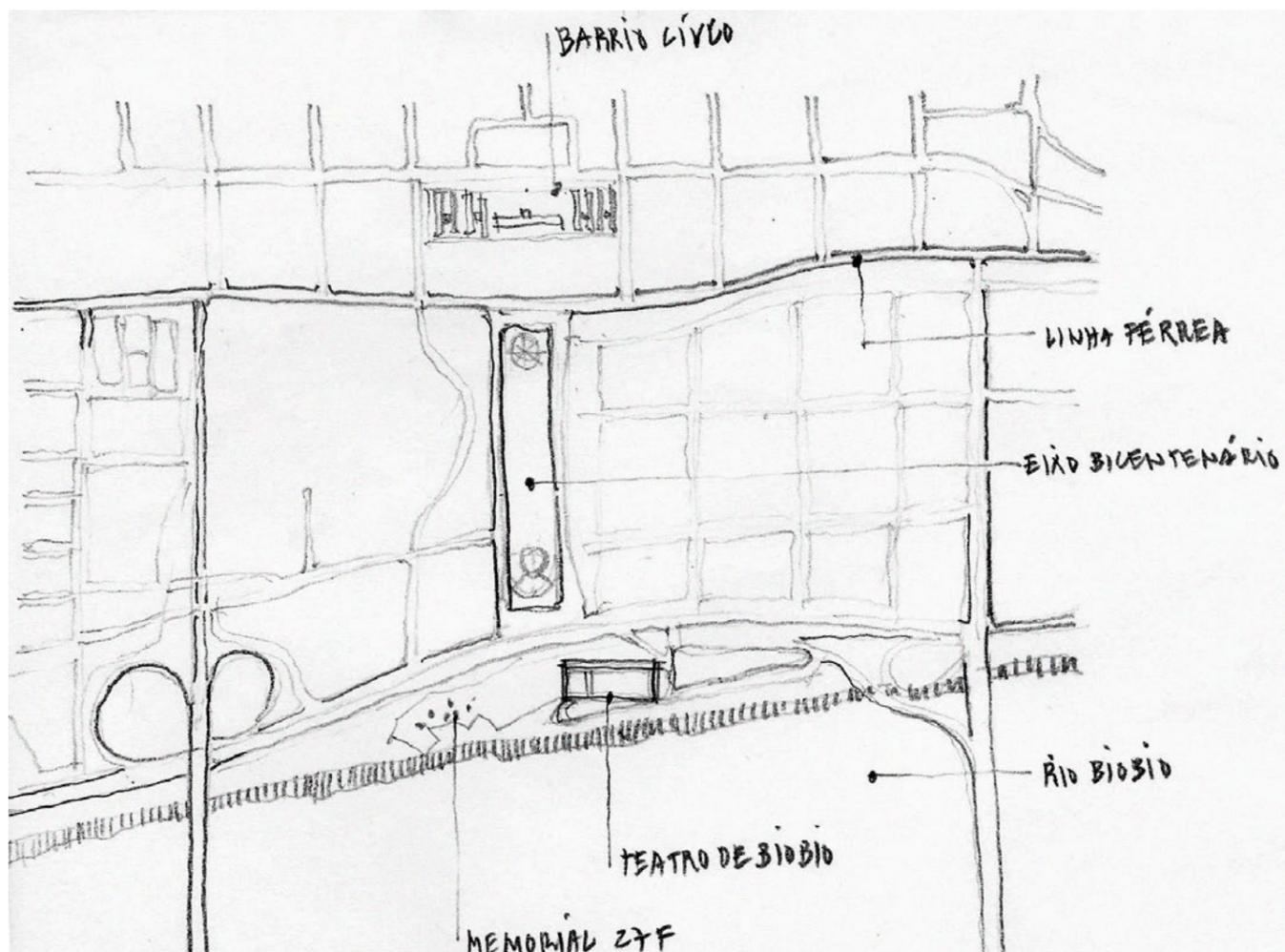
Entretanto, a articulação urbana com a escala do pedestre ainda carece de uma postura ativa dos órgãos públicos e de conseqüentes melhorias de infraestrutura, para que este projeto realmente faça parte da atividade cultural do denso tecido urbano e da escala aprazível de Concepción. Como destaca Caralt (2018, p. 39, tradução nossa): “A desconexão pedestre com a cidade faz com que a chegada mais confortável e comum seja de carro através de uma rodovia, e isso significa se aproximar da entrada principal por trás, sem muito encanto.”

O eixo bicentenário, principal vértice de encontro com a cidade, praticamente se interrompe no encontro com a linha férrea. Ao ponto de sistemas de navegação como o Google Maps, apontar caminhos clandestinos para o pedestre por entre meios de uma grade já corrompida em suas proteções e com traçados já mapeados sobre os trilhos. A única conexão oficial possível localiza-se fora do circuito de calçadas e depende de um deslocamento subterrâneo pouco convidativo para um eixo monumental de caráter cultural. Soma-se a isso o fato de a Av. Costanera ser uma via expressa com pouca oferta de faixas de pedestres e longa espera por um sinal verde, o que fez com que a direção do museu solicitasse diversas vezes à prefeitura da cidade a implantação de passarelas de pedestres, o que até o presente momento não foi realizado.

Com isso o projeto resta parcialmente apartado do cotidiano das pessoas, o que inviabiliza parte dos planos iniciais programáticos do teatro, como o uso dos estacionamentos como espaços públicos flexíveis para a prática de esportes ou a instalações de estruturas efêmeras: “uma praça seca ordenada a partir de uma trama de luzes pontuais na projeção dos pilares do edifício no solo, que se apresenta como um lugar público para pedestres sem uma distinção maior de uso” (MORA, 2018, tradução nossa). A mesma questão refere-se ao funcionamento de uma cafeteria, restaurantes ou livrarias no interior da edificação, assim como o uso de seus espaços abertos para exposições temporárias ou atividades culturais complementares aos espetáculos noturnos. O teatro ainda é uma figura autônoma junto ao rio, assim como o Memorial 27F e um shopping center Mirador, único centro comercial ativo desta localidade.

Contextualização urbana do eixo bicentenário, linha férrea, orla do rio Bio Bio, o Memorial 27F e o Teatro de Bio Bio. Fonte: elaborado pelo autor.

Como resultado, a vivacidade do edifício demorou a crescer, com grande parte do interior vazio, esperando para ser destrancado e prosperar. Este é um edifício não só para a cidade, mas para toda a região, uma instituição para as pessoas cultivarem. (CELEDÓN, 2020, p. 31, tradução nossa)





22 Aqui o termo "misterioso" é em inglês escrito como "uncanny", o qual é utilizado em referência ao texto de Anthony Vidler (1987).

23 Juan Eduardo King, ex-presidente da corporação Teatro PencoPolitano. DÍAZ, Gonzalo. *Diário de Concepción*, 2 de fevereiro de 2010.

24 <https://septima.com/2020/05/el-incendio-del-teatro-concepcion/>

Na escala do lote e do entorno imediato a presença do teatro ganha outros pontos possíveis de análise. A aproximação ao objeto branco, inusitado em sua materialidade e de escala associada à altura do memorial, se destaca como um objeto pouco familiar, mas que desperta uma curiosidade intrínseca à sua natureza diáfana: "Na maioria das vezes, o teatro parece ser um volume vasto e pálido, às vezes se confundindo com a névoa, simultaneamente indetectável e misterioso²²." (CELEDÓN, 2020, p. 31, tradução nossa). Uma relação de frontalidade com o eixo bicentenário implica que sua implantação se destaque por uma: "ligeira rotação em relação ao rio, a uma distância suficiente que permite a contemplação do Memorial 27F desde as rotas ao interior do teatro, gerando ao mesmo tempo uma nova instância urbana em que os arquitetos denominaram a 'Arena'" (MORA, 2018).

Por meio de uma série de proposições, destacadas a seguir, Radic questiona o que seria a maneira banal com que uma: "certa visualidade turística se instala em tudo. Tudo deve ser visto, tudo deve ser bonito." (RADIC, 2021, tradução nossa). Logo a materialidade da membrana e a escolha das visuais determinadas para quem está dentro do edifício implicam muito mais uma relação de introspecção do que uma relação entre o exterior e o interior. Com isso, deve-se romper com a possibilidade de visuais irrestritas a partir de pequenas aberturas no volume proposto, para em contrapartida reforçar: "Interiores mais personalizados e pouco fotografáveis". (RADIC, 2021, tradução nossa).

O edifício é uma construção intelectual que envolve esse objeto. Então, parar para olhar o rio é quase absurdo... uma cidade é um olhar sobre uma certa contemplação, de como ocultar o rio a partir do interior. É dar ao edifício a capacidade de se regenerar em si mesmo e ocultar o rio, de torná-lo aparecer do lado de fora. (RADIC, 2021, tradução nossa)

Esta abordagem conforma um aspecto que permeia diversos projetos de Radic, questão inicialmente enfrentada nos refúgios por ele construídos em lugares que indissociavelmente estão implantados em uma possibilidade de contemplação da paisagem exterior, e que acabam por estruturar partidos articulados por uma negação destas visuais. É uma busca por aspectos mais introspectivos na conformação dos espaços e que passa a estruturar os partidos dos projetos públicos principalmente em áreas de contato direto com o público, como no caso específico do foyer do Teatro de Bio Bio.

Quando você entra nas casas de amigos, entra em uma espécie de labirinto doméstico, onde as coisas estão lá por razões de história pessoal que você não entende se não lhe explicam. Isso me interessa. O tema do refúgio tem a ver com um interior para o qual não entra qualquer pessoa e, por isso, pode ser distribuído de uma maneira muito mais complicada e complexa. Ter uma praia na frente ou um vulcão me parece bastante banal. (MENA, 2018, tradução nossa)

Programa

O programa foi estruturado com base na proposta de Borja Huidobro e na necessidade respectiva que o primeiro teatro construído em 1910 na cidade de Concepción deixou.²³ O projeto original, que sofreu primeiramente com o terremoto de 1939 e posteriormente com o sismo de 1960, ficou à beira do colapso que, junto com o incêndio de 1973, foi demolido por completo pela decisão das autoridades locais em 1976.²⁴ Radic (EL CROQUIS, 2019, p. 16, tradução nossa) aponta: "O Teatro Regional fazia parte do imaginário público de

Passagem de pedestres sobre os trilhos da Linha 1 do Biotren. Foto de Marcelo Maia Rosa (2022).

25 O título desta obra se refere ao famoso ditado de Isidore Ducasse em Chants de Maldoror: "Lindo como o encontro casual de uma máquina de costura e um guarda-chuva em uma mesa de dissecação." É uma ode ao anti-herói Maldoror, que perde sua fé em Deus após uma série de revezes e então começa a flagelar o mundo com desordem e violência, além de ridicularizar a civilização ocidental. O livro foi publicado em 1869, um ano antes de sua morte aos 23 anos.

Concepción... e desde então, a população esperava por um novo edifício."

O teatro proposto, mesmo a partir de um programa de usos convencional (EL CROQUIS, 2019), busca romper com a ideia básica da relação entre os espaços sociais como o foyer, áreas de espera, cafés e o contraponto com as salas de espetáculo. A questão central está na importância que estes espaços públicos assumem diante das salas de espetáculo, buscando uma equidade em termos de experiência: "de interação social onde a experiência ao entrar na sala é de igual importância ao local do espetáculo do ponto de vista da experiência arquitetônica." (SALGADO, 2017, tradução nossa).

Como aponta o arquiteto esta relação entre os programas parte também de: "Uma estrutura modular ao redor de um vazio, e a tensão deliberada entre eles. E o Teatro Regional, da mesma forma, enfatiza mais os espaços circundantes do que a própria sala." (EL CROQUIS, 2019, p. 18, tradução nossa)

Aqui a estrutura programática clássica do palco e plateia é um pressuposto de projeto "não muito diferente da tipologia do claustro religioso, em que o espaço privado dos monges e a esfera pública das filigranas se encontram no espaço sacro do altar." (CELEDÓN, 2020, p. 27, tradução nossa). Já nos espaços que preenchem os arredores das duas salas de espetáculo, uma série de programas como escritórios, espaços de apoio, salas de ensaio, infraestruturas e principalmente o foyer: "envolvem o público em uma performance coletiva e dessacralizada [...] A diluição das fronteiras entre o espaço interno da peça e o espaço externo do público desafia os arranjos convencionais". (CELEDÓN, 2020, p. 27, tradução nossa).

Uma disposição de funções que busca subverter a tipológica do teatro: "Tudo fica exposto, descarnado, ao contrário do que estamos acostumados a entender. É um anti-teatro. Uma construção cheia de contradições que questionam e ampliam o campo de ação disciplinar." (CARALT, 2018, p. 38, tradução nossa)

A leitura e a construção dos espaços a partir do contraponto entre o cheio e o vazio, determinado pelas duas salas de espetáculo e o que rodeia estes programas âncoras, ganha forma a partir da retícula estrutural e sua envoltória. (RADIC, 2021).

Parte da tipologia atribuída à sala cênica, um ambiente conformado por uma generosa plateia e uma sequência vertical de balcões que exploram a verticalidade da sala, está associada a uma questão que Enrique Walker aponta como um enfrentamento recorrente tipológico (RADIC, 2021): Incorporar a caixa cênica ao volume prismático definido pelo partido arquitetônico. Para isso, a verticalidade da edificação e a distribuição de suas funções, sejam elas a própria plateia ou os demais programas do teatro, passam a conformar o projeto como um caminho definido. Soma-se a este fato novamente a impossibilidade de se utilizar o subsolo: "aumentando ainda mais a altura do edifício e criando essa sensação de grandeza e espaço aberto" (RADIC, 2021, tradução nossa).

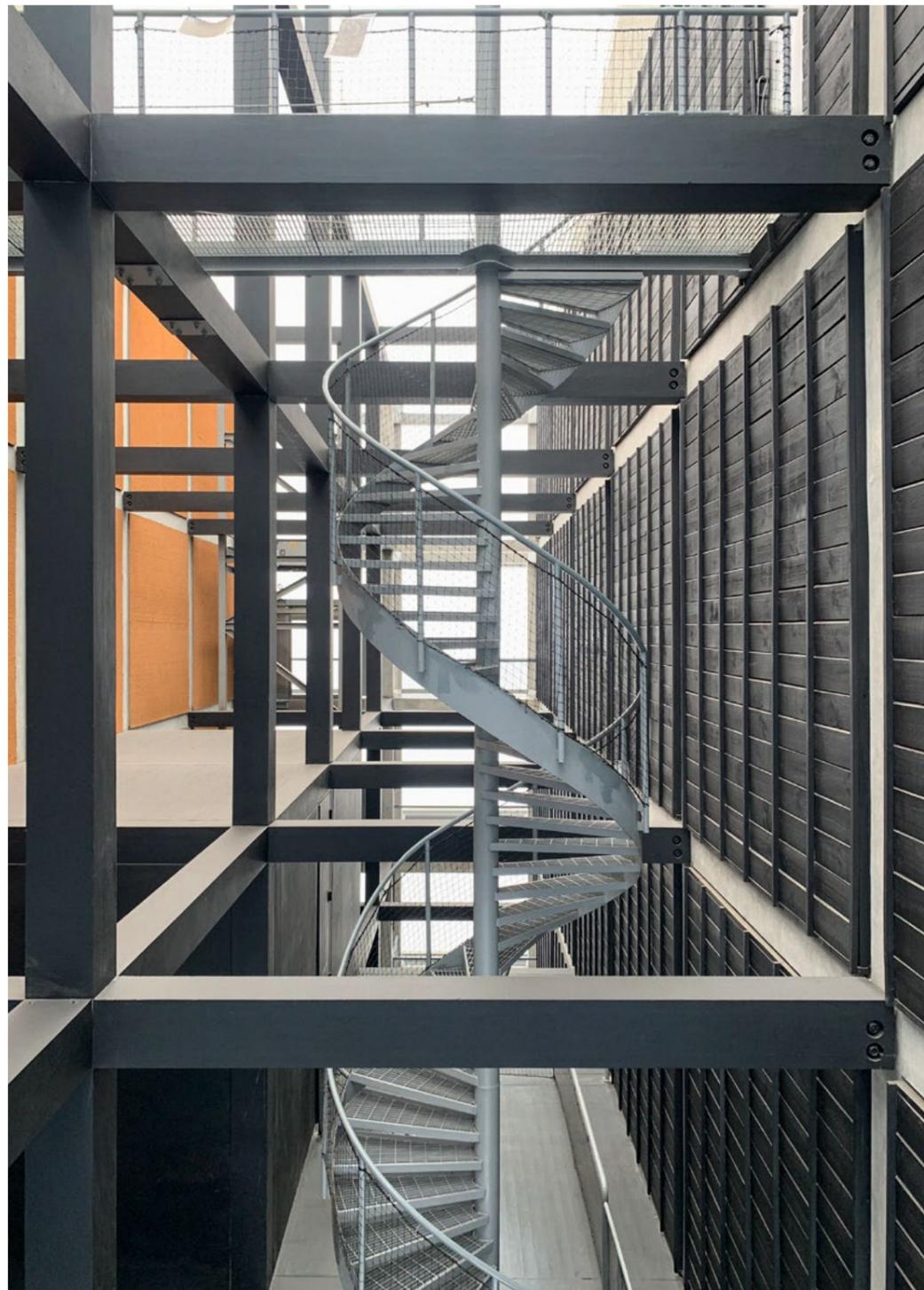
A relação deste volume construído com o lote e em si passa também pela estruturação de um proposta programática para os arredores do teatro. Neste caso, a proposta presente no concurso enfatiza a possibilidade de um espaço público que é: "[...] simplesmente uma praça preta de ladrilhos. Reduzimos sua expressão ao mínimo para promover uma ocupação mais espontânea do lugar" (EL CROQUIS, 2013, p. 18, tradução nossa).

Ainda assim, esta proposta não foi executada, e no lugar deste projeto mais aberto e flexível hoje há um estacionamento bastante consolidado, que atende o público em geral e



TEATRO
BIOBÍO

Logotipo das instituições Teatro Penco Político e Teatro de Bio Bio como iconografias de projetos de arquitetura. Fonte: <https://www.teatropencopolitano.cl/> e <https://teatrobiobio.cl/>.



os funcionários do próprio teatro.

Então, nesses termos, as escalas dos projetos também dependem de quanto foi realizado e, nesse sentido, estar sob esse volume e estar impressionado com a morfologia da edificação, não tem a ver com uma proposta específica, mas sim com uma maneira de ver o espaço público no Chile em geral que busca mudar um pouco a escala doméstica desses espaços que estamos acostumados a viver. (RADIC, 2021, tradução nossa)

As materialidades que compõem a edificação são poucas e expressivas. O concreto aparente ocupa a estrutura principal, pisos, lajes e forros, tanto estruturais como em termos de acabamentos, que conformam a leitura inicial, como um suporte sólido com autonomia e envergadura geométrica para assumir o desenho do teatro de maneira predominante. Uma crueza na aplicação do concreto que reduz qualquer rebuscamento a uma contínua vivência em um espaço construído pela estrutura.

O que acontece é que a transparência, em termos reais, é impossível, é uma espécie de utopia um tanto terrível, que tudo se abre, que tudo está à vista. Tematizo que em meu trabalho, estou sempre propondo filtros, membranas que jogam entre a opacidade e a transparência. O cliente sempre pensa que está olhando, está interessado em ter uma "vista" bonita, mas isso não é verdade, olha-se pouco. Em geral, está absorto em espaços interiores. (MENA, 2018, tradução nossa)

Na mesma lógica da estrutura de concreto, poucas peças de madeira com acabamento carbonizado substituem esta materialidade primária na região do café, no coração do espaço público do foyer.

Sobrepostos a esta estrutura sempre aparente, revestimentos acústicos se dividem em dois principais grupos, aplicados nos quadrantes internos às peças primárias de concreto. Primeiramente, há o preenchimento dos planos quadrados entre vigas e pilares, recoberto com uma fibra de coco, que com uma crueza direta nos remete a um capacho de piso ordinário voltado para a limpeza dos pés. O deslocamento deste material do piso para as paredes é surpreendente e pela escala do edifício se transforma em um gesto irônico, reflexivo ao mínimo se pensarmos que ele agrega uma camada mais aquecida para os interiores monocromáticos das áreas sociais e cumprindo com a função de absorver a reverberação sonora.

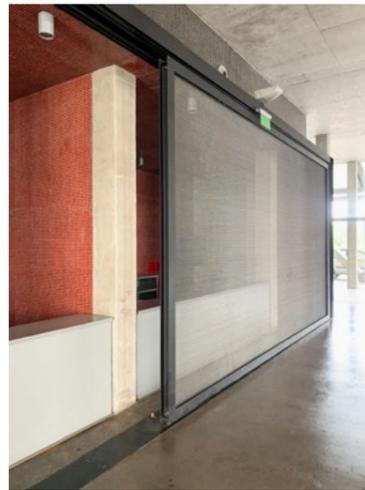
As salas cênicas, tanto no seu exterior como no seu interior, são revestidas de uma sequência de pequenas tábuas justapostas sobre uma subestrutura de madeira, algo muito distante de um lambrí ou um ripado sofisticado, aparelhado. Tábuas de acabamento pouco refinadas, com a aplicação de uma pintura preta e fosca, muito mais próximas a uma construção rural do que de um ambiente luxuoso, constituem o ambiente interno. Mais uma vez esta ação, que se desdobra também na marquise de recepção da entrada do edifício, desloca a observação de qual seria a hierarquia pretendida para o projeto. Esta mesma madeira, na área de apoio da edificação (tais como camarins, áreas técnicas e áreas administrativas) assumiram inicialmente uma cor amarela primária, cor que a pedido dos atores foi substituída por brancos e cinzas por ocupar um imaginário de má sorte no campo cultural chileno.

A cor está presente nas escadas de incêndio de concreto, completamente cobertas por vermelho (CELEDÓN, 2020). Também pode ser vista nas paredes externas que delineiam

Interior do Teatro de Bio Bio.
Foto de Marcelo Maia Rosa
(2022).

Yale Center for British Art, de
Louis Kahn (1974). Foto de
Thom Mckenzie (2012). Fonte:
Arquivo de Smiljan Radic.

as bilheterias, que, no interior, abrigam um café e banheiros revestidos com pequenos ladrilhos quadriculados de vidro. Segundo (BERNSTEIN, 2018), esses mosaicos vermelhos e pretos ecoam o estilo cerâmico distintivo da arquitetura moderna de Concepción, mantendo um orçamento modesto para infraestruturas de tal envergadura. (CARALT, 2018, p. 39).



Por fim o teatro é “embalado” (RADIC, 2007) literalmente ao receber uma membrana de PEFT em todas as suas faces, distribuída em faixas horizontais sobre uma estrutura metálica pontual que determina uma geometria facetada, mas pouco complexa, uma “diagonalização” que se distribui por andares e define a escala do edifício.

Este material atribuído à fachada é um polímero de alta resistência e de caráter ignífugo. Uma tecnologia já empregada desde os anos 1960 e que passou por avanços tecnológicos significativos nos últimos quinze anos, um produto consolidado e sofisticado como um reflexo de desenvolvimento da indústria: “Caracterizado por ser constituído por uma membrana de fibra de vidro revestida com teflon, o que lhe confere grande consistência e isolamento térmico, hidráulico e antifogo”. (URBANOTÍCIAS, 2012, p. 75, tradução nossa)

O PEFT, por sua vez, determina a maneira como o edifício se apresenta para a cidade e seus usuários. Pelo eixo bicentenário, caminho de aproximação do pedestre, a construção frente ao céu nublado e branco típico de Concepción se destaca pela massiva volumetria em contraponto a uma materialidade etérea, em um volume em que as sombras se difundem e o contraste com o céu tem pouco impacto.

Ao adentrar o edifício, a ausência da relação com o exterior é o principal ponto de tensão que a membrana proporciona. Uma luz difusa que novamente borra os limites geométricos de toda a construção, dos pontos de encontro entre os detalhes, dos pilares e vigas e principalmente dos usuários com o chão, vidros, teto, como se a arquitetura estivesse distante do toque, de uma percepção tridimensional capaz de aproximar o senso de escala ao usuário. Uma atmosfera que se assemelha mais a um filme em preto e branco de Yasujiro Ozu do que propriamente a uma arquitetura monumental e espetacular associada a um objeto cultural construído com intenções políticas.

Então é quando o Teatro – voltando à pálida membrana – se integra de maneira misteriosa ao lugar e se assemelha a um fantasma. Essa névoa nos convida a lembrar da de Sant’Andrea em Mântua ou do Cemitério Leste de Malmö de Lewerentz, recurso arquitetônico negligenciado que os fotógrafos de arquitetura deveriam registrar. O uso dessa membrana expande as fronteiras técnicas e intelectuais da arquitetura, como desejava Siegfried Ebeling (2015 [1926]:78). El espacio como membrana. Uma intelectualização talvez incompreensível para o público. (CARALT, 2018, p. 39, tradução nossa)

Essa membrana externa cede passagem para poucas aberturas em vidro, as quais recortam um pequeno trecho de cidade, rio, o memorial 27F e o eixo de conexão municipal com a avenida Costanera.

A particular materialidade externa do edifício, promovida pela membrana de PTFE, conforma uma série de comportamentos da fachada no que diz respeito à opacidade e translucidez. Durante o dia, um objeto opaco, branco diáfano frente ao céu igualmente nebuloso e típico de Concepción. O edifício se perde no céu e somente as arestas dos quadros tensionados que conformam a fachada desenham a forma do edifício no espaço.



Almoxarifado do Teatro de Bio Bio. Foto de Marcelo Maia Rosa (2022).

Av. Central Sur com o Teatro de Bio Bio ao fundo. Foto de Marcelo Maia Rosa (2022).



Acari 3x, de Isamu Noguchi (1953). Fonte: Lâmina 04 apresentada na ocasião do concurso para o Teatro Regional del Bio Bio. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.

Sant'Andrea em Mântua Foto de Gianni Braghieri. Fonte: ROSSI, 2013, p. 24

“Se à noite ela se transfigura e sua pele apresenta complexidade, riqueza e leveza, durante o dia, por outro lado, ela aparece como um objeto opaco, escasso, estranho.” (CARALT, 2018, p. 38, tradução nossa).

A partir do lusco fusco, em todos os momentos que o edifício abriga um espetáculo, essa membrana permite, por meio de sua translucidez, conformar um volume totalizado por uma luz dominante, cheia e que conforma a edificação em um objeto iluminante e que através das sombras revela sua retícula estrutural de concreto armado em projeções sobre os planos periféricos da fachada, “um anúncio de que o Teatro está funcionando” (BERNSTEIN, 2018), explica Radic.

Um volume festivo dentro da cidade de Concepción (URBANOTICIAS, 2012) que reflete nas águas do rio Bio Bio como um sinal urbano que irradia para a cidade e seu entorno imediato uma luz que representa sua atividade em uma busca por exaltar os arredores da edificação como a própria conformação de seu partido: “toda a cidade será o seu ambiente” (GREENE, 2018, tradução nossa). “As luzes do teatro iluminado são o sinal de que no interior há um evento cultural prestes a acontecer e, por isso, tornou-se um dos elementos mais sedutores da proposta” (MORA, 2018, tradução nossa).

A alusão aqui feita à luminária Acari 3x de Isamu Noguchi (1953), presente nas pranchas do concurso, passa a ser mais um elemento de construção de uma ideia frente a uma imagem palpável, que estabelece uma ponte direta entre um repertório imagético do júri ou expectador como o próprio Radic afirma posteriormente: “a imagem política para explicar o projeto foi a de um grande luminária, embora não seja o que mais me interessa em termos reais. (RADIC, 2021)”

O foco agora se volta para a natureza efêmera que o projeto assume diante da cidade, graças à sua capacidade de transformação ou acendimento, decorrente de sua função. Portanto, para a cidade, o objeto está vivo e iluminado. Em relação à vida cultural do edifício nas margens do rio, ele reflete suas luzes e emana uma mensagem luminosa associada à atividade cultural. Como destacado por Mora (2018), “O diálogo entre a luz e o pétreo dá à cidade uma nova experiência urbana que realça a borda esquecida do rio.”

Cada camada assume uma natureza diferente, com suas próprias regras e estética: desde os sólidos espaços lúdicos em seu núcleo até as fachadas translúcidas, desde o volume do edifício até a cidade externa e a paisagem além. (CELEDÓN, 2020, p. 31, tradução nossa)

A progressão do ambiente de espetáculo se desenvolve desde a completa escuridão das salas, passando por espaços de circulação iluminados por uma luz intensa e difusa, até chegar ao exterior, que se adapta às suas atividades e, sobretudo, à sua natureza diurna e noturna, permitindo que “o edifício se reinvente em cada camada” (CELEDÓN, 2020, p. 27, tradução nossa).

Diferente da imagem que a luminária busca a partir de um objeto homogêneo e regular, o edifício passa a transparecer todas as entranhas da edificação, como uma espécie de “radiografia” (RADIC, 2021). Dentro desta proposta e do projeto luminotécnico elaborado por Antonia Peón Veiga, o foyer passa a ser iluminado de maneira complementar por uma obra intitulada *Es Telar*, do artista visual chileno Iván Navarro (MORA, 2018) o que reforça o partido de que essa heterogeneidade das fontes de luzes se somam a uma construção da imagem noturna do edifício.



Construção

Seis anos antes de visitá-la, usamos como referência o layout da Mesquita de Córdoba na Espanha para convencer o júri do Teatro Regional del Bio-Bio no Chile de que a distância de 3,90 metros entre as colunas permitiria a passagem do público sem problemas. Naquela época, era impossível para nós compreender as sofisticadas bolsas de luz que se infiltram dispersas no layout da Mesquita, o que irregularmente separa suas colunas tingidas de cores marinhas. (EL CROQUIS, 2019, p. 28, tradução nossa)

O projeto conforma-se por uma estrutura de vigas e pilares que definem uma sequência de módulos cúbicos de 3.9 x 3.9m de eixo. “A grade retícula contém os espaços públicos do Teatro. No seu interior está a sala” (EL CROQUIS, 2019, p. 18, tradução nossa). O volume total construído é composto por 26 módulos (104 m) de comprimento por 8 módulos (32 m) de largura e 6 módulos (29 m) de altura.

Uma estrutura densa, que associada claramente a uma menção do edital do concurso, busca responder com um projeto que transmitisse uma segurança ao usuário: “Por exemplo, que a construção não deveria ser enterrada, pois o terreno estava no leito do rio; ou que sua estrutura deveria ser evidente e robusta, para transmitir confiança ao usuário.” (EL CROQUIS, 2019, p. 16, tradução nossa).

Logo, a densidade e o ritmo desta proposta estão associadas a uma possibilidade de se conformar o espaço através da própria estrutura. Ao invés de uma estrutura robusta e reforçada, uma malha regular, delicada, e que pela presença de sua totalidade, cumpri-se com a necessidade explicitada no edital.

Uma retícula espacial que permitiu: “Em uma área onde deveriam ser utilizadas colunas de sessenta por sessenta ou oitenta por oitenta, optar por uma estrutura mais leve” (EL CROQUIS, 2019, p. 18, tradução nossa):

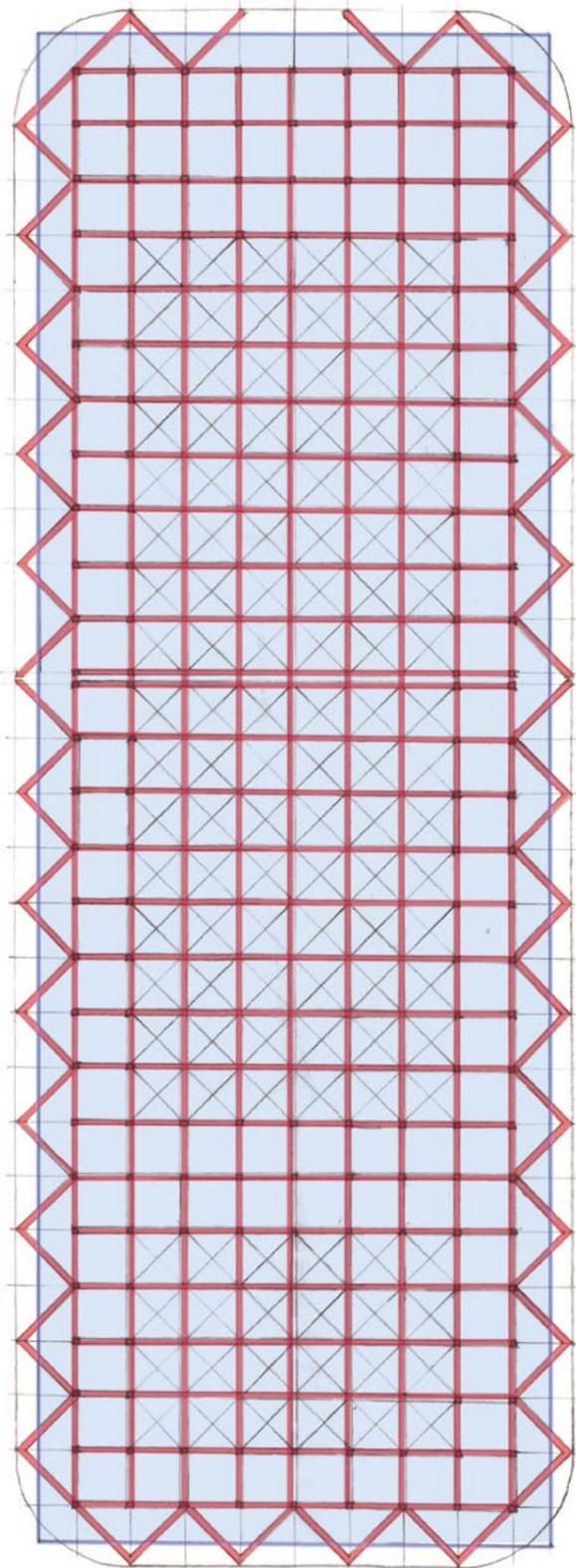
Em vez de construir uma grande estrutura, como sugeria o concurso, construímos uma série de pequenos suportes. Isso, por sua vez, permitiu conferir imediatamente caráter ao projeto. Ou seja, cumprimos com as bases do concurso e também as desafiamos. (EL CROQUIS, 2019, p. 18, tradução nossa)

Esta proposta responde diretamente a umas das principais preocupações das limitações técnicas intrínsecas ao terreno: a fundação frente ao solo composto por entulhos à beira de um rio em um terreno que era propriamente um banco de resíduos retirados do leito do Bio Bio, “todos os rios no Chile mais ou menos acabam como bancos de lixo” (RADIC, 2021, tradução nossa). A partir do momento em que as cargas fossem distribuídas de maneira homogênea e em vãos pequenos, a necessidade de uma fundação profunda poderia ser descartada e foi proposta uma grande laje de altura uniforme de 50 cm, uma balsa que desenha o perímetro da edificação e que conforma um anel de compressão no limite dos pilares que tocam o chão (RADIC, 2021).

O Teatro de Bio Bio. Fonte:
SUZUKI, 2019, p. 236.

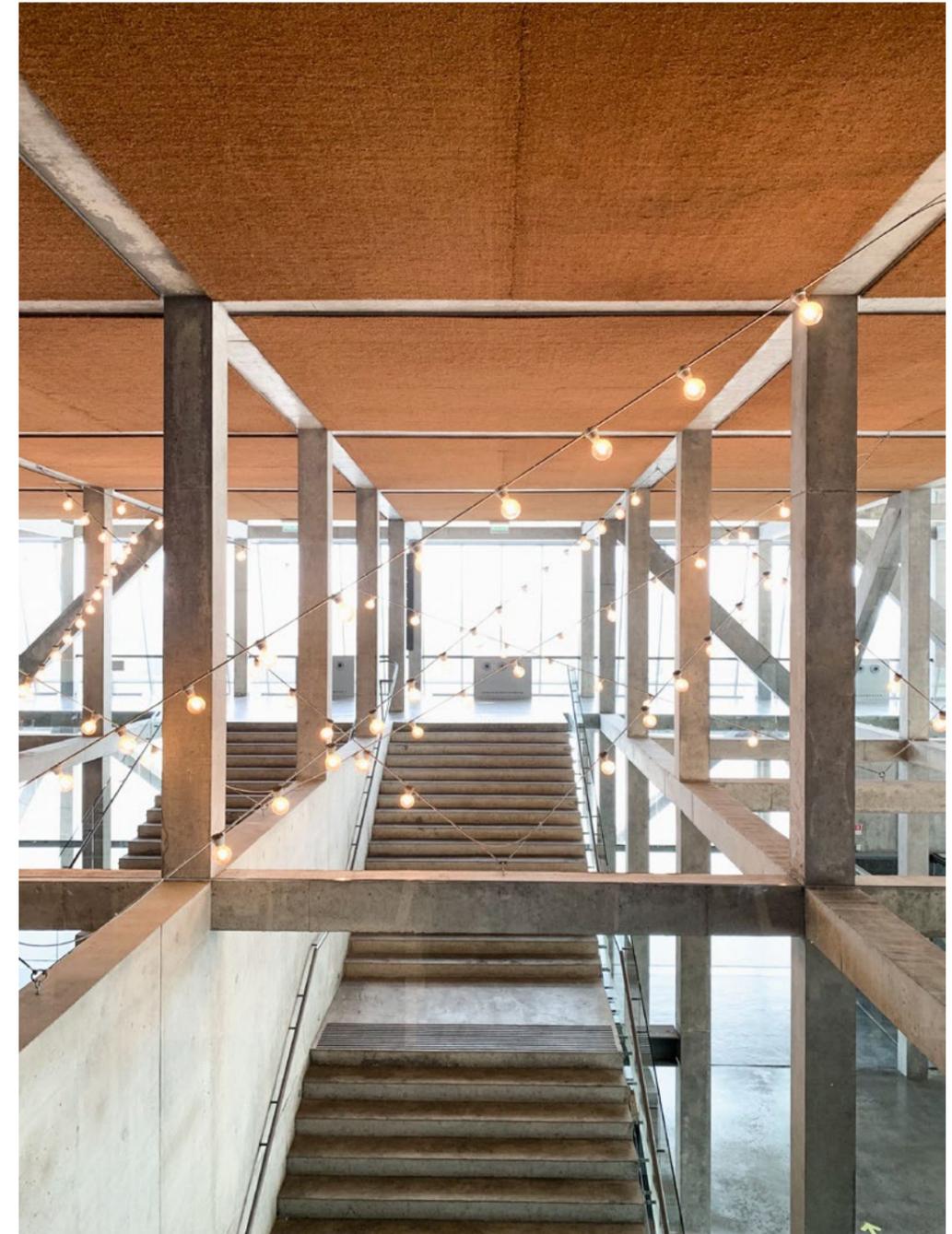
Mesquita de Córdoba. Fonte
(987 d.C.).Fonte: EL CROQUIS,
2019, p. 28.

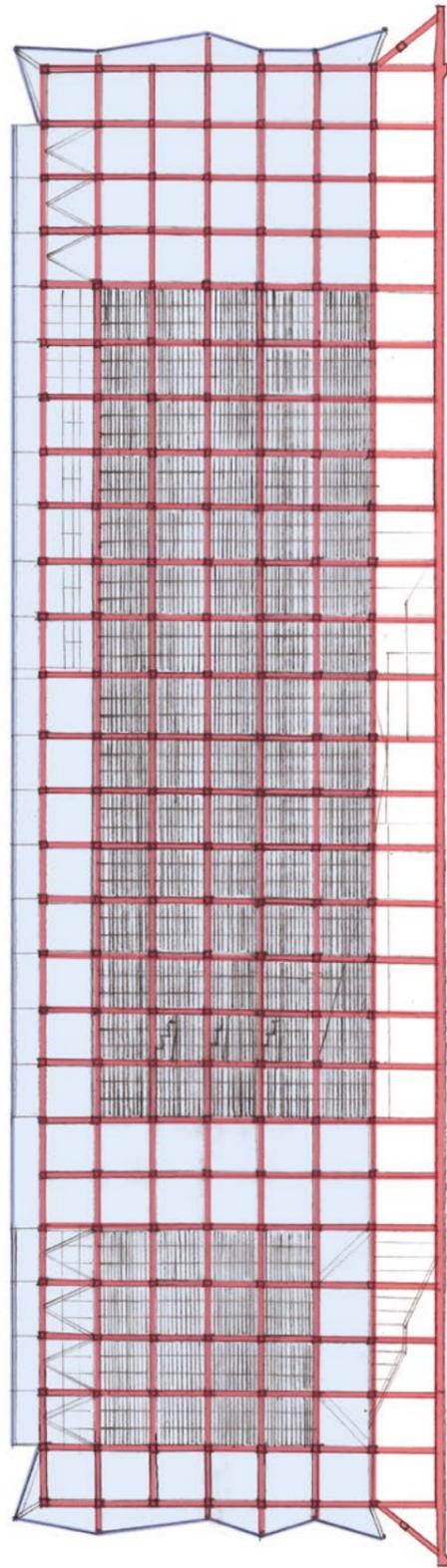
Com poucas exceções esse “grid” apresenta alterações no que diz respeito a seu partido, contudo, no térreo de toda a edificação uma série de diagonais são introduzidas na grade quadrada antes de tocar o solo, formando um sanduíche entre a laje de fundação e a laje de primeiro nível que atua como um diafragma rígido para o edifício (CELEDÓN, 2020). “O volume quase não interfere no subsolo e isso reduz os prazos de execução [...] prevê o ministro Luciano Cruz-Coke.” (ESPINOZA, 2011, p. 75, tradução nossa).



Planta do Teatro de Bio Bio
(2017) de Smiljan Radic. Fonte:
Elaborado pelo autor.

Escadaria principal do foyer do
Teatro de Bio Bio. Foto de
Marcelo Maia Rosa (2022).

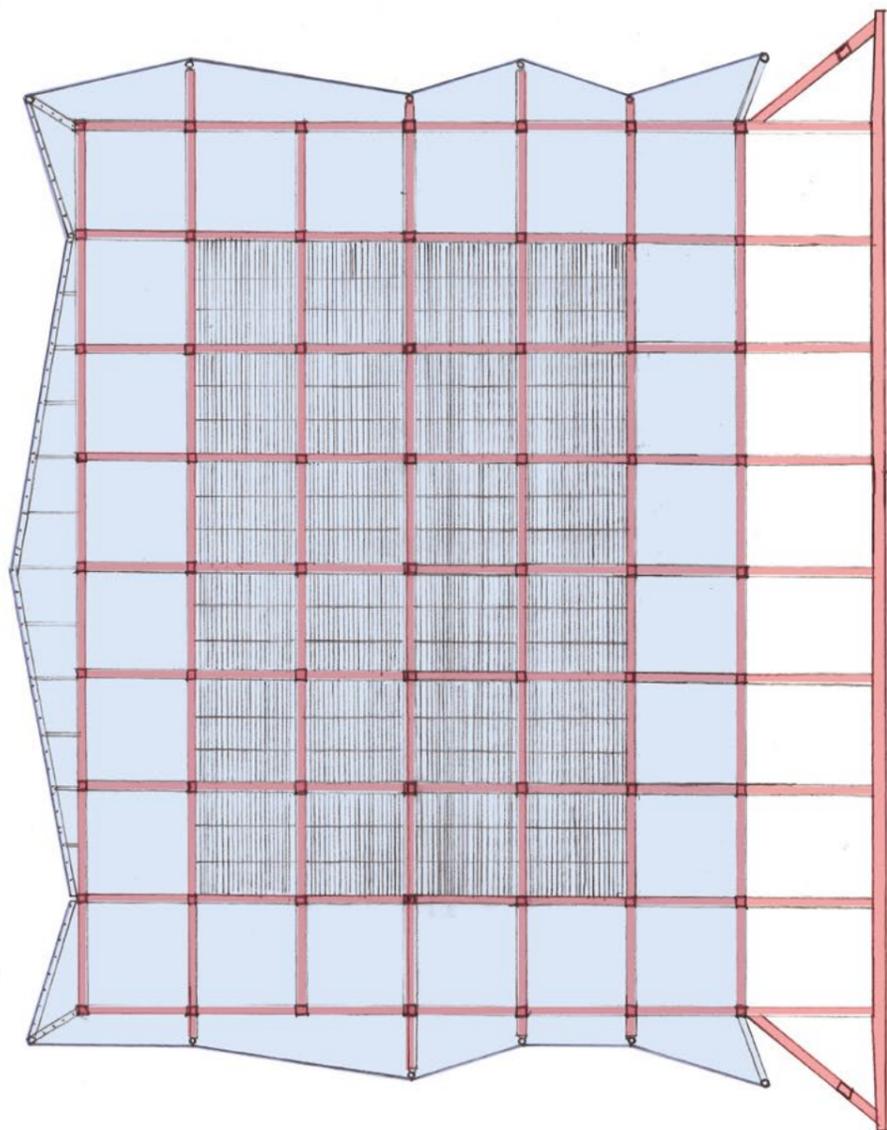




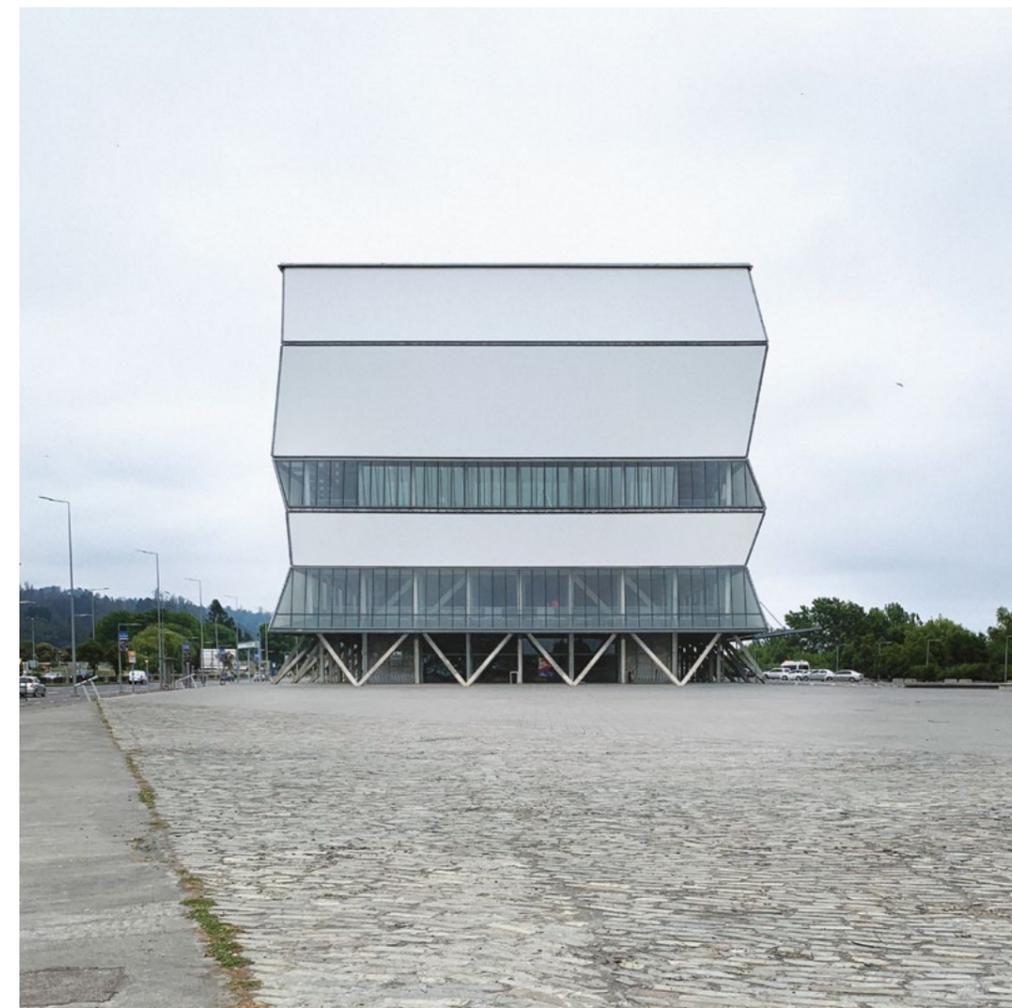
Corte longitudinal do Teatro de Bio Bio (2017) de Smiljan Radic.
Fonte: Elaborado pelo autor.

Teatro de Bio Bio a partir do parque Bicentenário. Foto de Marcelo Maia Rosa (2022).





Corte transversal do Teatro de Bio Bio (2017) de Smiljan Radic.
Fonte: Elaborado pelo autor.



Teatro de Bio Bio a partir do Memorial 27F. Foto de Marcelo Maia Rosa (2022).

Consequência do desenvolvimento do projeto e de cálculos posteriores ao concurso a sessão de todas as vigas e pilares, originalmente pensadas com 200 x 200 mm passaram para uma dimensão de 300 x 300mm, como aponta Celedón (2020, p. 27, tradução nossa): “para reforçar a solidez, resistência e resiliência”.

Radic constrói o paralelo entre uma construção europeia, em que as paredes são espessas, conformadas por diversas camadas, mas que no final são apresentadas e identificadas pela sua materialidade externa, a informação que se expressa na edificação. Por outro lado, a partir do momento em que essa espessura passa a ser reduzida, seja por custo, pela acessibilidade de recursos ou por uma cultura construtiva, a edificação passa a transmitir o processo construtivo como a camada de informação final, a partir de um momento em que não se pode mais separar o que é o acabamento e a materialidade interna. Neste sentido, a insistência nesta medida constante aplicada às peças estruturais do teatro passa a ser um referencial perceptivo: “Esses 30 centímetros, de tudo, é o que dá escala e o que é verdadeiro à fragilidade ou solidez do edifício o que mede o próprio edifício” (RADIC, 2021, tradução nossa).

“O *grid* é um princípio de ordenação fundamental neste edifício: ele assume o papel de preencher, medir e ocupar todos os cantos” (CELEDÓN, 2020, p. 27, tradução nossa). A autora faz referência também ao sistema construído por Leon Battista Alberti (1404) que propôs um mecanismo chamado “Véu de Alberti”, uma ferramenta que disposta entre o pintor e seu objeto de observação conforma um *grid* regular capaz de atribuir a possibilidade de transposição da imagem tridimensional para o papel em suas devidas proporções, através de um referencial externo: “construir o espaço e o desenho, medido com precisão pela primeira vez” (CELEDÓN, 2020, p. 27, tradução nossa).

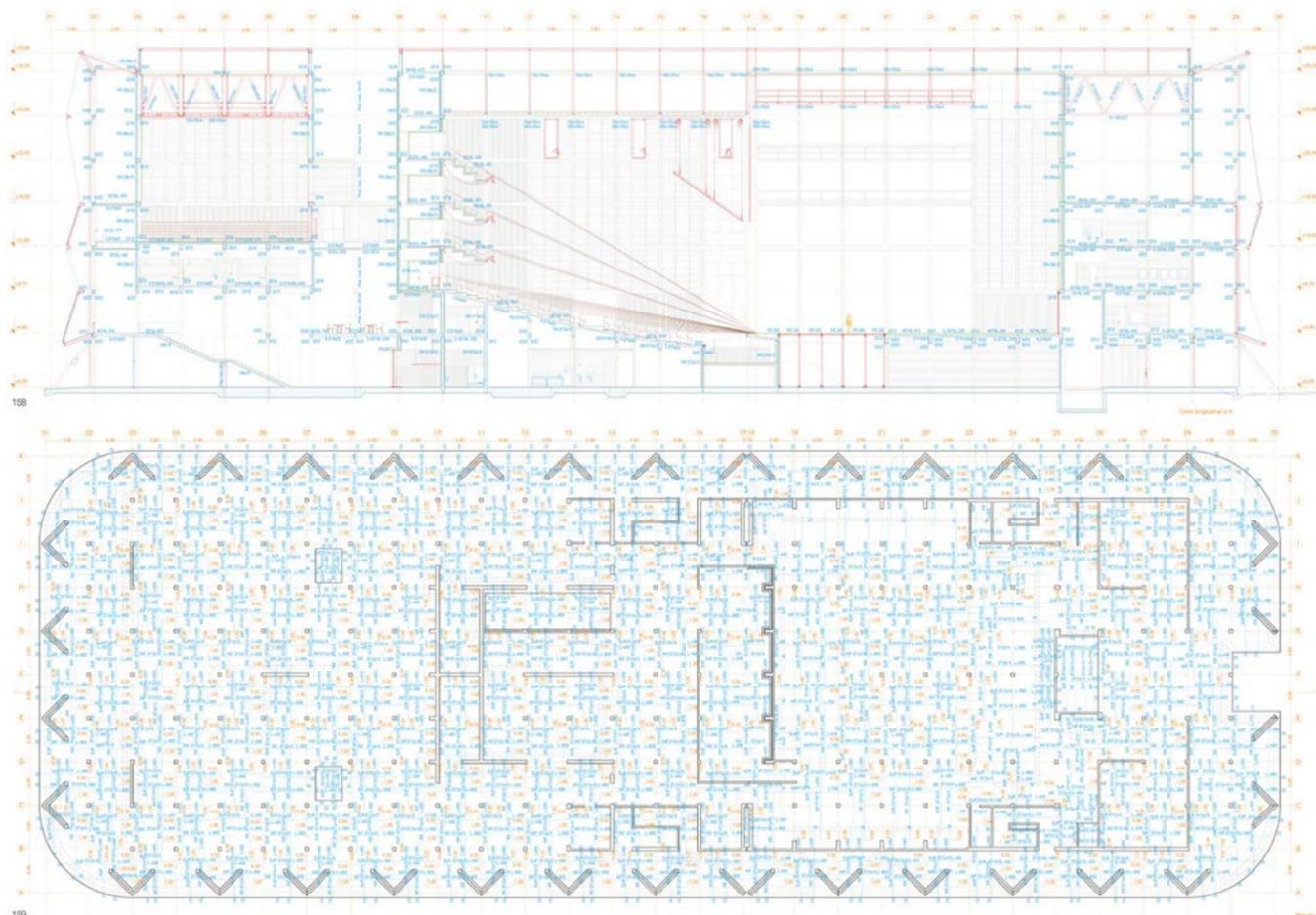
A estrutura proposta, mesmo que modular e com as dimensões robustas, implica em encontros aéreos bastante complexos do ponto de vista construtivo. Uma geometria espacial que requer uma forma estrutural e um sistema de obra rebuscado para concretar os nós aéreos. O mesmo vale para o encontro das diagonais no nível do terreno, uma forma que seria de extrema complexidade para se construir a partir da carpintaria e que passa a ser realizada através de conexões metálicas, uma solução capaz de agregar a precisão que esta estrutura delgada necessitava, porém que despertava a preocupação de que: “Essas soluções adquiriam uma espécie de tecnologia que não correspondia à nossa forma de ver, como decidiríamos abordar esse tipo de fragilidade no Chile” (RADIC, 2021, tradução nossa).

Os planos estruturais da grade de concreto são cuidadosamente adaptados à especificação das dimensões, com vergalhões em linhas e números verdes e vermelhos. O desenho se assemelha a padrões de costura, em vez de um plano arquitetônico ou de engenharia calculado (CELEDÓN, 2020).

Após a retirada da camada de resíduos do solo, o terreno foi aterrado para receber a laje de fundação: Laje que flutua e que imprime uma ideia fundamental no imaginário do projeto. Uma balsa, um circo itinerante por essência, que toca o terreno.

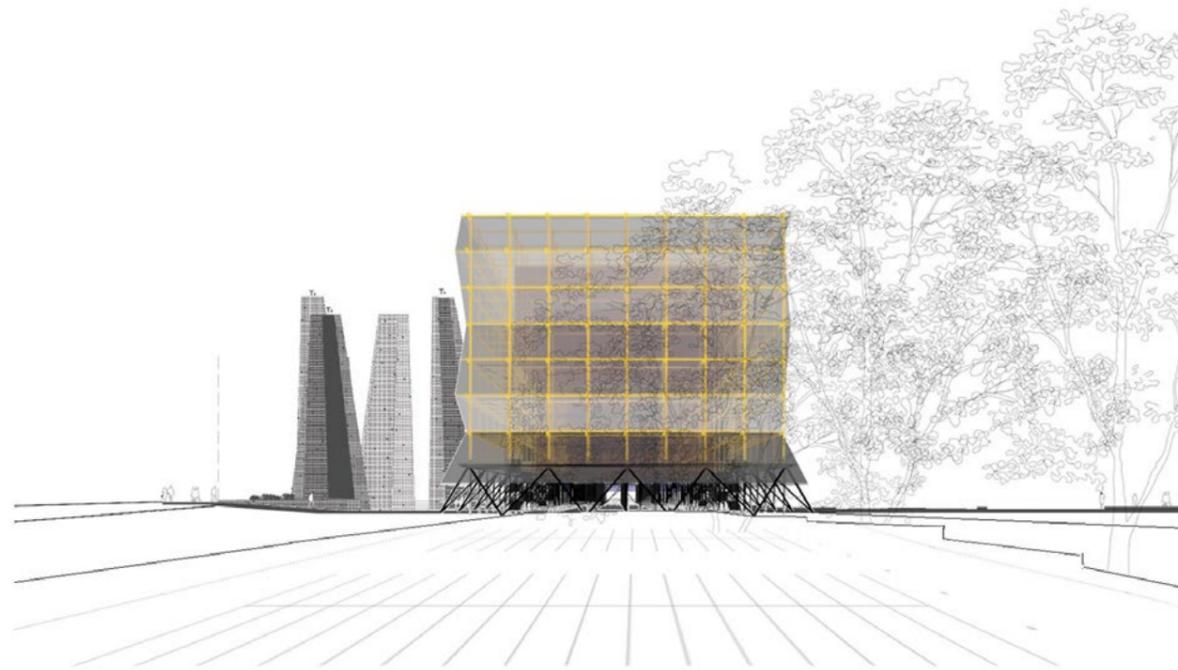
As fotos das grandes termoeletricas representadas pelas lentes de Bernd e Hilla Becher (1973), as quais ocupam a orla dos rios, justamente por seu funcionamento depender da água para cumprir seu ciclo industrial, também atribui ao projeto, segundo Radic, “uma escala que nos pareceu importante” (RADIC, 2021, tradução nossa).

Radic reforça a ideia de que este paralelo não é algo visual, mas algo que se pode sentir e



Planta de fundação do Teatro de Bio Bio (2017). Fonte: A+U, 2021, p. 142.

Artista pintando um retrato sobre um *grid* de Alberti. Gravura impressa em Paris, em 1737, por Abraham Bosse (1602-1676). Fonte: The Stapleton Collection.



que a estrutura assume um papel fundamental nesta leitura, em que as “diagonais exteriores reafirmam este problema, de estender o máximo possível a base desta balsa para fornecer a resistência a incisão”. “A ideia do circo que mal toca o chão apesar de ter vinte e pouco metros, continua flutuando de uma certa forma” (RADIC, 2021, tradução nossa).

A persistência da retícula ganha uma autonomia e torna difusa a distinção entre os pilares e vigas, parte um do outro como elementos irmãos em dimensões e que buscam direções distintas no espaço. A ilusão de uma estrutura que não tem fundações profundas e que implica diretamente na ambiguidade de um projeto formulado a partir de sua estrutura, elemento capaz de caracterizar e particularizar o projeto (RADIC, 2021).

CONCEITUAÇÃO

Cada vez mais nossas pesadas construções complicam seu desempenho instalando-se para sempre, esperando para serem demolidas. Talvez esta seja uma das razões pelas quais a horda em movimento prefere lugares com limites suaves ou confusos, translúcidos ou com total opacidade, mas nunca transparência. Ele também prefere os cantos sem nome dos espaços coletivos, essas pequenas fissuras sociais onde eles conseguem se encurralar, ou a escuridão sob seus cobertores onde é improvável que outro possa se intrometer... É notável que para o estranho uma tenda fina movendo com o vento nas margens de um campo de futebol abandonado é intimidante. (RADIC, 2021, tradução nossa)

As imagens presentes na prancha de abertura do concurso conformam um grupo de referência externas ao projeto que acompanham as narrativas posteriores à construção, tanto em apresentações posteriores quanto em publicações recentes.

Refere-se a um conjunto de imagens específicas que têm como objetivo retratar ou aproximar o leitor da obra final. Junto com uma imagem 3D bastante abstrata, criada a partir de linhas e colagens, procura-se conferir à proposta uma atmosfera desejada, um referencial construtivo e uma compreensão de escala e poética. Juntas, essas imagens passam a formar: “uma certa certeza intuitiva de que essas imagens poderão nos levar a construir algo” (RADIC, 2021, tradução nossa), como explica Radic, e não para cumprir apenas com uma retórica inerente aos processos de concurso, mas sim um conjunto fundamental: “para que, no final, o edifício construído refletisse essas imagens, atmosferas, como quiser chamar” (RADIC, 2021, tradução nossa).

O processo de constituir o projeto a partir de uma determinada seleção de imagens referenciais e, principalmente, do deslocamento de um projeto concomitante em andamento no escritório de Radic, fortalece um processo caracterizado por uma dissimilaridade entre seus trabalhos: “Eu realmente não me importo muito com as formas dos edifícios. Eu começo com os materiais e a atmosfera que quero criar” (BERNSTEIN, 2018, tradução nossa). A utilização da membrana de PTFE, uma matéria pouco comum em edifícios institucionais, exemplifica o processo de deslocamento e estranhamento perseguido com resiliência por Radic, como aponta Bernstein, “porque parece impermanente, como uma tenda de circo” (BERNSTEIN, 2018, tradução nossa).

Um projeto que parte do pressuposto de expor o que normalmente está escondido em um teatro. As infraestruturas, os andaimes que sustentam os cenários, como algo “realmente

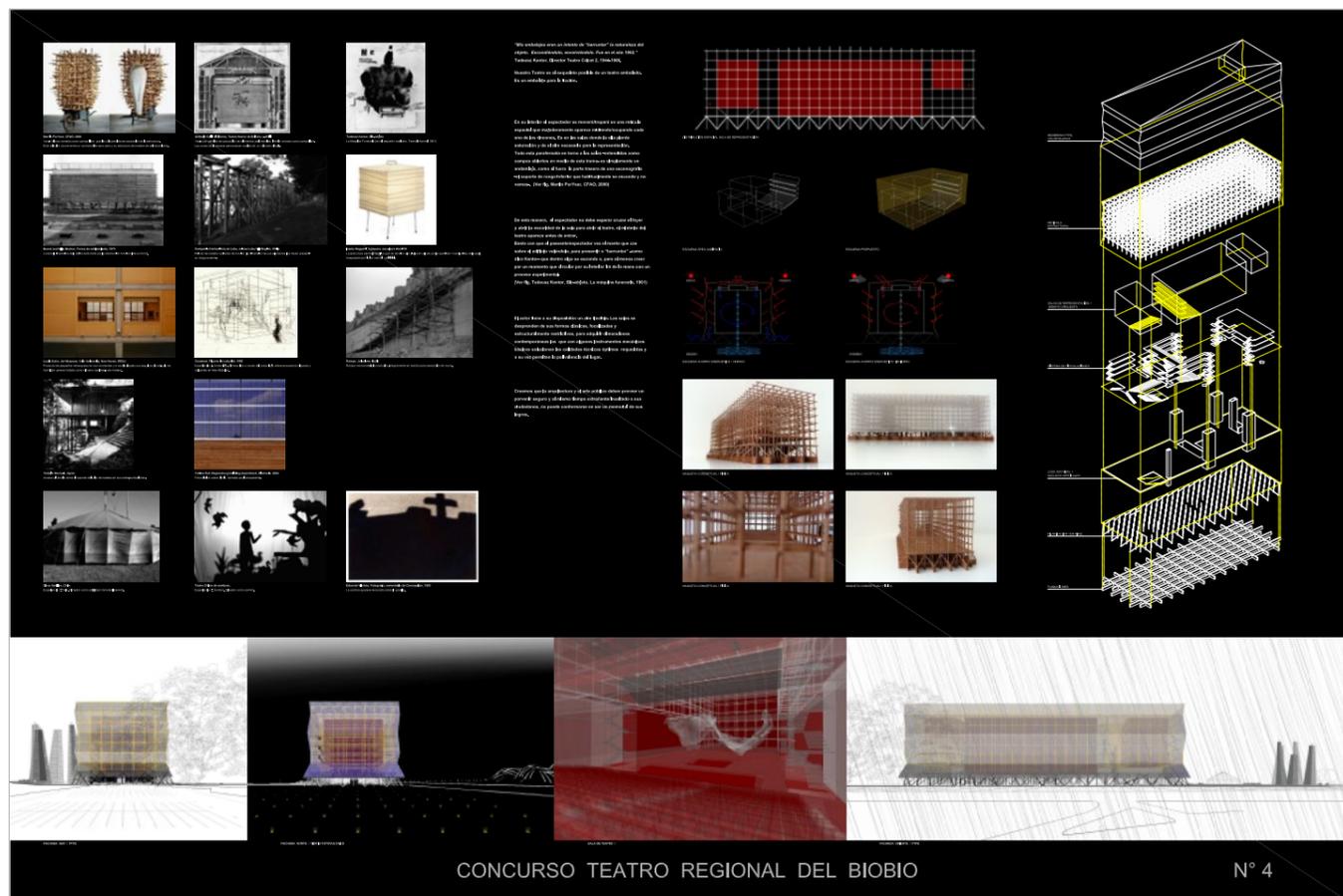
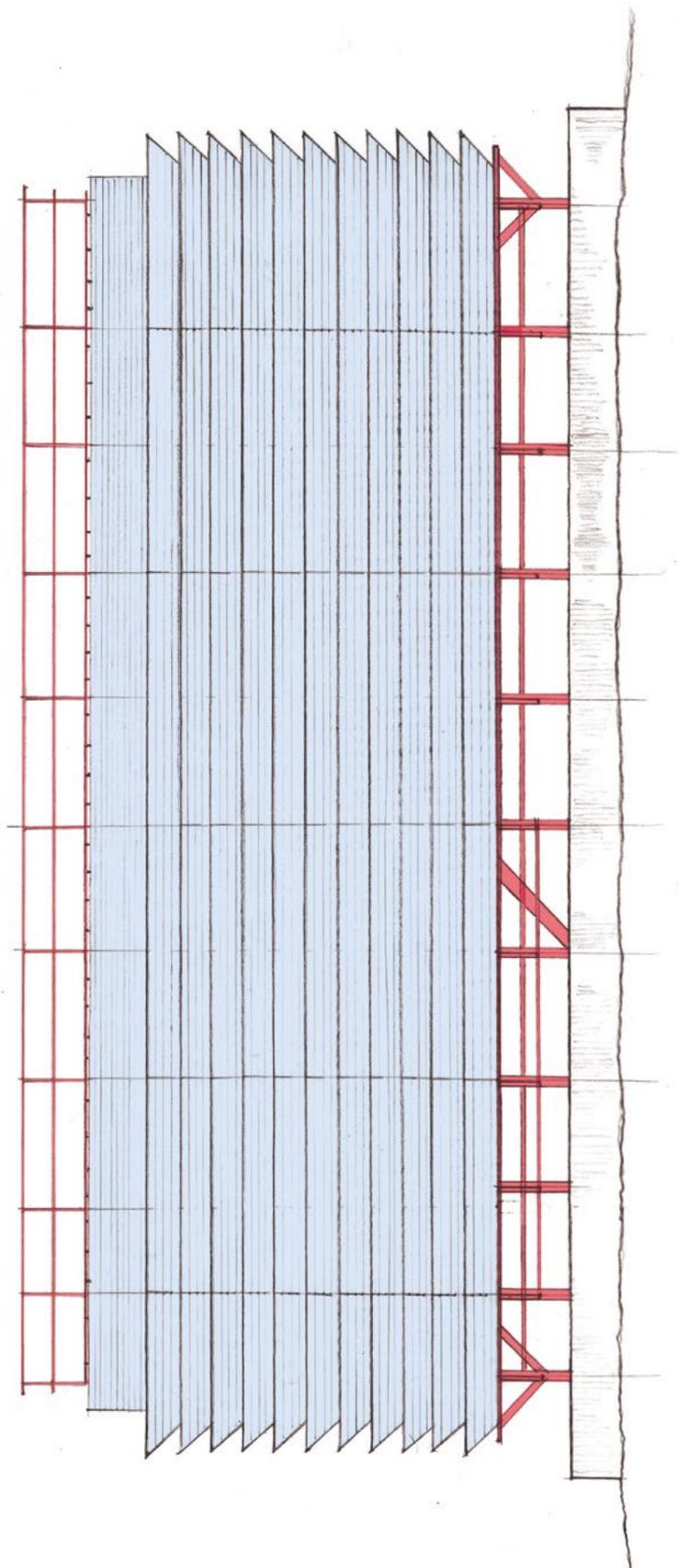
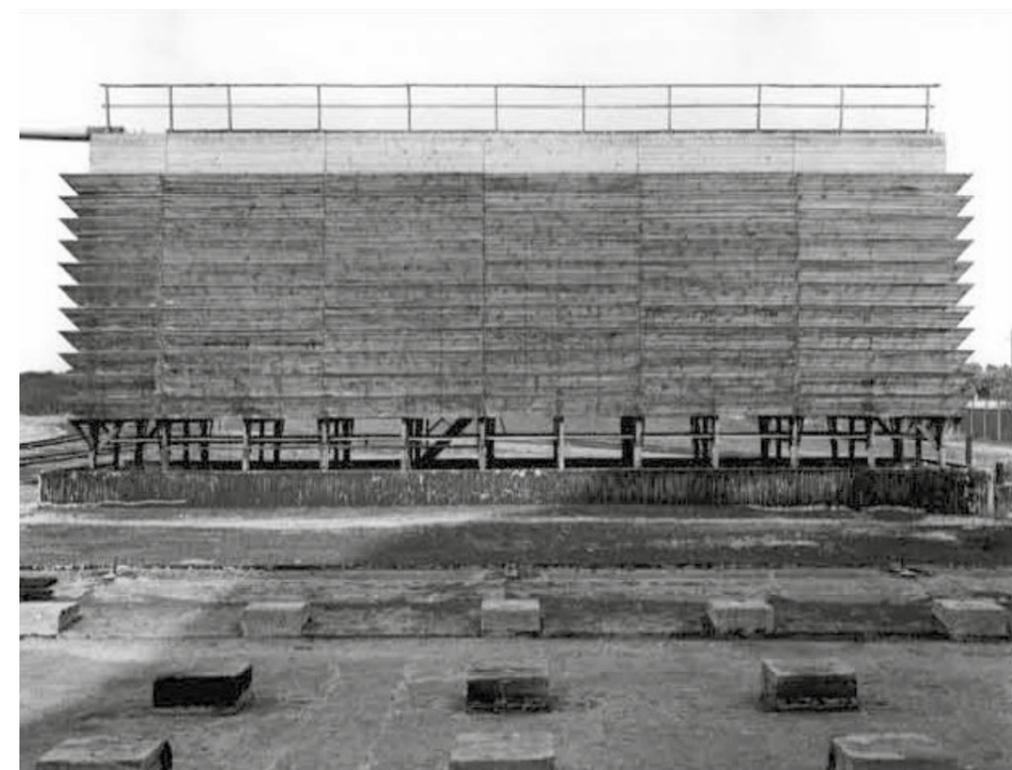


Imagem digital apresentada na ocasião do concurso para o Teatro Regional del Bio Bio. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.

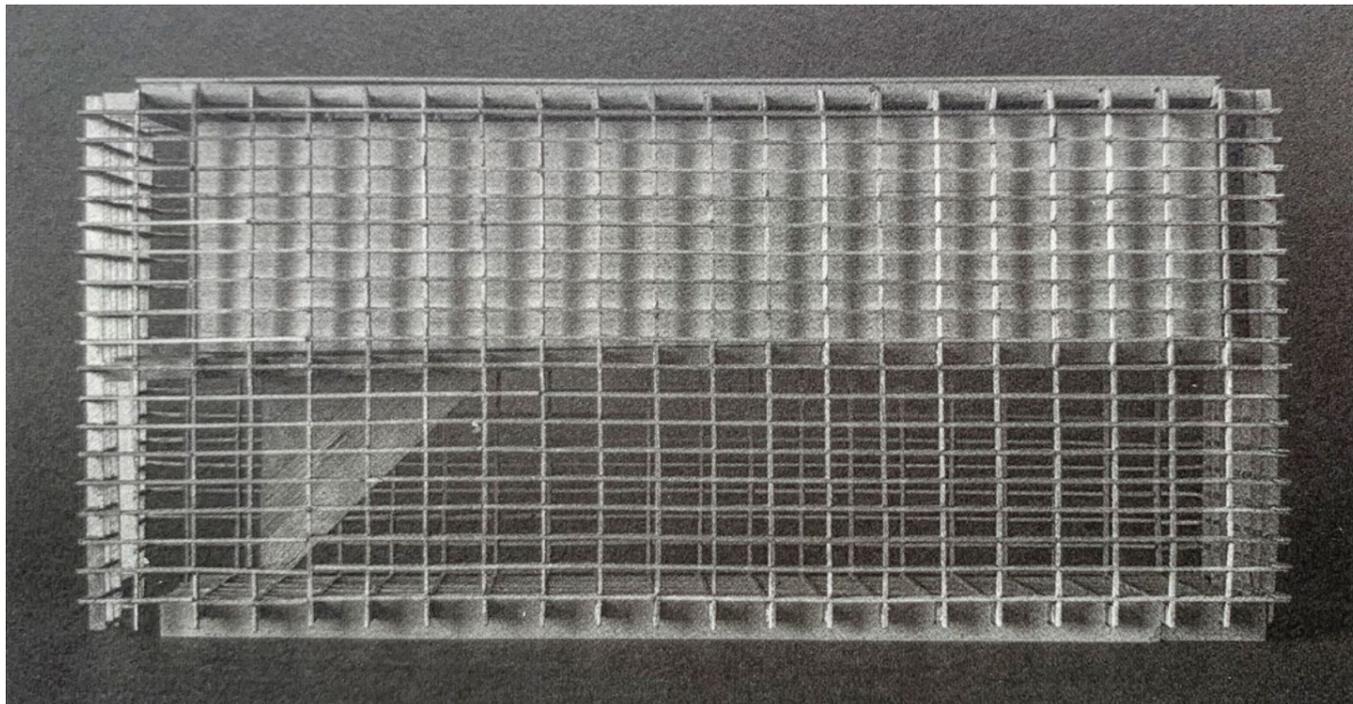
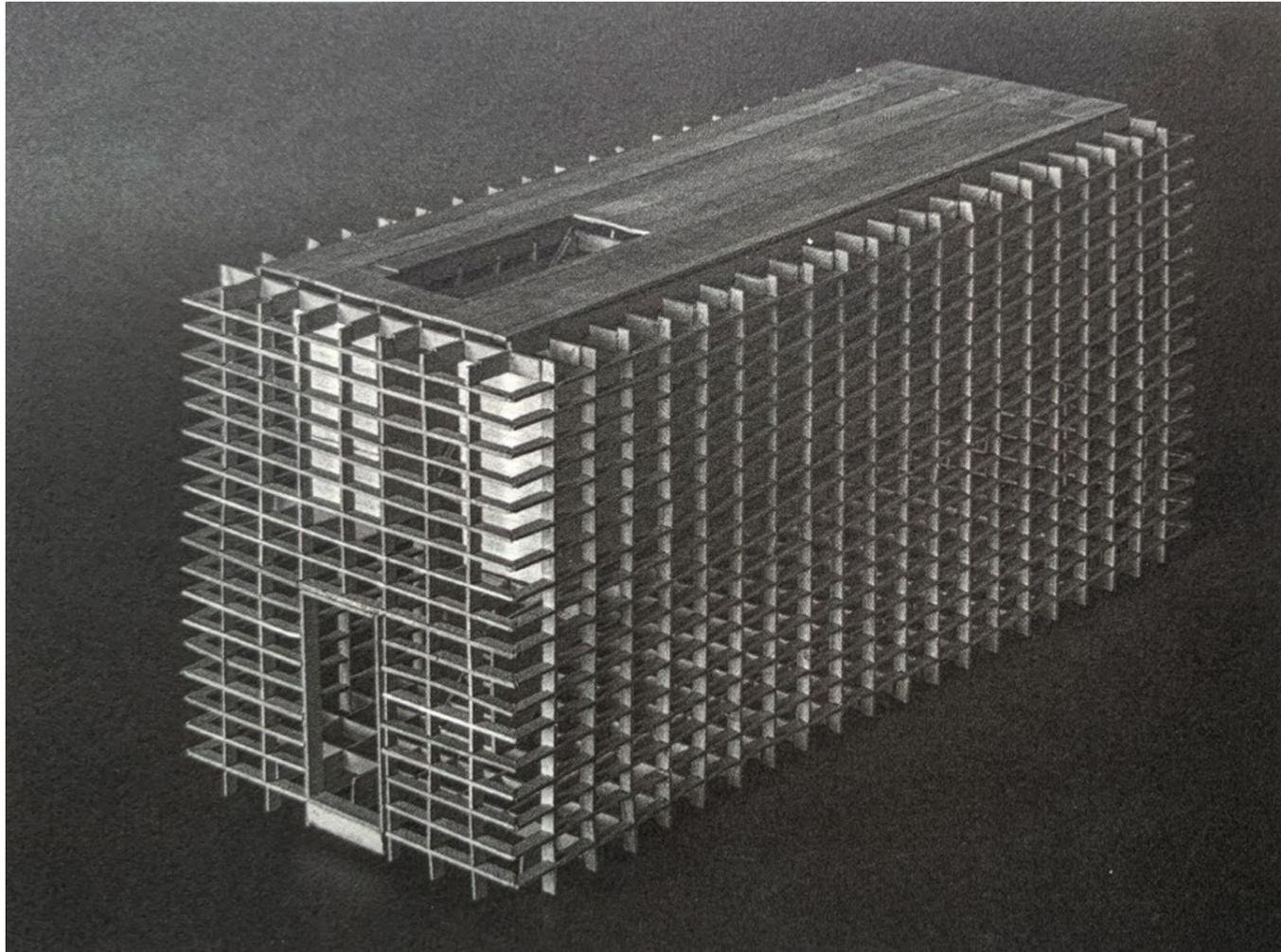
Lâmina 04 apresentada na ocasião do concurso para o Teatro Regional del Bio Bio. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.



Elevação da Torre de resfriamento fotografada por Bernd e Hilla Becher (1973).
Fonte: Elaborado pelo autor.



Bernd and Hilla Becher, torres de resfriamento, 1973. Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.



austero, realmente bruto” (BERNSTEIN, 2018) em um projeto em que os elementos que estruturam e que conformam a infraestrutura de funcionamento de um espetáculo estão expostos para todos os usuários (BERNSTEIN, 2018).

Um conjunto de cubos “cheios de ar” (BERNSTEIN, 2018) que se alternam entre um conjunto luminoso presente no foyer e uma sucessão de elementos estruturais que definem os espaços tomados por uma escuridão, com suas arestas nebulosas e apagadas, “a grelha de concreto tridimensional introduz densidade, evocando o andaime da maquinaria de palco convencional e enquadrando a circulação do edifício em suas vigas e colunas, deixando entrar toda a luz” (CELEDÓN, 2020, p. 31, tradução nossa).

La Habitación

A importância de *La Habitación* (1997-2007) na elaboração do concurso para o Teatro de Bio Bio está presente em diversas bibliografias referentes ao trabalho de Radic, principalmente em entrevistas como a realizada por Enrique Walker para a edição 167 e 199 da revista *El croquis*, na qual fica explícita a relação direta de transposição de escala de uma ideia para a outra e de uma atmosfera ainda em processo especulativo para a outra.

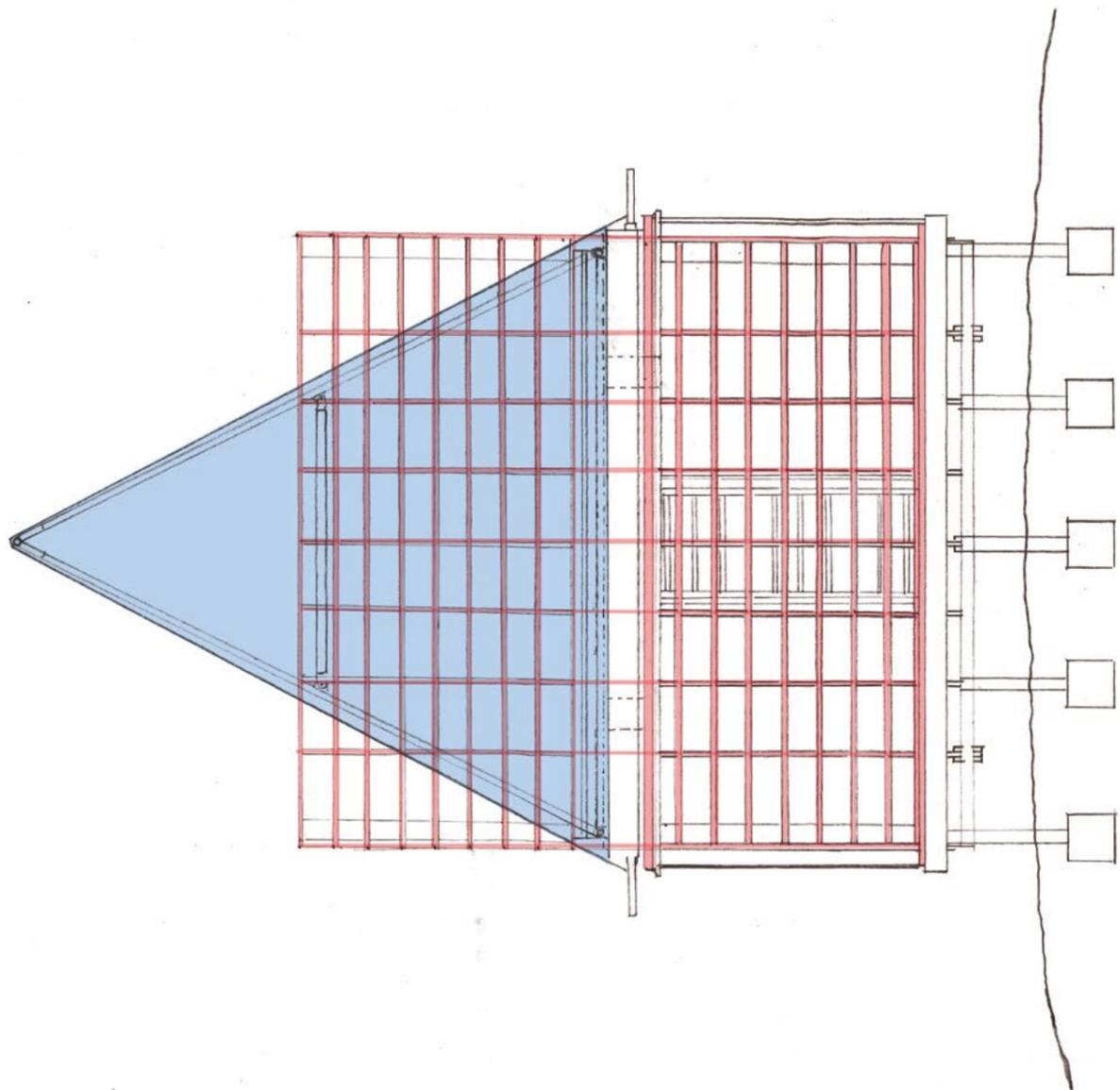
Esta construção realizada para usufruto do casal Correa e Radic, localizada em um local distante da área urbana em Chiloé, assume certas radicalidades e experimentações em termos de métodos construtivos, mas acima de tudo, surpreende pela austeridade programática. Um ambiente único que contém somente um apoio de pia e de um fogão envolto por uma retícula de madeira e uma escada, que a partir de 2007 leva a uma cobertura inteiramente recoberta por um lona vermelha.

A referência principal está em uma maquete de madeira realizada para a primeira versão de *La Habitación* (1997), um prisma retangular de dois pavimentos composto por uma retícula retangular, construída com encaixe de sobreposição em meia cana de tábuas, que conformam a espacialidade desta hipótese, como aponta Cislaghi e Silvestre (2019, p. 1157, tradução nossa): “A estrutura dialoga profundamente com as técnicas ancestrais do ofício e artesanato da madeira com as quais se construíam desde igrejas até embarcações e moradias ilhéus”. Posteriormente este projeto foi alterado por uma volumetria de um pavimento em decorrência das dificuldades de logística de se construir na ilha de Chiloé, assim como, em 2007, passou por uma reforma completa de sua cobertura.

Originalmente, o teto do refúgio abrigava um banheiro e a saída da escada protegida por uma sequência de três retângulos formalmente articulados em diagonais, os quais, por uma questão de manutenção e impermeabilização, foram totalmente removidos e substituídos por uma lona vermelha, em forma de uma tenda triangular suportada por uma estrutura metálica levemente “diagonalizada”. Um circo impermanente de coloração sanguínea sobre a construção existente, ato realizado no projeto da Nave (2010-2014), que abriga esta operação em sua mais completa literalidade e que aqui abre novas frentes em termos de referências.

Depois de vários esquemas, chegamos à ideia da Habitación, um refúgio que eu havia construído em Chiloé. A primeira maquete deste refúgio estava em uma das prateleiras do nosso estúdio. Eu propus a Eduardo Castillo que fizéssemos exatamente isso. Essa seria a nossa ideia para o Teatro [...] Coincidentemente, naquele momento, estávamos redesenhando os documentos de La Habitación, pois pouco antes tínhamos mudado sua lona. Então, sugeri também cobrir o

Maquete inicial do projeto *La Habitación* (1997-2007). Fonte: RADIC, 2019a, p. 44. Foto de Gonçalo Puga.

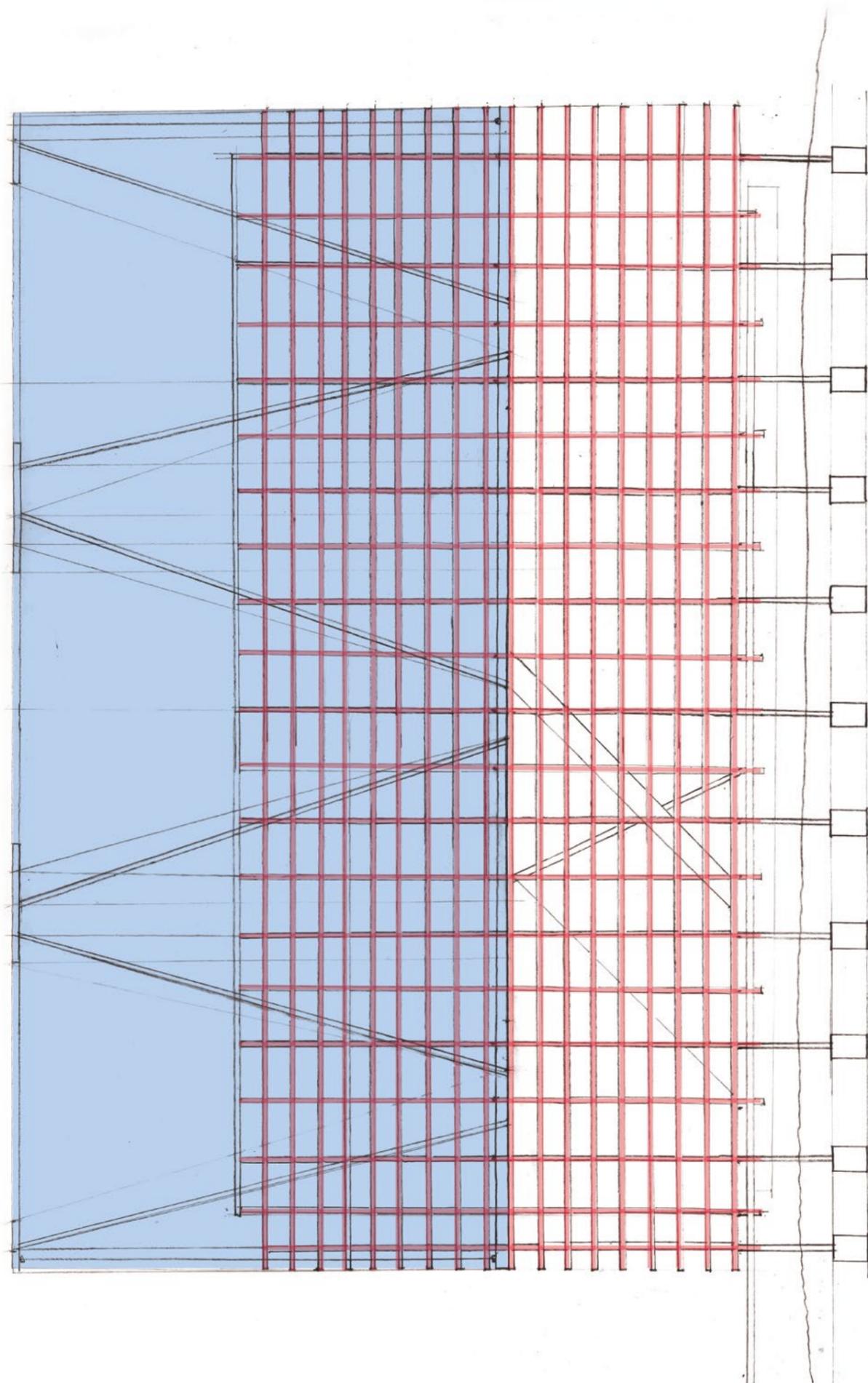


Corte transversal de *La Habitación*, sobreposição do projeto de 1997 com o de 2007 de Smiljan Radic. Fonte: Elaborado pelo autor.

La Habitación (2007), de Smiljan Radic. Foto: Gonzalo Puga. Fonte: *EL CROQUIS*, 2013, p. 47.

La Habitación (1997), de Smiljan Radic. Foto: Gonzalo Puga. Fonte: *EL CROQUIS*, 2013, p. 49.

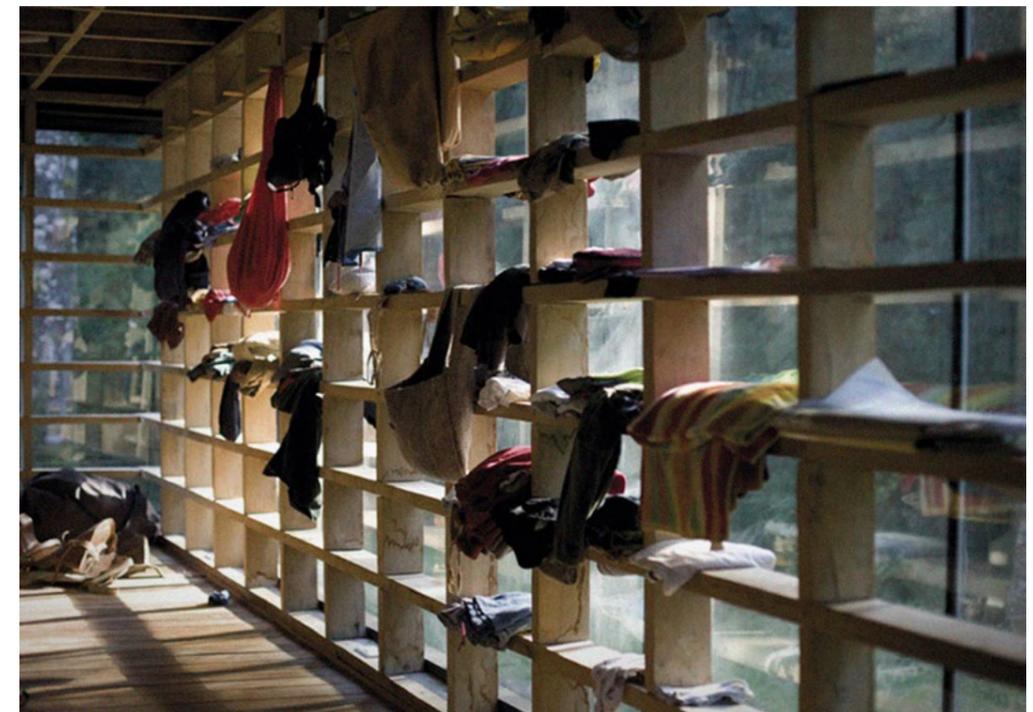




Corte longitudinal de *La Habitación*, sobreposição do projeto de 1997 com o de 2007 de Smiljan Radic. Fonte: Elaborado pelo autor.

La Habitación (2007), de Smiljan Radic. Fonte: RADIC, 2019a, p. 43.

La Habitación (2007), de Smiljan Radic. Fonte: RADIC, 2019a, p. 48.





“grid” com uma membrana de PTFE. E assim surgiu o objeto final. A membrana é a fachada do Teatro. O que me interessa é que esta membrana dá ao edifício uma escala abstrata e, por sua vez, desmonta uma certa ideia de instituição: a de que um edifício institucional deve ter uma certa forma. (EL CROQUIS, 2019, p. 18, tradução nossa)

Da mesma forma, o enfrentamento da impermanência inerente às construções de Chiloé é abordado através da referência à tradição conhecida como “la minga”, que envolve o transporte de casas sobre o mar, como um ato nômade. Isso passa a ser uma parte central do conceito do teatro, como destacado anteriormente em aspectos como a formulação de sua estrutura e, principalmente, sua fundação.

Outra questão que se apresenta como uma possível conexão entre os projetos é a metáfora usada por Crispiani (2013, p. 34, tradução nossa) para associar a arquitetura de Radic a um “estojo”, como algo capaz de abrigar por meio de “sua própria lógica formal e material, guardando relações muito diversas com aquilo para o qual serve, funcionando tanto como receptáculo quanto invólucro”. Esse conceito é introduzido em La Habitación, onde a casa abriga não apenas a escada, o único elemento arquitetônico restante construído em seu interior, mas também objetos pessoais dispostos ao redor dessa malha estrutural de madeira, como um registro de pós-ocupação caótico. Isso ocorre em um ambiente onde a própria casa se torna um suporte para acúmulos relacionados às necessidades íntimas e privadas, para um uso minimamente necessário como refúgio, como pode ser observado nos desenhos técnicos e fotos desta casa presentes em Obra Gruesa (2019a). Essa metáfora é transposta para o teatro, onde passa a envolver as salas de espetáculo em sua retícula.

O Circo

Nas tendas circenses, a luz transforma-se em estrutura, inflando o recinto e o mundo desliza para dentro, velado por todo o lado, sempre de uma forma diferente. Transformado em sombra ou murmúrio, cheiro ou riso de conversas fugazes, em latidos, em chilrear de pássaros ou no ruído abafado da chuva na tela. Raramente podemos retratar essa calma. Entrar, por exemplo, na tenda de um circo familiar na hora da sesta e roubar uma foto quando todos estão dormindo esparramados no chão se preparando para a apresentação noturna de um dia de primavera... (RADIC, 2018, p. 78, tradução nossa)

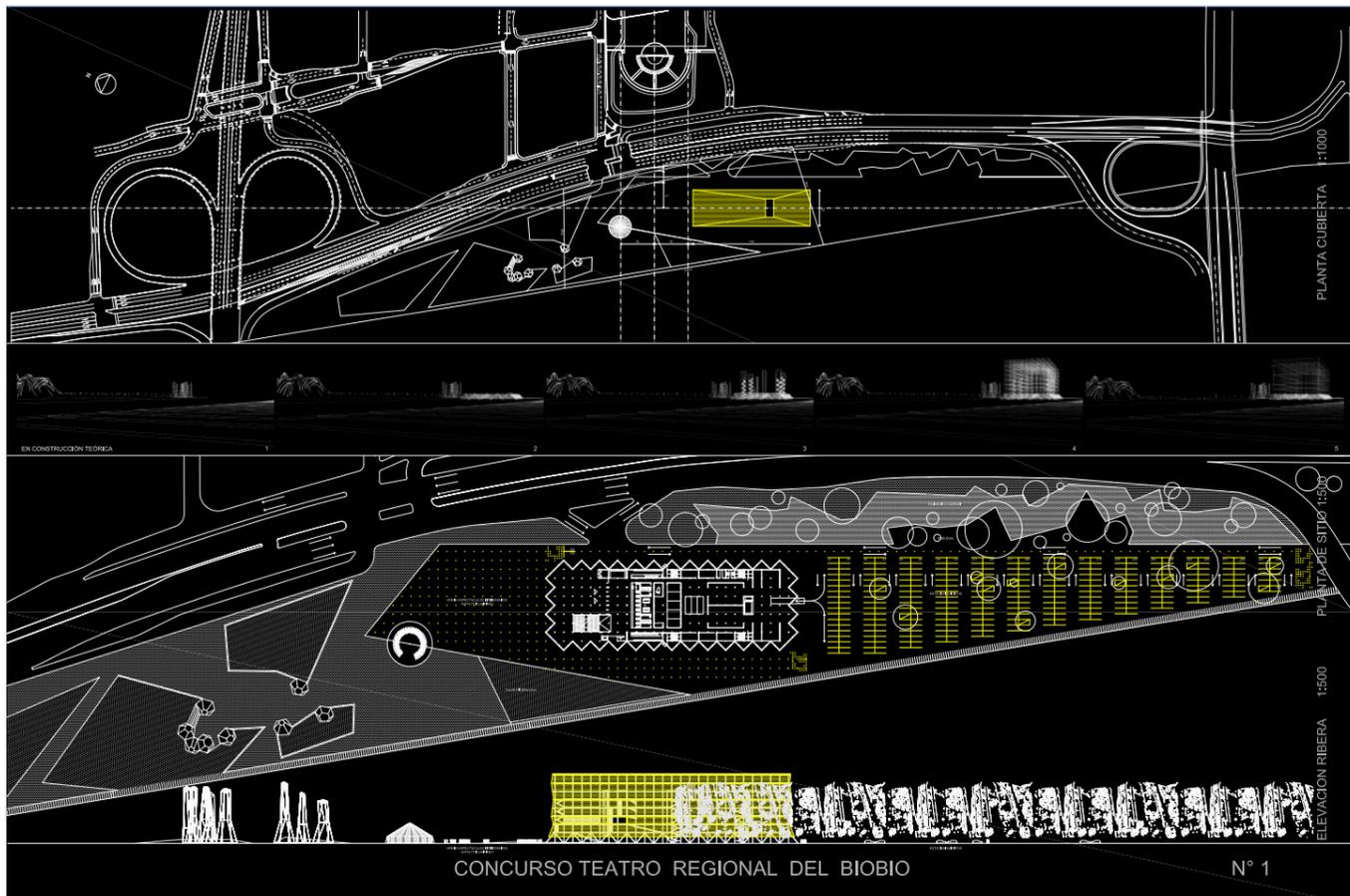
Tradição de “la minga”:
transporte por botes de uma casa de madeira pela água, depois deslocado por juntas de bois até ao seu local final. Autor desconhecido. O arrasto de casas tradicionais na ilha de Chiloé. Fonte: A+U, 2021, p. 108.

Circo familiar presente na Lâmina 04 apresentada na ocasião do concurso para o Teatro Regional de Bio Bio.
Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.

Lâmina 01 apresentada na ocasião do concurso para o Teatro Regional del Bio Bio.
Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.

O conjunto de desenhos que apresenta a implantação da proposta para o Teatro de Bio Bio na ocasião do concurso destaca como um ponto focal a presença de um circo justaposta entre a nova edificação e o Memorial 27F. O objeto localizado no encontro de vértices urbanos, advindos do eixo bicentenário, da entrada do memorial e do teatro, sugere a possibilidade de uso que os arredores das construções, como uma praça cívica a ser tomada por acontecimentos populares, pudesse demonstrar vida a partir dessas apropriações. Um índice conceitual e literal para a proposta, que assim como em seus desenhos continha na prancha de referências, repleta de imagens, uma foto de um circo popular, tomado pelo vento e com suas laterais fechadas. Imagem utilizada anteriormente no texto publicado na revista 2G (2008) e que por sua efemeridade construtiva estabelece aqui um paralelo direto às questões que permeiam a identidade da proposta de Radic, Castillo e Medrano.

Cada projeto é uma oportunidade completamente diferente. Desta vez, era





Le Carceri d'Invenzione, de Giovanni Battista Piranesi, 2. ed. (1761). Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.

Martin Puryear C.F.A.O., (2006-2007). Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/103266>.

importante para nós que (o Teatro) aludisse de forma indireta a um teatro despojado de sua personalidade institucional e fosse provido de uma certa alegria provocativa. (ESPINOZA, 2011, p. 75, tradução nossa)

Um objeto que representa a “a sala primordial primitiva mais perfeita que se pode imaginar” (RADIC, 2021), uma afirmação que remete à busca pela síntese de uma simplicidade e sua necessidade primária quanto objeto assim como a contradição entre um objeto estável, como a construção proposta, que depende de uma série de elementos que o rodeiam para permanecerem sólidos.

Esculturas, gravuras e instalações

A presença e o referencial direto a esculturas como um caminho para a aproximação e intertextualidade da proposta elaborada na ocasião do concurso se faz presente nos memoriais de apresentação do projeto a partir de citações e exemplos, e também de maneira gráfica, o que reitera o espelhamento em diversos âmbitos. A imagem de C.F.A.O. (2006-2007) e do Bio objeto (1961) acompanham desde a prancha do concurso até grande parte das publicações como monografias e textos críticos referentes ao teatro.

A aproximação de Radic ao campo escultórico é sempre um limiar que percorre sua atuação entre objetos críticos e proposições artísticas em coautoria com Marcela Correa, “mudando constantemente as fronteiras entre obra de arte, objeto de uso e edifício”, (CRISPIANI, 2013, p. 34, tradução nossa) porém, mesmo que com certa familiaridade: “não replica o que ocorre no campo da arte e, de fato, não necessariamente aproxima sua arquitetura da escultura.” (CRISPIANI, 2013, p. 34, tradução nossa).

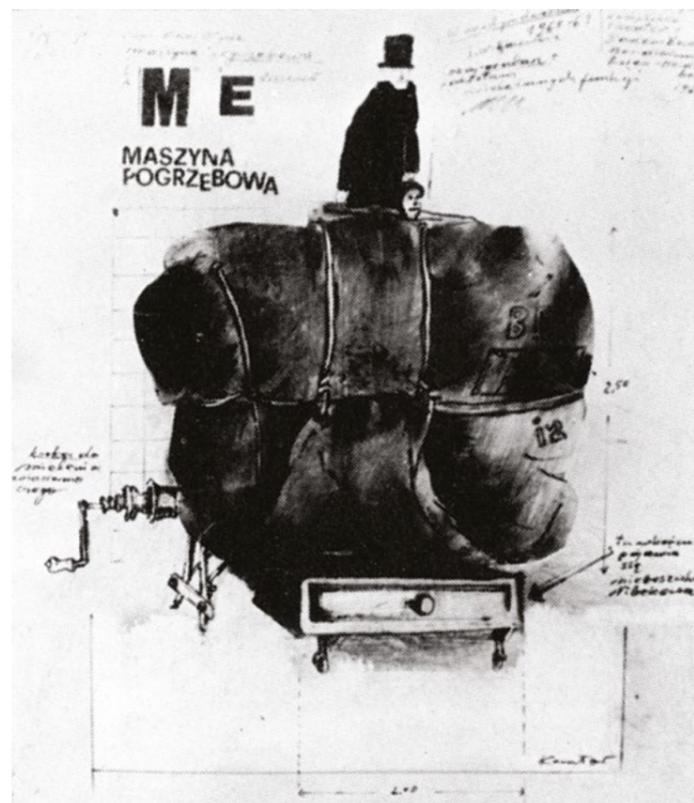
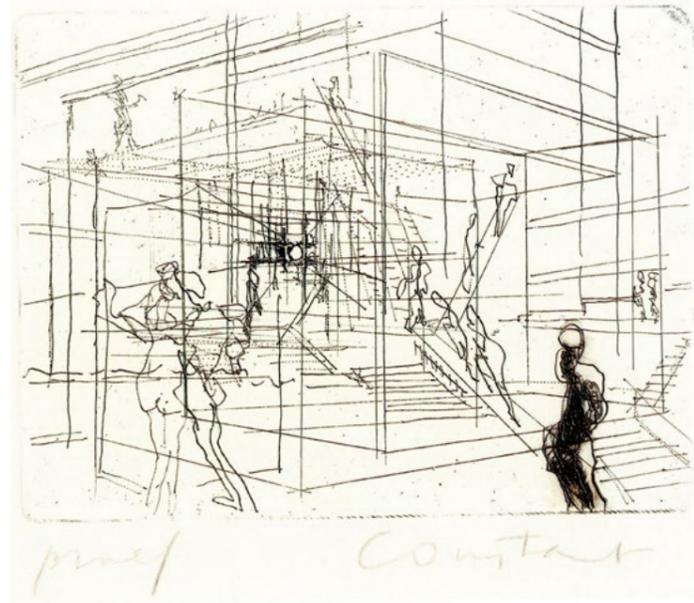
Esta distância é o que estabelece a necessidade constante por uma ponte entre o projeto proposto e um campo mais amplo, capaz de contaminar a arquitetura e seu exercício através de um movimento constante de releitura e entendimento da obra artística como uma fonte teórica constante.

A obra de Martin Puryear, que integra o acervo do MoMA, consiste em um carrinho de mão que suporta um andaime denso de madeira feito de pequenas peças de pinus. A retícula dessa estrutura determina uma massa que, acima de tudo, cria um labirinto ao redor de um vazio branco escultórico feito de fibra de vidro, que conforma o molde ou, em outras palavras, o avesso de uma máscara cerimonial do século XIX usada pela tribo Fang no Gabão. A escultura C.F.A.O é homônima a uma empresa de comércio do final do século XIX chamada Compagnie Française de l'Afrique Occidentale, que atuou nos portos de Serra Leoa. Puryear explora movimentos que colocam essa peça diretamente em referência a temas como comércio e colonização, bem como a possibilidade de intercâmbio cultural entre sociedades colonizadas e colonizadoras.

Uma relação entre o que seria o espaço iluminado e as salas de espetáculo absolutamente escuras estabelece um paralelo claro com a escultura de Martín Puryear em que seus vazios são representados como negativos de máscaras primitivas envoltas por uma retícula incessantes: “neste novo negro vazios se transformaram em negação de espaço e negação de arestas, que é o que mais nos preocupava” (RADIC, 2021, tradução nossa). Uma sala de espetáculo, envolta por um labirinto conformado por uma retícula densa e constante.

Esse labirinto é reiteradamente explorado por Radic a partir da leitura de obras como a de

26 A imagem de *Wrapped Reichstag* (1995), que está presente em uma apresentação digital de Radic referente ao Teatro de Bio Bio, refere-se à antiga sede do parlamento alemão empacotada por um tecido prateado e amarrado com cordas azuis. O tecido imprime sobre o edifício histórico a tensão das cordas e o desenho diagonalizado, de uma forma total, tanto em escala vertical quanto nas proporções dos planos diagonais, um paralelo com a imagem do Teatro. Huysen (2003) destaca com semelhança à operação de Christo o velamento como uma estratégia de tornar visível, desvelar, revelar o que estava oculto enquanto era visível. Para mais detalhes, ver: HUYSSEN, A. [Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia]. In: WISNIK, Guilherme. Dentro do nevoeiro. São Paulo: Ubu, 2018.



Constant Nieuwenhuys e de Giovanni Battista Piranesi a partir de gravuras que representam espaços imaginários em que a sucessão de módulos estruturais repetidos, escadas que levam para lugares desconhecidos e fora do domínio das ilustrações, constroem estas espacialidades de uma “domesticidade alienante” (A+U, 2021, p. 144, tradução nossa), a qual sugere que esse ambiente pode ter uma sensação de estranheza, a partir de um ambiente familiar, mas frente a um deslocamento institucional, no caso do teatro.

Especialmente na série de 1971, no caso de Piranesi, a gravura *Le Carceri d'Invenzione* apresenta uma espacialidade tomada por uma luz homogênea que define um claro e escuro constante e que ao mesmo tempo “caracteriza a atmosfera do local” (RADIC, 2021).

Já em Constant, a luz domina o espaço construído por uma ponta seca sobre o papel e o limite entre interior e exterior passa a ser transparente e abandona a “atmosfera sombria da gruta infinita que víamos nas Carceri” (RADIC, 2018, p. 95, tradução nossa).

Aspectos que transpostos especificamente para o Foyer da edificação proposta implicam em uma velatura da paisagem imediata, como explica Radic: “O argumento foi que o espaço interior tinha complexidade suficiente para se transformar em paisagem por si só, sem a necessidade de recorrer à paisagem exterior” (EL CROQUIS, 2019, p. 18, tradução nossa).

A ação de embalar o teatro parte da provocação apresentada pela imagem de Tadeusz Kantor (*Bio-objeto, La máquina funerária*), de 1961. Nessa ilustração em preto e branco, temos a representação de um volume amorfo amarrado com cordas, contendo sua estrutura em um único corpo, sobreposto a um suporte mecanizado com rodas e uma manivela, indicando uma ação. No topo dessa imagem, destacam-se duas figuras: a primeira, com um chapéu e um rosto ausente, representa uma figura sombria, a morte; a segunda, apenas com a cabeça para fora do grande volume embalado, pertence a um desconhecido, o interior.

Radic refere-se a esta referência como uma possível presença, uma imagem-matéria (A+U, 2021, p. 134) que através da definição de José Luis Brea (2010, p. 11, tradução nossa): “Uma imagem produzida como se estivesse embutida no suporte, soldado, ligado” adere à conceituação do teatro ou a proposta de um teatro embalado à ilustração de Kantor.

Como diz Tadeusz Kantor, “minhas embalagens foram uma tentativa de ‘decifrar’ a própria natureza do objeto. Escondendo, embrulhando”.

Inspirada em *Lénigme d'Isidore Ducasse* (1920), de Man Ray,²⁵ a máquina funerária determina que o objeto coberto, escondido, passa a ganhar forma e a aparecer a partir de uma interpretação ou suposição externa e essa passa a ser a estratégia central: esconder algo para que apareça de outra forma novamente (RADIC, 2021).

Assim como na entrevista realizada por Enrique Walker e nas apresentações conceituais posteriores ao concurso, Radic aponta para a obra de Christo e Jean Claude como artistas que se apropriaram deste mesmo mecanismo: esconder para ressignificar. Aqui, apesar do conjunto produzido pelos artistas franceses ser posterior às referências de Kantor e Man Ray, são obras que formalmente constituem uma presença e semelhança de importância determinante para este estudo.²⁶

Figuren in Labyrinth (1968).

Fonte: Arquivo de Smiljan Radic.

Bio-objeto, La máquina funerária, de Tadeusz Kantor (1961). Fonte:

Arquivo de Smiljan Radic.

A relação visual, construtiva e de escala entre *Package on a Hunt* (1988), as obras de Man Ray e de Kantor é direta, marcando o percurso da obra de Christo como uma das primeiras instalações de maior escala.

Nela, os artistas exploram a ideia de embalagem como uma forma de transformar objetos comuns em arte e desafiar a percepção do espectador sobre a natureza e a função dos objetos do cotidiano.

Teatro del Mondo

É, portanto, quase uma atitude de colecionista que arranca as coisas do tempo histórico, as isola do contexto que pertenciam originalmente e as eleva fora do tempo produzindo uma configuração outra. (BOAVENTURA, 2022, p. 168)

As menções de Radic a Rossi permeiam seus textos e entrevistas (RADIC, 2021), contudo, a relação com o livro *Autobiografia científica* (1981), que reflete acerca da noção de “*città analoga*” (BOAVENTURA, 2022, p. 154), apresenta um registro determinante para a formação de um conjunto crítico de Radic (EL CROQUIS, 2019). Um exercício de correspondência entre uma produção arquitetônica autoral e a cidade, ou pelo menos fragmentos dela, passam a estabelecer um paralelo na obra de Rossi e que irradia diretamente na formação durante seus estudos em Veneza em 1995.

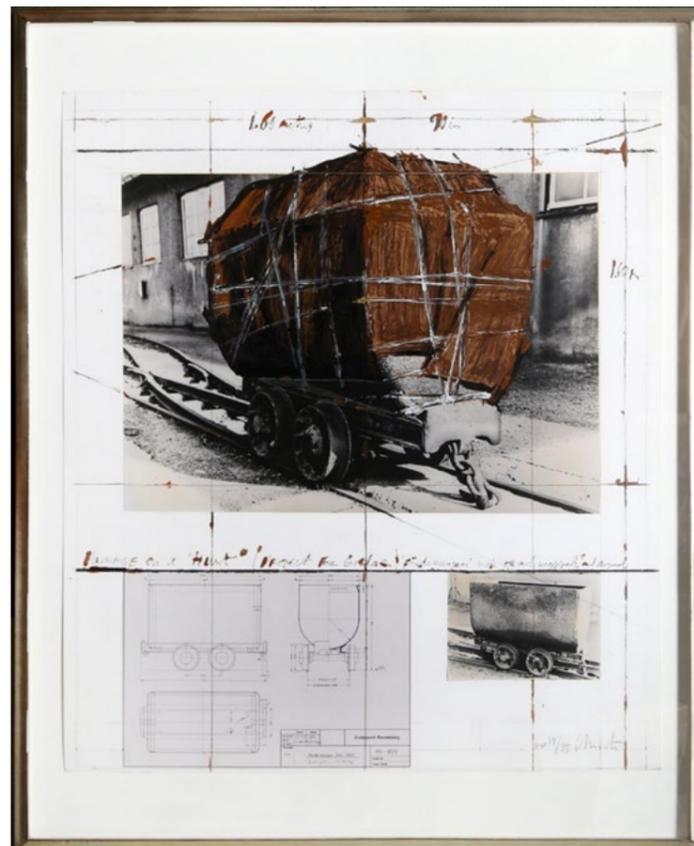
A correspondência entre as relações formais e os “*fatti venezianos*” como aponta Arantes (1995), passa a ser uma das marcas do Teatro del Mondo, projeto de 1979 e exposto como uma instalação na Biennale di Venezia de 1980. Soluções formais que o assemelham às construções históricas iconográficas da cidade e que estabelecem paralelos recorrentes entre uma imagem de cidade e a memória coletiva que a envolve:

Nesse sentido, a obra itinerante também possui uma potência criadora. Ao se inserir como um elemento novo no espaço, ela estabelece relações mnemônicas e, assim, figura não apenas uma única imagem reconhecível, mas múltiplas imagens de uma Veneza analoga. (BOAVENTURA, 2022, p. 159)

A questão central que circunda a discussão sobre o Teatro del Mondo recai constantemente sobre a forma, seu rebatimento diante da cidade e a memória; no entanto, aqui cabe ausentar o flutuante de seu desenho iconográfico e atentar para a construção. A partir do que Radic (A+U, p. 134, tradução nossa) define como “o esqueleto embrulhado de um teatro que procura esconder no meio da cidade uma presença, um interior (ausente) por descobrir”, o projeto estabelece com a cidade uma relação permeada pela negação, imagem velada de uma presença reconhecida iconograficamente.

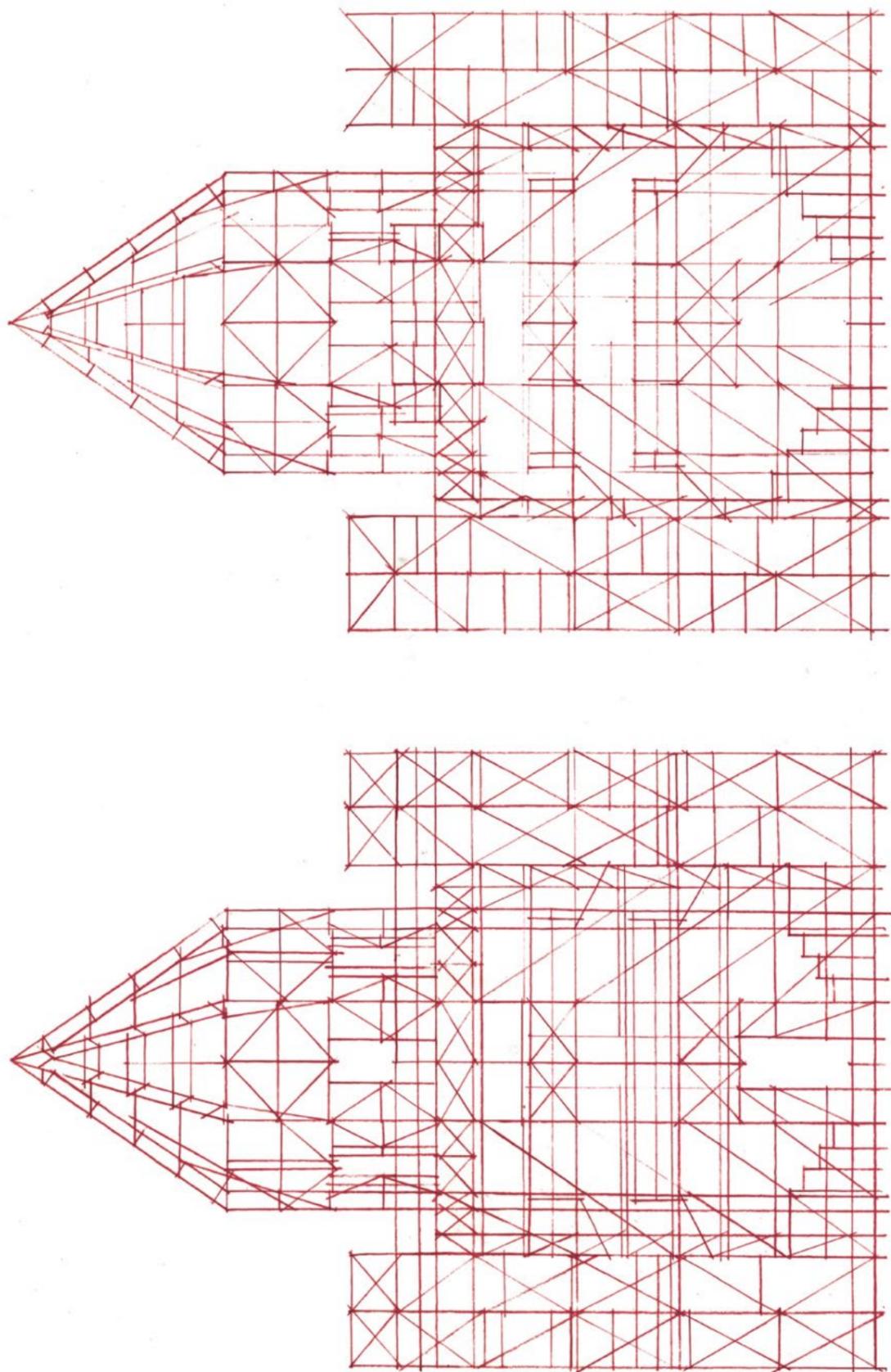
Sobre uma balsa existente, o projeto de uma edificação temporária com 20 metros de altura, estruturada a partir de andaimes metálicos, ganha sua forma sólida a partir de fechamentos em madeira. Esses andaimes, feitos sobre a planta de uma cruz grega, conformam um palco central com plateias e balcões periféricos e conectados por escadas internas.

A relação destes elementos construtivos fica evidente nos planos técnicos da proposta, principalmente nos cortes e fotos de construção e é nestes componentes que inicialmente a ponte com o Teatro de Bio Bio se faz presente.



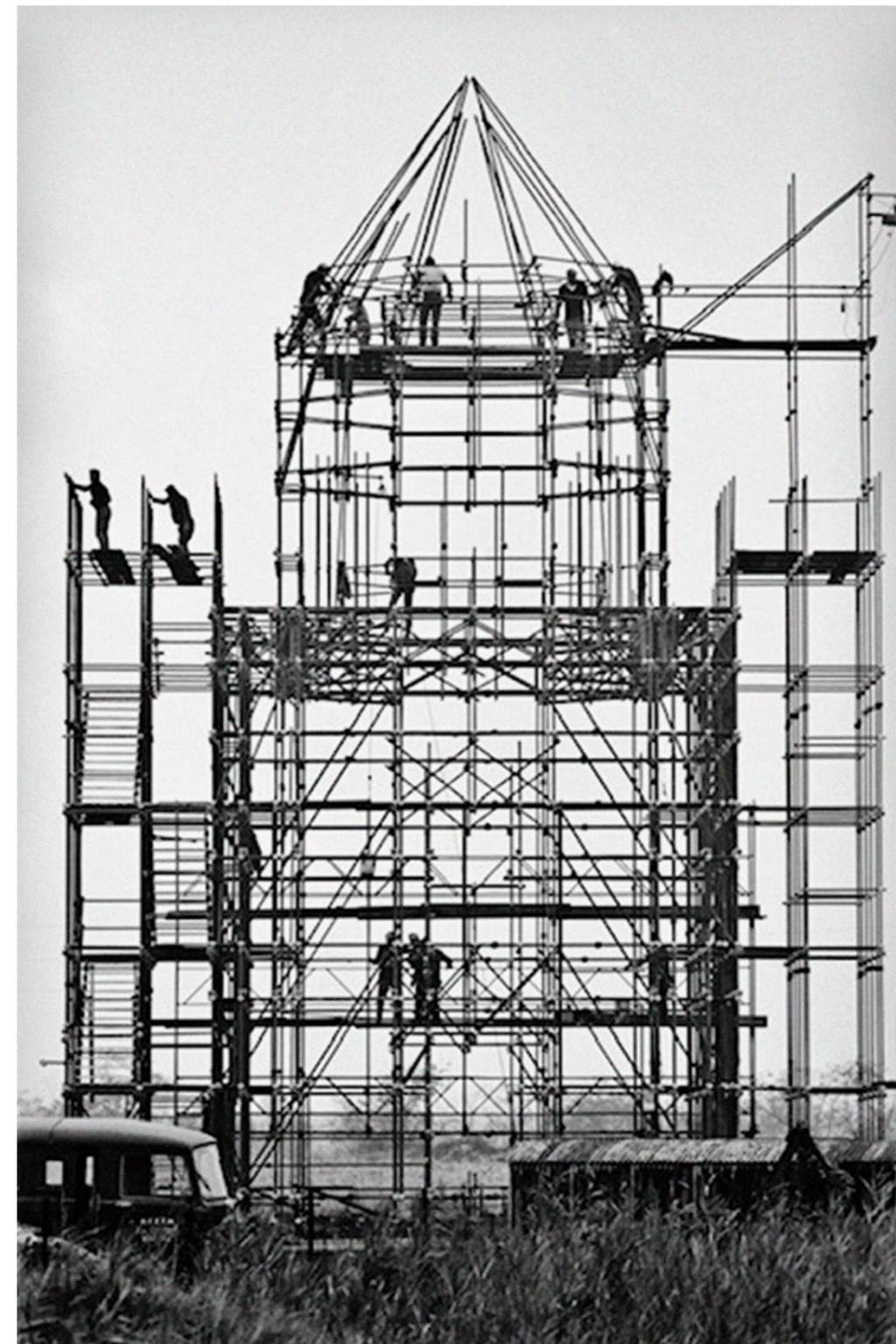
*L'énigme d'Isidore Ducasse (O enigma de Isidore Ducasse) (1920), de Man Ray (1890-1976).
Fonte: Collection Museum Boijmans Van Beuningen.*

*Package on a Hunt, de Christo e Jeanne-Claude (1988).
Fonte: Publicado em Rizzoli, New York.*



Corte do Teatro del Mondo
(1980) de Aldo Rossi. Fonte:
Elaborado pelo autor.

O Teatro del Mondo em
construção, 1979-1980. Foto de
Antonio Martinello, Museu
MAXXI, Roma.



27 "Por ejemplo, que la construcción no debía enterrarse, porque el solar estaba en el lecho del río; o que su estructura debía ser evidente y vigorosa, para dar confianza al usuario". EL CROQUIS: Smiljan Radic, 2013-2019, Madri, n. 199, 2019, p. 16.

28 Dados obtidos por meio do Reporte trimestral de actividades y públicos (2022) realizado pelo Teatro de Bio Bio para o Governo Regional.

Além da questão programática em si, a técnica construtiva da obra de Rossi é a própria descrição à qual Radic se refere ao tratar da retícula estrutural que rodeia as caixas de espetáculo. Um emaranhado de andaimes familiares aos carros alegóricos carnavalescos (ARANTES, 1995) e as estruturas de apoio das caixas cênicas que estabelecem um ambiente igualmente familiar aos atores e cenógrafos, e que tanto em Rossi como no Teatro de Bio Bio, passa a incluir o público dentro deste lugar infraestrutural, antecedendo o espetáculo em si.

O outro paralelo entre as obras está na mobilidade que se faz como realidade na obra do Teatro del Mondo e que reside como um fato metafórico em Bio Bio. Descolamentos que Radic resgata ao apresentar as memórias dos circuitos itinerantes chilenos até os registros dos traslados tradicionais de casas, realizados na ilha Chiloé, movimentos que não são uma excepcionalidade na cultura chilena, mas que conformaram: "ações que a subtraem de seu local específico primitivo" (CISLAGHI, SILVESTRE, 2019, p. 1159, tradução nossa). Esta metafórica efemeridade está representada e de fato explícita, na escolha das fundações do Teatro de Bio Bio. Essa fina camada de concreto estabelece a analogia com um barco que atraca sobre o banco de areia ao redor do rio Bio Bio (RADIC, 2021)

CONSIDERAÇÕES

A solicitação de que o Teatro se consolide como um ponto de encontro referencial para a cidade de Concepción, um projeto que assume uma importância como símbolo na escala regional, conjunto harmônico em relação com a rua e com uma presença cênica e contemporânea, estabelece uma relação com a "inescapável dimensão semântica" da arquitetura pretendida com a teoria dos signos descrita por Broadbent (NESBITT, 2006, p. 141). O aspecto simbólico, iconográfico e indicial da proposta, através da teorização de Charles Sanders Peirce, consolida-se como um elemento central para o desenvolvimento turístico da cidade de Bio-Bio a partir da estruturação de um teatro que se conforma diante de uma memória coletiva de um ponto de encontro com uma volumetria unificada.

Trata-se também de uma construção que deve comunicar, direta e indiretamente,²⁷ uma resposta segura para a cidade em termos estruturais, fato reflexo do histórico apontado e de um solo tecnicamente precário na exata área de implantação do projeto, assim como evitar esforços desmedidos para justamente contrapor essa proposta ao imaginário construído pela população em referência ao teatro pencopolitano.

Com isso os fatos históricos passam a ser fundamentais para a estruturação de uma resposta precisa do governo para a população, desde a conformação do edital, a estrutura do programa de necessidades até a construção da identidade do teatro em relação à região metropolitana de Bio Bio.

A partir desta colocação, a incorporação do teatro na agenda da cidade de Concepción é um processo em construção e que se mostra crescente, como afirma Francisca Però: "Temos em média 22 atividades artísticas por mês, de terça ou quarta-feira a sábado. Portanto, geramos uma programação permanente e isso não acontecia em um único espaço em Concepción" (BAHAMONDES, 2018, tradução nossa).

Com um público de 168 mil espectadores, 625 espetáculos entre 2018 e 2022,²⁸ mesmo com as questões relativas à conexão urbana, rivalidades políticas intrínsecas a seu processo de projeto (CELEDÓN, 2020), o teatro é um equipamento cultural estruturante para a cidade e para a região de Bio Bio. Um referencial marcado por opiniões públicas divergentes, que em muito se referem à aparência, à própria forma da edificação, ou até

mesmo à maneira que o projeto se relaciona com o entorno, e que passa a se consolidar como uma instituição ativa, paulatinamente marcando sua importância no país.

Quando as investigações privadas (obsessões) com os circos, realizadas por Radic na casa CR ou no quarto de San Miguel (La Habitación), atingem proporções gigantescas e se tornam públicas, é quando geram debate entre os cidadãos. (CARALT, 2018, p. 38, tradução nossa)

A questão da escala é um enfrentamento recorrente tanto na relação com o entorno e a cidade quanto na proposição de um espaço institucional de impacto regional. Com isso, o impacto do rio Bio Bio (RADIC, 2021) como um elemento urbano que delimita o local de implantação e sua conexão referencial com outros municípios se constitui como um elemento determinante.

Radic não estabelece essa relação de forma literal, pelo contrário, determina através da materialidade do edifício pontos de contato específicos entre o que seria uma relação direta e visual com o elemento natural por meio de transparências pontuais, e por outro lado, explora as relações teóricas e indiretas de um rio ao transportar um complexo cultural vagante que aporta nas margens da cidade, como uma memória de algo que é impermanente mas também inerente a uma cultura histórica, nostálgica.

A força desta proposta passa a se consolidar na cidade a partir de uma questão central na obra de Radic, a transposição de uma escala doméstica para uma institucional, e que a partir da construção do teatro ganha possibilidades amplas de leitura e paralelos com suas obras anteriores.

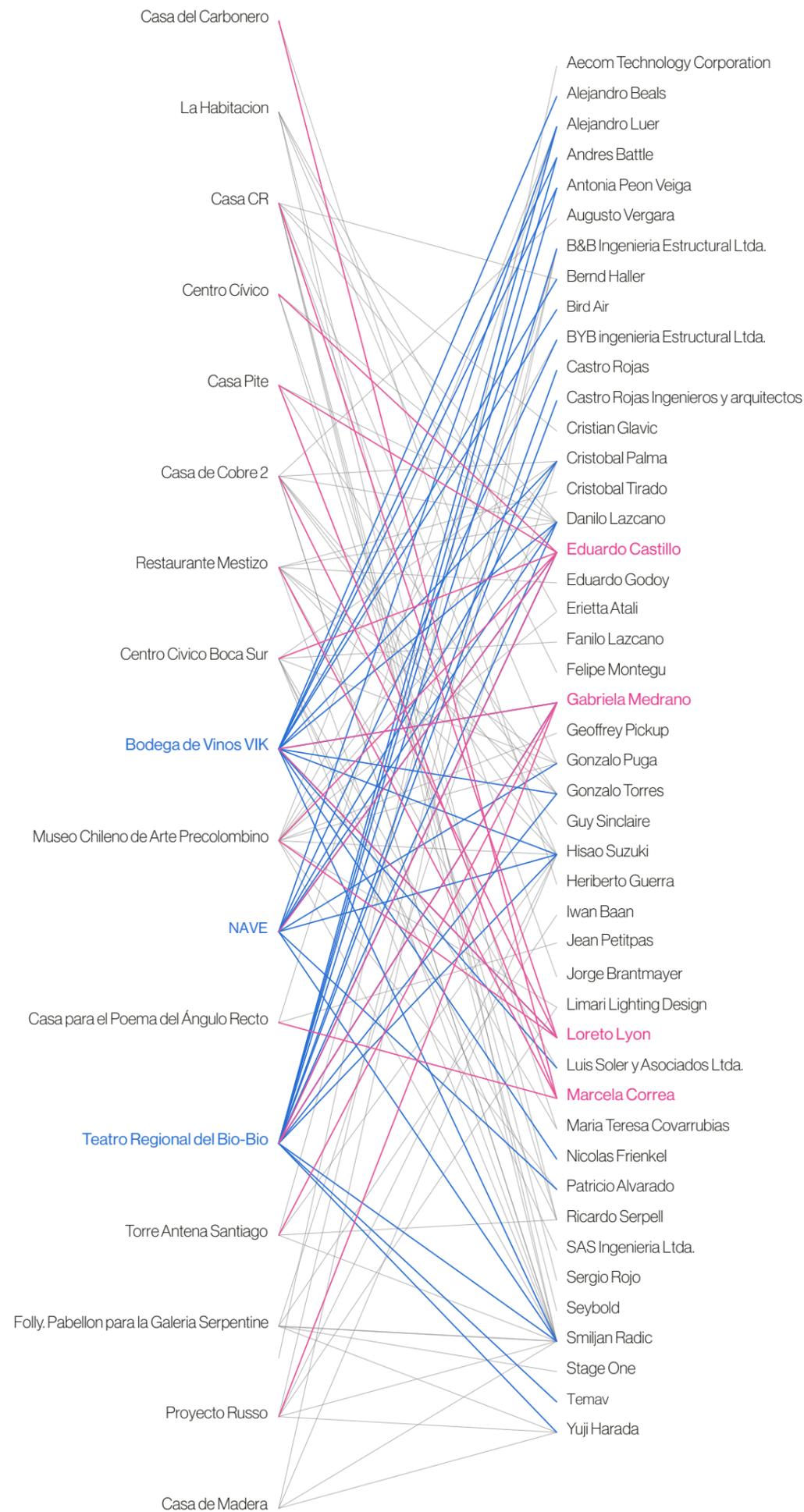
Considerando uma perspectiva urbana mais ampla, como exigido diretamente pelo edital do concurso, implica que o projeto ganhe destaque visual nesse contexto. Esse fato determina o tamanho e a altura da edificação exatamente no limite do Memorial 27F. Estabelecido à sua frente, e já construído na ocasião do concurso, passa a ser uma referência relativa à questão da escala e dos parâmetros dimensionais da edificação. Uma equivalência desafiadora de se antever no processo de projeto e que Radic explicita como um campo de dúvida: “é como se houvesse uma certa escala neste edifício que para nós era bastante difícil de quantificar também como projeto” (RADIC, 2021, tradução nossa).

A importância deste projeto na trajetória de Radic se destaca fundamentalmente pelo fato de que este é um programa proveniente de uma demanda inicial intrínseca à cidade de Bio Bio, e que pelo investimento e envolvimento dos órgãos públicos responsáveis pelo projeto e pelo concurso, possibilita que esta demanda social extrapole a vida do município, para que de fato o teatro possa enfrentar uma grandeza regional: “uma escala que não é doméstica na cidade, mas que pretende fazer referência a uma cidade talvez futura” (RADIC, 2021). Uma infraestrutura cultural associada a toda uma rede de equipamentos públicos. Neste sentido, as escolhas de projeto, tanto na escolha dos materiais, na dimensão dos ambientes e da edificação em si frente à cidade, apontam para a ambição inicial relacionada ao concurso: “Tentamos fazer algo nacional e até internacional”. (BERNSTEIN, 2018, tradução nossa).

A questão da alteração da escala está presente nas falas de Radic como uma necessidade de enfrentamento da arquitetura pública, a qual: “deveria incentivar essa mudança de escala de grandeza” (RADIC, 2021, tradução nossa), e este movimento recorrentemente está relacionado ao que ele chama de “*atrapar un aire*”, ou seja transpor uma atmosfera, ou pelo menos a sensação dela através de uma atmosfera interna que conserve essa sensação de rompimento com um ar doméstico. Ambiguidades e contradições referentes a essa mudança de escala que passa a ser: “fundamental para a leitura do edifício” (EL CROQUIS, 2019, p. 380, tradução nossa).

06

temporalidade, atmosferas e poéticas



1 Realizado no dia 8 de julho de 2020.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo das obras selecionadas possibilitou, de maneira geral, o destaque para quatro principais aspectos recorrentes que se manifestam tanto nos projetos em si, por meio de sua construção e representação, quanto no campo teórico, destacado ao final de cada capítulo.

O primeiro aspecto refere-se à interlocução com colaboradores ao longo da trajetória de Radic e a participação direta que eles tiveram nos projetos aqui estudados por meio de ciclos compartilhados e diversas frentes de trabalho, desde a concepção de projetos até o acompanhamento no canteiro de obras.

O segundo identifica uma possível genealogia dos projetos intitulada por Radic na ocasião da palestra para o Summer Architecture Workshop,¹ como “temporalidade transtornada”, que a partir de uma sucessão de elementos familiares entre si, revelam aspectos que podem ser observados como fragmentos de obras ou de projetos inteiros como especulação e que passam a ser transpostos para diferentes escalas, em um crescente ao longo da sua trajetória.

O terceiro aponta para uma busca constante em “capturar um ar” a fim de atribuir, a partir da possibilidade de construção de edifícios em escalas públicas, uma atmosfera que rompe com a escala doméstica. Uma leitura subjetiva referente aos projetos estudados, mas que se faz presente através da fala de Radic em exemplos sucessivos.

Por fim, a materialidade que a lona, o circo e as membranas possibilitam em termos de uma conformação espacial e sua memória referida a um estado de efemeridade perene. Questão que costura os projetos aqui escolhidos e que se faz presente em grande parte da pesquisa do arquiteto, como um caminho a ser percorrido e compreendido.

Explorar esses quatro pontos permite compreender e revelar as características das obras estudadas por meio de um repertório de aproximação recorrente aos trabalhos e de fundamental importância para esta dissertação.

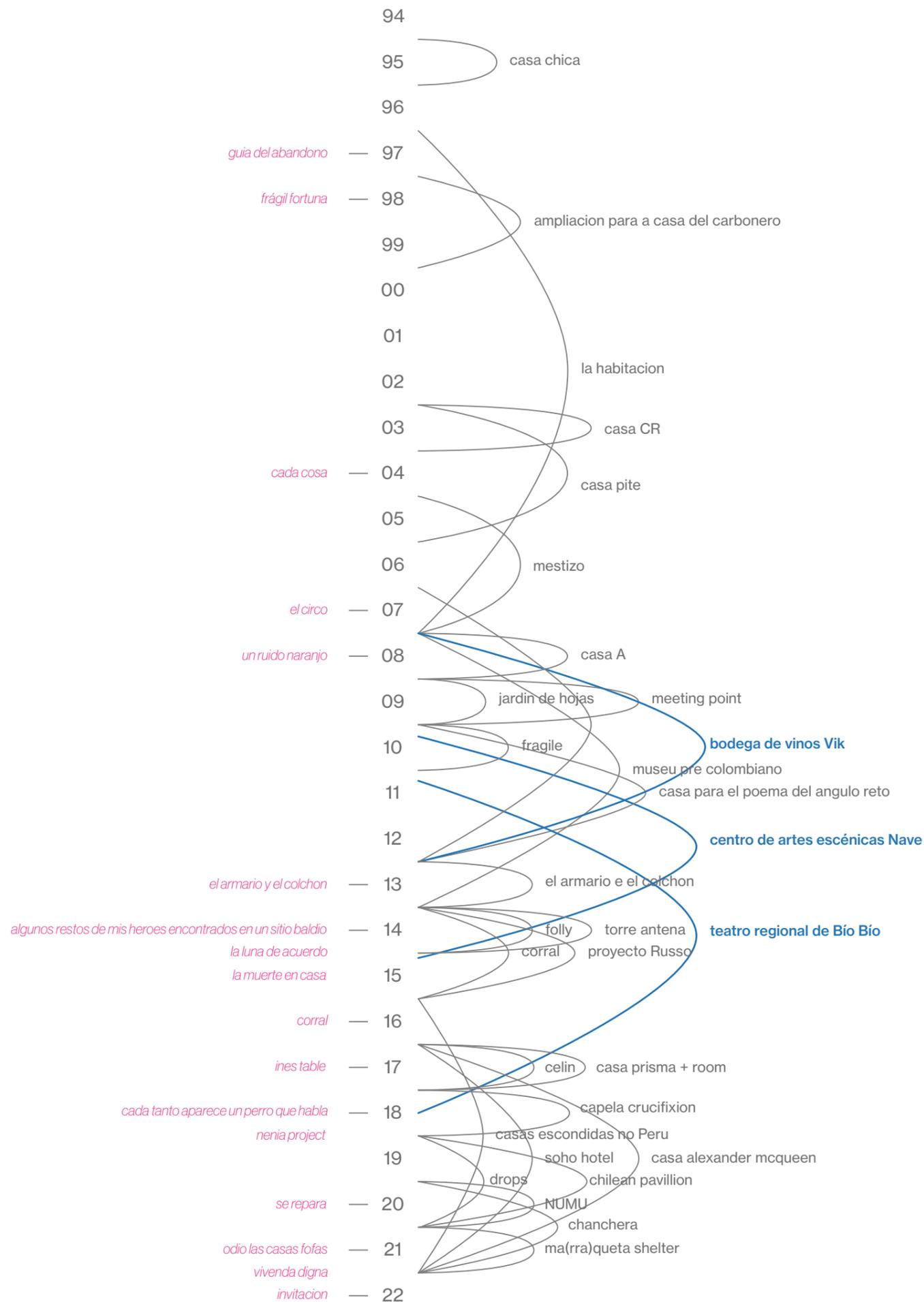
Colaborações

Um dos comentários que mais apreciei em relação à publicação de meus trabalhos anteriores é que eles parecem obras de diferentes arquitetos. Sempre falamos sobre agir por ausência. (EL CROQUIS, 2013, p. 22, tradução nossa)

A presença de colaboradores em diferentes momentos da sua trajetória é algo sensível nos processos de projeto que através da troca com arquitetos, artistas e engenheiros, exerceram um significativo papel ao agregar uma pluralidade de investigações que atribuem uma característica heterogênea singular à totalidade de sua obra.

Nos casos específicos das obras estudadas, a escultora Marcela Correa estabelece a parceria de base para a trajetória do arquiteto e que nesta dissertação se destaca na leitura crítica da Vinícola Vik (2008), projeto que conta também com a colaboração de Loreto Lyon. Em 2010, o projeto Nave (2010) se desenvolve com a colaboração de Eduardo Castillo, e em 2011, em parceria novamente com Castillo e Gabriela Medrano, vencem o concurso para a construção do Teatro Regional de Bio Bio (2011), em Concepción.

Relação entre obras selecionadas de Smiljan Radic e seus colaboradores. Fonte: Elaborado pelo autor.



2 Entrevista realizada no dia 06 de setembro de 2021 e consta no anexo desta dissertação.

3 Para mais informações sobre o arquiteto ver: GOMES, Marta. A interioridade dos materiais, Materialidade e Arquitectura. In: CASTILLO, Eduardo. IFT Técnico Lisboa, Outubro 2018.

4 Disponível em: <http://arqecastillo.blogspot.com>. Acesso em: 2 jul. 2023.

5 CASTILLO, Eduardo. Texturing. Indexnewspaper, Porto, n. 2, 2012.

6 A partir de uma visita em obra realizada pelo autor, ocorrida em 2 de dezembro de 2022, verificou-se a semelhança, senão a paridade, entre os desenhos de obra e os de publicação. Desenhos técnicos constituídos por camadas coloridas a fim de destacar as disciplinas e ou materiais distintos para a melhor compreensão dos planos de execução.

Radic rememora a participação ativa de Lyon nas primeiras etapas do projeto da Vinícola, até o desenvolvimento da versão com a cobertura inflada.² Lyon participou também do processo de desenvolvimento do Museu Pré-colombiano (2008) e da Casa CR (2003), projetos destacados no Capítulo 1 por estabelecerem paralelos diretos com a vinícola na exploração das coberturas translúcidas e infladas.

Já Eduardo Castillo³ ocupou um lugar de destaque na trajetória de Radic:

Eduardo tinha algo, talvez o único assistente que já tive que era extremamente habilidoso formalmente era uma pessoa a quem você passava um esboço e ele podia desenvolvê-lo até o final e fazer qualquer coisa que exigisse certa beleza. (RADIC, 2022, tradução nossa)

Juntos projetaram o Bairro de Boca Sur (2008) e o centro cívico na cidade de Concepción, projetos que aproximaram o conhecimento relativo à cidade anteriormente ao concurso do Teatro de Bio Bio (2011). Radic registra a presença de Castillo como um interlocutor ativo na elaboração do partido arquitetônico, a partir de uma fala no plural que inclui o arquiteto como central na proposição do concurso. Embora não conste como coautor do projeto Nave (2010) nas fichas técnicas, ele desempenhou um papel central na configuração do projeto, como evidenciado pela série de publicações em seu site,⁴ que registram um processo ativo desde as primeiras visitas ao terreno.

Castillo também desenvolve um trabalho autoral independente que tangencia em muitos aspectos o trabalho realizado em parceria com Radic como o Proyecto YAP (2010), Casa Pantalón (2011), o emblemático projeto Casa Gallinero (2011) e o Taller para un carpintero (2014). Projetos que guardam relações formais, construtivas e teóricas diretas com sua colaboração. Da mesma forma textos como "Texturing"⁵ apresentado na ocasião do seminário realizado no Porto Academy registram não só uma pesquisa muito aproximada, como também um modo de operar e construir suas ideias bastante familiarizado com uma linguagem processual de Radic, refletida nos desenhos técnicos coloridos⁶ e na exploração de um campo construtivo consolidado em sua curta trajetória.

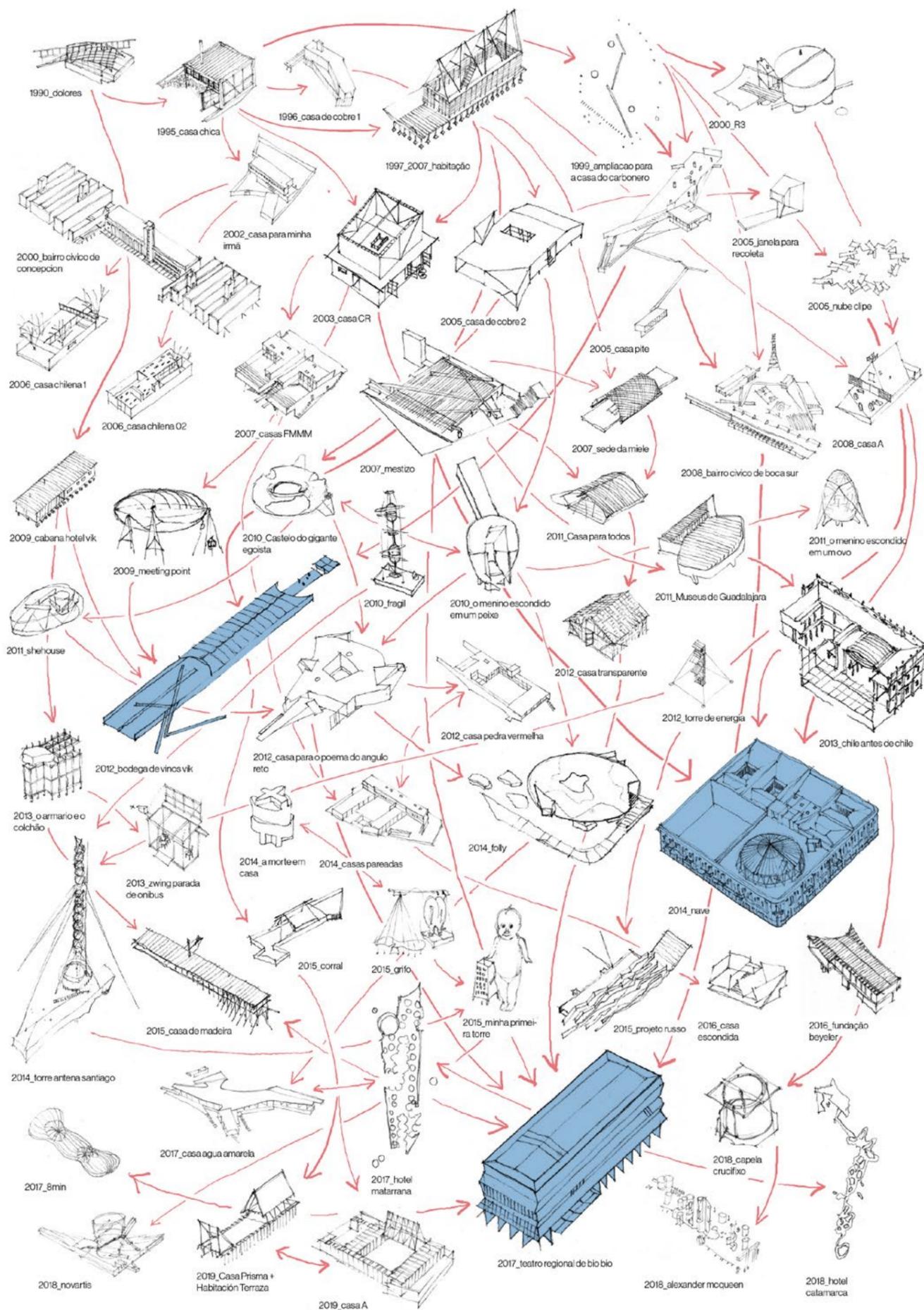
Gabriella Medrano trabalhou com Radic entre 2008 e 2019, especificamente o recorte temporal desta dissertação, o que insere a arquiteta como colaboradora fundamental nos processos do escritório aqui estudados. Inicialmente no desenvolvimento do projeto da Vinícola e posteriormente como autora junto a Radic e Castillo, Medrano participa ativamente do projeto para o Teatro Regional Bio Bio, desde suas fases iniciais até a entrega da obra em 2018. Em 2014, desenvolve o Proyecto Russo, e com Ricardo Serpell, vence o concurso para a Torre de Telecomunicações em Santiago (2014).

Temporalidade transtornada

A análise dos projetos em questão estabelece uma leitura que segue a partir de uma dimensão objetiva para um campo ampliado relacionado às referências teóricas. Uma sistematização do estudo que apresenta a persistência das referências externas presentes nos campos teóricos de cada obra frente aos processos de projeto. Mesmo em paralelo a um estudo histórico e técnico, essas questões se apresentam com intensidades diferentes, nas implantações, relação com o entorno, conformação do programa, estrutura e na definição das materialidades.

O campo teórico em questão fica evidenciado ao observar os textos autorais publicados

 Linha do tempo com destaque, à esquerda, às publicações autorais; e à direita, aos tempos de projeto em obras selecionadas de Smiljan Radic, de 1995 a 2021. Fonte: Elaborado pelo autor.



7 Na ocasião da conferência "Gravedad y algo de Gracia", realizada em 17 de julho de 2020, pela universidade RCR BUNKA Fundació Privada, em Barcelona.

pelo arquiteto, os quais configuram ciclos importantes para as leituras dos projetos. Textos marcados por uma escrita fragmentada em tópicos e pequenos parágrafos autônomos, que desenvolvem uma costura de pensamentos a partir de referências amplas, os quais estabelecem a ponte, quase que de maneira sistemática, com os trabalhos realizados pelo autor.

Os objetos desta pesquisa possibilitam, dentro desta leitura, uma genealogia das referências teóricas explicitadas nos memoriais descritivos dos projetos, nas publicações respectivas à sua obra e em entrevistas realizadas.

Como destaque, o paralelo entre o livro *Autobiografía científica*, em que Aldo Rossi explana sua produção em costuras com comentários críticos externos e um compilado de memoriais e referências, conforma uma bibliografia formal e metodológica para Radic. Um processo que se sedimenta ao longo dos textos que expõem paulatinamente um fio condutor para o estudo de seu trabalho.

A leitura da obra de Radic aqui realizada passa pelo argumento essencial relativo à importância em reconhecer os pensamentos e técnicas do passado, com igual importância às técnicas do presente. Suas pesquisas adquirem pertinência ao conformar um inventário construtivo de objetos sem prestígio, trágicos e apagados de uma memória coletiva em um primeiro momento, com a intenção principal de estabelecer um diálogo com objetos que carregam um vestígio de algo "vivido" como destaca Radic (apud MARDONES, 2007, p. 17). Este repertório conforma em sua obra uma condição atemporal e que se inscreve sem nenhum estilo ou técnica única justamente pela capacidade de ler de maneira inédita a história ao transformá-la e colocá-la frente às questões contemporâneas.

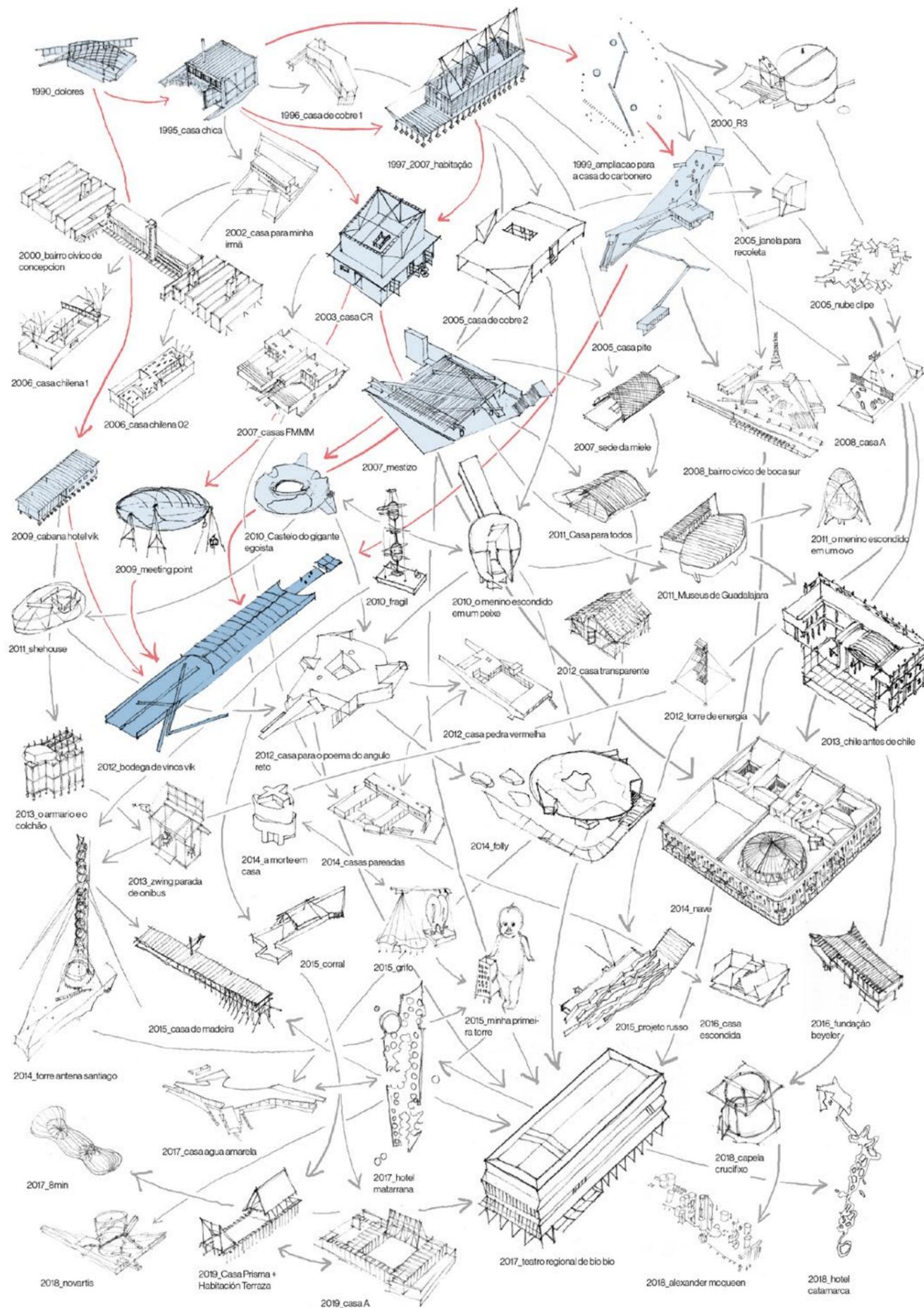
Como aponta Juhani Pallasmaa (2011, p. 167, tradução nossa): "Todo trabalho criativo surge da colaboração com o passado e com a sabedoria da tradição". Essa colaboração se manifesta não por meio de recursos como colagem ou mimetismo da memória e técnica de uma cultura, mas sim na identidade primária de suas estratégias ao conformar uma nova reinterpretação e atualização de abordagens colhidas no passado, que oferecem respostas e possibilidades para as problemáticas contemporâneas.

A contemporaneidade é, assim, uma relação singular com o nosso próprio tempo, que a ele adere e dele se distancia em simultâneo; mais precisamente, é essa relação com o tempo que a ele adere através de um desfaseamento e de um anacronismo. (AGAMBEN, 2009, p. 20)

Da mesma maneira que a sobreposição e transposição de referências teóricas na obra do arquiteto assume um caráter atemporal, os processos projetuais descritos passam a ser identificados como objetos frutos de uma "temporalidade transtornada",⁷ projetos que conformam um parentesco a partir de um tempo reabilitado no qual obras recentes dispersam ideias antigas em um processo sem hierarquia de escala ou de programa.

As obras assumem arquétipos e famílias poéticas como diálogo e que são distintas quanto a forma, técnica e materialidade. As famílias conformam grupos de análise a partir da transposição de escalas projetuais, principalmente nos edifícios institucionais como síntese de experimentações realizadas em esculturas, instalações, refúgios e residências e este rastreamento se faz pertinente a partir do que Radic ressalta ao se referir à importância do uso de protótipos como forma primitiva de experimentação:

Diagrama "temporalidade transtornada": parentesco entre obras realizadas de Smiljan Radic de 1996 a 2018. Fonte: Elaborado pelo autor.



8 Radic refere-se principalmente à adaptação de projetos públicos sempre relacionados a construções existentes, que muitas vezes está ligada a uma morfologia habitacional, o que implica consequentemente uma ausência de projetos que de fato representem as instituições chilenas.

9 No original: atrapar aire.

10 Le poeme de l'angle droit é um livro lançado por Le Corbusier em 1955.

É importante acrescentar que o uso de protótipos no interesse da consistência interna do trabalho não se refere a uma transferência literal de formas, mas sim à confirmação de que certos ambientes podem ser reproduzidos, redimensionados e úteis para manter sua atmosfera. E mesmo que ocorra uma mudança de escala, o protótipo é sempre uma surpresa que acaba desencadeando algo inesperado. (EL CROQUIS, 2013, p. 18, tradução nossa)

“Capturar um ar”

A busca por uma imagem e uma atmosfera que se projeta antes da estruturação formal dos projetos é reiterada por Radic como uma inquietação maior ligada à necessidade de um rompimento da escala: uma passagem da escala doméstica, especificamente provinciana⁸ no Chile, para a escala pública.

Atmosferas que transcendem o que é exclusivamente material, que buscam um sentido mnemotécnico, político, social e sensorial de tudo o que está ao redor o rodeia o objeto concreto. Uma atmosfera que oscila entre a quietude do tempo ali contido, a densidade da neblina, a penumbra e a saturação espacial provocada pela acumulação de tudo o que rodeia e invade a arquitetura como consequência da vida transcorrida. (LIVNI, 2010, p. 46, tradução nossa)

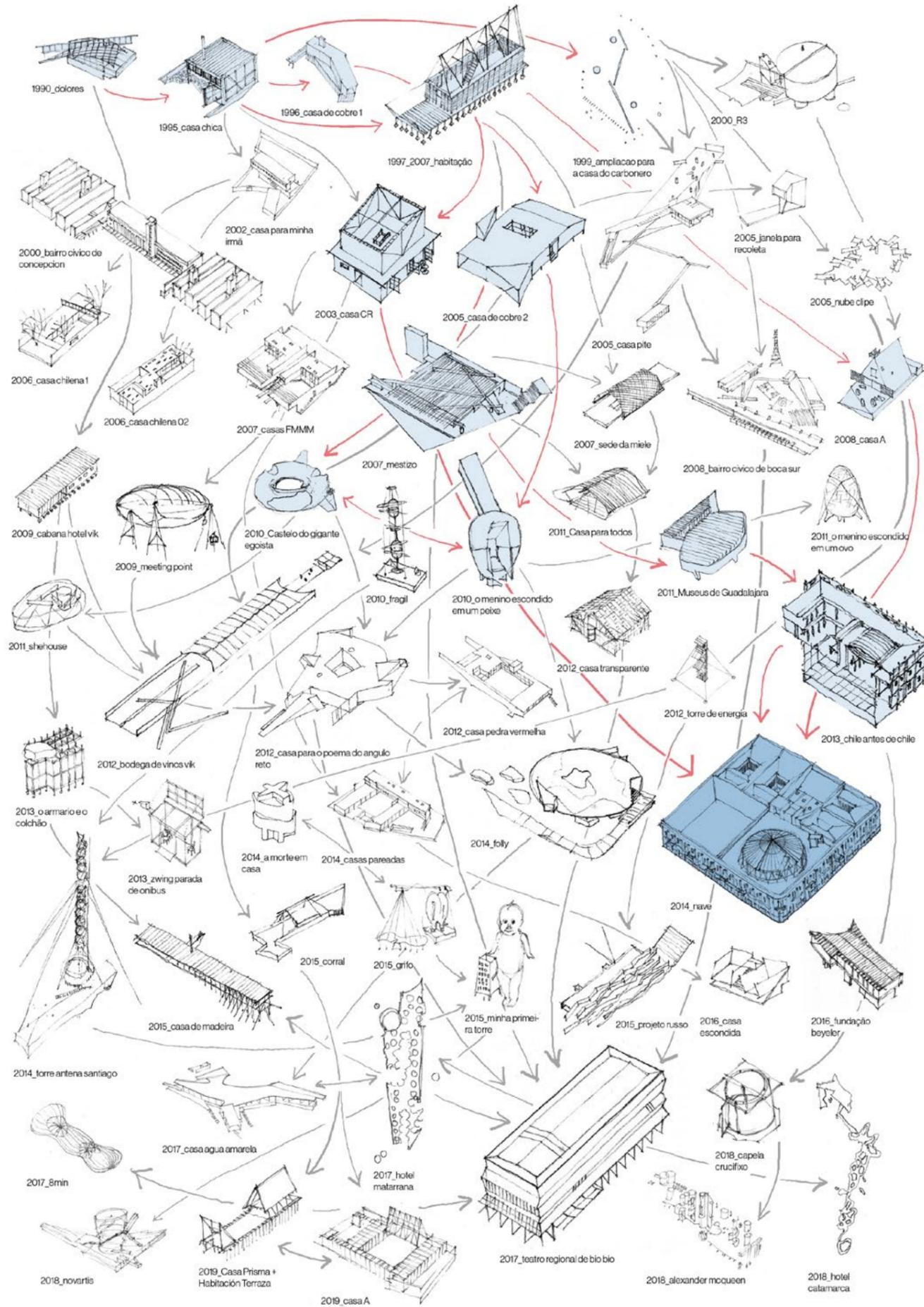
São temas presentes em ambientes tomados por uma penumbra persistente e que borra os limites do objeto e da compreensão total da espacialidade de seus interiores (RADIC, 2013, p. 19). Uma busca constante que Radic descreve como uma aproximação a “projetos que tentam ‘capturar um ar’⁹, um ar que em outros lugares seria insignificante.” (RADIC, 2013, p. 20, tradução nossa).

A operação consiste em atribuir uma qualidade sensorial como a realizada inicialmente na Casa para el Poema del Ángulo Recto (2012)¹⁰ e na instalação El niño escondido en un pez (2010), onde os interiores escuros e amadeirados com cedro exalam um perfume, dotando esses ambientes de qualidades que transpassam os aspectos visuais “que se relaciona com a atitude de Junichiro Tanizaki, ao falar que se pode atribuir uma qualidade ao ar a partir da sombra” (SOLANO, 2015, p. 68, tradução nossa).

A referência a Junichiro Tanizaki permite a leitura de outro elemento presente nos objetos de estudo, interiores translúcidos e difusos conformados a partir da presença lonas plásticas como na Casa CR (2003), La Habitación (2007), no circo presente na cobertura da Nave (2014), cascas de fibra de vidro como no pavilhão Serpentine (2014), até membranas de alto desempenho feitas a partir de PTFE no caso do Teatro Regional de Bio Bio (2017), e por fim, a extensa cobertura da Vinícola Vik (2012).

Uma família de ambientes e arquiteturas veladas que conformam um conjunto crítico que a exemplo do texto de Wisnik (2019), estabelece uma série de leituras de obras contemporâneas dotadas de envoltórias translúcidas em contraponto a uma linguagem moderna em que o vidro se apresenta historicamente como “instrumento por excelência do esclarecimento racional moderno” (WISNIK, 2018, p. 7). O texto abarca questões pertinentes para esta leitura ao definir a imagem do nevoeiro como metáfora e elemento crucial na arte e na arquitetura. Descreve a consistência leitosa e enigmática de muitas das fachadas de edifícios contemporâneos, a partir de uma série de exemplos e bibliografias e no texto de Junichiro Tanizaki encontra a descrição atemporal apropriada a estudos de uma arquitetura que incorpora os aspectos translúcidos e enevoados.

Diagrama “temporalidade transtornada”: destaque para o parentesco entre as obras relacionadas ao projeto da Vinícola Vik (2011). Fonte: Elaborado pelo autor.



Duvido dessa claridade de sonho, Sinto como se algo incerto e vaporoso pairasse diante de meus olhos e empanasse minha visão, Esse estranho efeito é causado pela claridade esbranquiçada que se reflete no papel Shoji: sem forças para expulsar a densa treva reinante no nicho, a claridade é repelida e cria um mundo indistinto em que claro e escuro não têm limites definidos. (WISNIK, 2018p. 7 apud TANIZAKI, 2007, p. 56)

A transposição desta leitura para os projetos de Radic é direta, a partir do que Celedón (2020) chama de “obsessões da disciplina arquitetônica”, assuntos que insistentemente são referidos, aplicados e experimentados para possibilitar “um peso institucional ao espaço”.

Da mesma forma Walker (2021) destaca que existe sempre um contraste entre ambientes saturados de elementos arquitetônicos, como do grid estrutural no caso de Bio Bio e de elementos arquitetônicos pré-existentes no caso da Nave: “uma vez que se adentre nos vazios, passam a ser experimentados como mundos diferentes” (RADIC, 2021). Vazios que conformam os espaços cênicos tanto como salas de apresentação tanto como salas de exposição”. Para com isso conquistar “um ar gigantesco que nos excede... uma espécie de vida pública a partir do vazio.” (RADIC, 2021, tradução nossa).

Curiosamente, a retícula instigou a mesma condição que existia em NAVE [...], que era fornecida pelo prédio existente. Ou seja, uma estrutura modular em torno de um vazio e a tensão deliberada entre eles. E o Teatro Regional, da mesma forma, coloca maior ênfase nos espaços circundantes do que na própria sala. (RADIC, 2021, tradução nossa)

A Iona

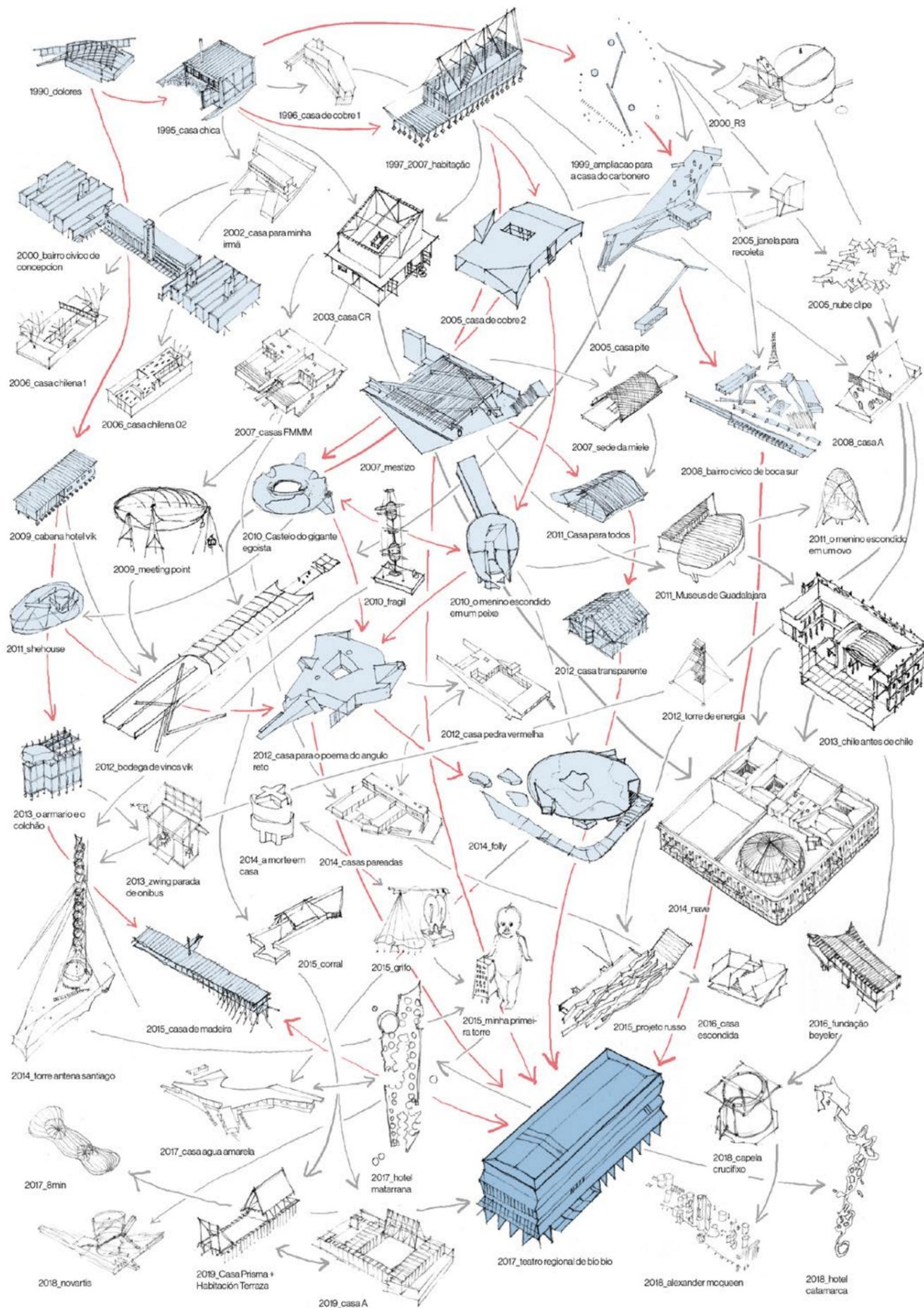
Os ambientes iluminados abundantemente com o filtro de membranas, que implicam uma arquitetura vivenciada através de uma luz difusa e que não tem uma direção cortante, ocasionam uma sombra ausente, assim como a sensação de suspensão, de perda do limite do espaço, de suavização das arestas e que se tornam um elemento recorrente na obra de Radic. Estas atmosferas presentes em projetos na maioria das vezes tensionam essa relação a partir da contraposição de espaços absolutamente escuros, nos quais é necessário um tempo para que os olhos permitam o reconhecimento do espaço, ou parte dele.

A ambição é basicamente que não se possa ver o limite de onde termina porque há uma espécie de mundo imaginário e de fato, ao tornar tudo preto, fica o rastro do que está além como um sistema, mas na realidade, tem um mundo absolutamente em si. (RADIC, 2021, tradução nossa)

Este aspecto torna-se evidente ao analisar a descrição presente no Capítulo 2, que explora o filme autoral *Un ruido naranjo*. O filme retrata o circo como um arquétipo associado à horda imigrante que percorria terras baldias por meio de acampamentos, deixando para trás um imaginário lúdico que simbolizava a esperança de um mundo fantasioso. Esse contexto ressalta os intervalos entre os espetáculos do circo, que criam atmosferas e momentos de contemplação profundamente enraizados na memória de Radic.

O fascínio aponta também para o ato de deslocar-se, o qual está profundamente ligado à

Diagrama “temporalidade transtornada”: destaque para o parentesco entre as obras relacionadas ao projeto da Nave (2014). Fonte: Elaborado pelo autor.



12 As fundações Teatro Regional Bio Bio, da Capela da Crucificação, Casa Escondida, a laje de concreto suspensa no Hotel Solo na Espanha; Drops, as gotas de vidro instaladas com helicópteros na Croácia.

estética efêmera das construções exploradas por Radic em sua arquitetura. Essa mobilidade, conforme definida por Boguea (2006, p. 28), estabelece que “quanto mais leve e eficiente for a montagem e desmontagem, mais adequada será a solução, tornando-se mais recorrente”. Mecanismo que inspira um repertório construtivo, material e que reflete diretamente em sua obra.

As raízes desta temática apontam tanto para exemplos de arquiteturas construídas, como o Teatro do Mundo de Rossi e o Piolin de Lina, quanto para a natureza frágil e transitória das estruturas circenses e construções que, ao invés de se enraizarem no solo, erguem-se à beira da estrada, sobre o asfalto. Esses elementos são moldados pelas necessidades e pelas limitações construtivas disponíveis, o que forma parte do repertório das obras aqui estudadas.

São formas¹² pelas quais podemos tocar a terra que define (marca) esses projetos desde a sua base. Todos eles procuram causar o mínimo dano possível, tendo em mente que os seres humanos são habitados pelo mundo que habitam. (RADIC, 2021b, p. 162, tradução nossa)

A vinícola, a Nave e o teatro têm em comum materialidades que remetem à pele como uma proteção entre o interior da edificação e o exterior. Compostos tanto por tecidos tecnológicos quanto por lonas ordinárias, estes elementos implicam uma iluminação interna que cria uma memória singular, refletindo o estranhamento que esses espaços proporcionam, e o que pode parecer evidente em relação à semelhança entre as obras, só se revela verdadeiramente após vivenciarmos esses espaços de maneira tangível, por meio do encontro físico com as próprias obras. Espaços que se enchem de ar e ganham vida por meio de uma ruptura entre a luz e a sombra.

A relação entre esses espaços inevitavelmente implica a perda de um referencial externo, fato que se entrelaça com o conceito do labirinto, o qual é explorado efetivamente nas obras selecionadas para análise – tanto através de referências a artistas como Giovanni Battista Piranesi, em suas representações de arquiteturas imaginárias, quanto a Constant Nieuwenhuys, com a ideia do labirinto arquitetônico em constante transformação. Essas influências teóricas se manifestam de forma variada nas obras, em que o arquiteto busca trabalhar através de espelhamentos, simetrias e trajetos definidos por uma dinâmica de idas e vindas.

Nada se encaixa e os elementos construtivos se sobrepõem no ar. Isso acontece especialmente na reedição das gravuras de 1761, quando a mordida do ácido é mais forte e escura, a natureza sombria se insinua rachando cada canto... se infiltra entre as pedras convertida em umidade, o céu parece emaranhado e se enreda com a hera que, como tudo o que é vivo, serve – como Francesco Dal Co diz – para arruinar definitivamente o passado perdido. Eles não caminham, escorrem pela superfície das gravuras, são gotículas que deixam uma marca errática, à deriva sobre o papel e bem descritas por Asger Jorn e Guy Debord em suas psicogeografias. (RADIC, 2018, p. 93, tradução nossa)

Diagrama “temporalidade transtornada”: destaque para o parentesco entre as obras relacionadas ao projeto do Teatro de Bio Bio (2017). Fonte: Elaborado pelo autor.

Essas geometrias que ao serem empregadas aos projetos, promovem uma sensação de movimento contínuo, com caminhos que se espelham e se repetem ao longo do percurso, os quais incitam a curiosidade e o envolvimento ativo do observador, que é convidado a explorar e decifrar os percursos presentes nos projetos.

Dessa forma, a temática central das obras estudadas se consolida a partir de elementos

poéticos capazes de criar espaços que convidam à exploração, à reflexão e à imersão em uma experiência arquitetônica distinta. Projetos e processos que ficam aqui registrados pela possibilidade de rastros propositais, oportunos para determinar um convite a projetos que estabelecem vínculos com seus interlocutores não somente pelo espaço, por sua arquitetura e presença na cidade, mas também pela possibilidade de deslocamento para campos tangentes à arquitetura.

07

referências bibliográficas

BIBLIOGRAFIA

2G 44: **Smiljan Radic**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2008.

A+U NENIA PROJECT SMILJAN RADIC, n. 611, 2021.

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

ALLEN, Stan; MCQUADE, Marc. **Landform Building**: Architecture's New Terrain. Oslo: Lars Müller, 2011.

ARANTES, Otília Fiori. Arquitetura simulada. *In*: ARANTES, O. F. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: Edusp, 1995.

ARCE, Rodrigo; BIANCHI, Sebastián; MARDONES, Patricio. Obras y proyectos, Obras en la Catedral. **ARQ**, Santiago, n. 68, p. 74-81, 2008.

ARQ no 42, Texto, 1998 Frágil fortuna. Ed. ARQ, Santiago. 2014

ARQ., Santiago de Chile, n. 92, 2016.

ARQ+2: Smiljan Radic Bestiario, Santiago, número especial, 2014.

BAHAMONDES, Pedro. **Las cuentas alegres del Teatro Biobío**. La Tercera, 2018.

Disponível em: <https://www.pressreader.com/chile/la-tercera/20181124/282664688439503>. Acesso em: 26 abr. 2021.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENGOA, Camila. Soñando Concepción. **D+A Magazine**, ano 1, n. 2, 2007, p. 38-39.

BERNSTEIN, Fred A. Bio Bio Regional Theater by Smiljan Radic. **Architectural Record**, 2018. Disponível em: <https://www.architecturalrecord.com/articles/13316-bio-bio-regional-theater-by-smiljan-radic>.

BERREDO, Matias. **Smiljan Radić**: além da matéria: imaginação e realidade construída no processo projetual. 2019. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2019.

BOAVENTURA, Carolina. O Teatro del Mondo de Aldo Rossi: um convite à fruição proustiana. **Revista Ara**, v. 12, n. 12, 2022.

BREA, José Luis. **Máquinas de detención**: la imagen estatizada, Las tres eras de la imagen. Madri: Akal/Estudios Visuales, 2010.

BROADBENT, Geoffrey. Um guia pessoal e descomplicado da teoria dos signos na arquitetura. *In*: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CARALT, David. A sort of weird circus. **ARQ99**, Santiago, 2018, p. 38-39.

CASSIDY, John. The Real Cost of the 2008 Financial Crisis. The New Yorker, 10 set. 2018. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2018/09/17/the-real-cost-of-the-2008-financial-crisis>. Acesso em: 3 jun. 2023.

CASTILLO, Eduardo. **_proyecto Yungay**. 2011. Disponível em: <http://arqecastillo.blogspot.com/search?updated-max=2011-10-05T16:41:00-03:00&max-results=60&start=11&by-date=false>. Acesso em: 10 maio 2021.

CASTILLO, Eduardo. Yap_constructo. **ARQ**, Santiago, n. 78, 2010.

CASTILLO, Eduardo. Texturing. **Indexnewspaper**, Porto, n. 2, 2012.

CASTRO, Fernanda. Tercer Lugar Concurso Teatro Regional del Bio-Bío / Ábalos+Sentkiewicz, D+Arquitectos y MC2 arquitectos asociados. **Archdaily**, 2011. Disponível em: https://www.archdaily.cl/cl/02-114727/tercer-lugar-concurso-teatro-regional-del-bio-bio-inaki-abalos-y-darquitectos?ad_source=search&ad_medi. Acesso em: 26 maio 2022.

CELEDÓN, Alejandra. Come to light: Teatro Biobío in Concepción, Chile by Smiljan Radic. **The Architectural Review**, 2020. Disponível em: <https://www.architectural-review.com/buildings/come-to-light-teatro-biobio-in-concepcion-chile-by-smiljan-radic>. Acesso em: 27 abr. 2020.

CHILE. Autoriza entrega de premios del concurso público de anteproyectos de arquitectura para el Teatro Regional del Bio-Bío, Convocatoria 2011. Resolución Exenta N 04850, Valparaíso, 27.10. out.2011. Disponível em: <https://transparenciaactiva.cultura.gob.cl/uploads/marcoNormativo/dd5f512d014d5ca548d8d80dad7f8363b671538a.pdf>.

CIFUENTES, María José. Reflexiones sobre la danza e institucionalidad: el caso de Nave como nuevas maneras de hacer y pensar en la institución. **A.Dnz**, n. 3, p. 18-25.

CISLAGHI, Anabella; SILVESTRE, Maria. Del material de un problema: aproximaciones a las ideas de arte, técnica y arquitectura. Caso Smiljan Radic Clarke. In: **VIII Encuentro de Docentes e Investigadores en Historia del Diseño, la Arquitectura y la Ciudad**, 2019.

CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna**: Paris na arte de Manet e de seus seguidores. São Paulo: Cia. das Letras, 2004

COLOMINA, Beatriz. **Privacy and Publicity**: Modern Architecture as Mass Media. Cambridge, MA; Londres: The Mit Press, 1996.

COMIENZAN las pruebas de luces para la apertura del Teatro Regional del BioBío de Smiljan Radic, Eduardo Castillo y Gabriela Medrano. **Archdaily**, 2018. Disponível em: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/887855/comienzan-las-pruebas-de-luces-para-la-apertura-del-teatro-regional-del-biobio-de-smiljan-radic>. Acesso em: 21 maio 2020.

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES. Gobierno de Chile. **Aprueba bases de concurso público de anteproyectos de arquitectura Teatro regional del Bío-Bío, convocatoria 2011**. Resolución 03423, 2011.

CORREA, Marcela. **Esculturas**. Santiago: Puro Chile, 2016.

COUSIÑO, Carlos. La desocialización del vino. **ARQ**, Santiago do Chile, n. 54, p. 5-7, 2003.

CRESPI, Giovanna. Cantina Vik. **Casabella**, Milão, n. 851-852, p. 42-61, 2015.

CRESPI, Giovanna. Yungay, Ricostruire il futuro. **Casabella**, Milão, n. 857, p. 5-17, 2016.

CRISPIANI, Alejandro G. El juego de los contrarios. **El Croquis**: Smiljan Radic, 2003-2013, Madri, n. 167, 2013.

CUNZ, Tanja; KRIES, Mateo. **Objects of desire**: Surrealism and Design: 1924-Today. [S.l.]: Vitra Design, 2019.

DÍAZ, Gonzalo E. Las claves para reactivar el futuro Teatro Regional. **Diário de Concepción**, 2 fev. 2010.

EL CROQUIS: Smiljan Radic, 2003-2013. Madri, n. 167, 2013.

EL CROQUIS: Smiljan Radic, 2013-2019. Madri, n. 199, 2019.

EL INCENDIO del Teatro Concepción. Séptima compañía de bombeiros de Concepción, s.d. Disponível em: <https://septima.com/2020/05/el-incendio-del-teatro-concepcion/>. Acesso em: 21 maio 2020.

ESPINOZA, Denisse. La delicada y maciza obra de Smiljan Radic, el arquitecto tras el nuevo teatro de Biobío. **La Tercera**, 23 out. 2011. Disponível em: <https://www.pressreader.com/chile/la-tercera/20111023/282192237756912>. Acesso em: 21 maio 2020.

EXITOSA convocatoria tuvo concurso para proyectar futuro Teatro Regional del Bio Bío. **Tribuna del Bio Bio**, 2011. Disponível em: http://www.tribunadelbiobio.cl/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=4995&Itemid=62. Acesso em: 21 maio 2020.

FAJARDO, Marco. **Nave**: La historia del centro cultural que le hizo un millonario a su hija en barrio Yungay. 2 set. 2015. Disponível em: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2015/09/02/la-nave-la-historia-del-centro-cultural-que-le-hizo-un-millonario-a-su-hija-en-barrio-yungay/>. Acesso em: 17 jan. 2023.

FELSENHARDT, Cristina. Nuevas geometrías en viejos paisajes. **ARQ.**, Santiago do Chile, n. 54, p. 10-13, 2003.

GILLES, Claudia; SILVA, Natalia. Evaluación integral de la adaptabilidad del patrimonio residencial frente a los actuales requerimientos de uso. **Arquitectura y Urbanismo**, v. XXXVII, n. 2, maio-ago. 2016.

GORDON, Katerina. Plataforma Arquitectura y el Workshop de re-propuesta al Teatro Regional del Bio Bio. **Archdaily**, 2011. Disponível em: <https://www.archdaily.pe/pe/02-121427/plataforma-arquitectura-y-el-workshop-de-re-propuesta-al-teatro-regional-del-bio-bio>. Acesso em: 21 maio 2020.

GREENE, Ximena. Teatro Regional del Biobío: Un faro para la cultura. **Revista En Concreto**, edición 178, 2018.

HAQUIM, Victoria. Memorial del 27F en Concepción: un millonario monumento al abandono. **Biobiochile**, 26 out. 2015. Disponível em: <https://www.biobiochile.cl/noticias/2015/10/26/memorial-del-27f-en-concepcion-un-monumento-al-abandono.shtml>. Acesso em: 21 maio 2020.

HERNÁNDEZ, Leonardo Maldonado. **Levantamiento de información**: casos referenciales. Taller del Programa y la Forma de la Edificación, 2018.

HUYSEN, A. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. *In*: WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro**. São Paulo: Ubu, 2018.

ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO. Gobierno de Chile. **Plan Regulador Comunal de Santiago**. Plano de Zonificación Especial PRS-02H. 2019. Disponível em: <https://transparencia.munistgo.cl/web2/file/tei/PORTAL/PLAN%20REGULADOR/2022PR/Plano%20PRS%2002H%20NO%20OFICIAL%20A%20JULIO%202022.pdf>. Acesso em 10 nov. 2022.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICAS. Gobierno de Chile. **Estadísticas demográficas y vitales**. Censo 2017. Disponível em: [https://www.ine.gob.cl/docs/default-source/demografia-y-migracion/infografias/migraci%C3%B3n-internacional/caracter%C3%ADsticas-inmigraci%C3%B3n-internacional-en-chile-censo-2017-infograf%C3%ADa_\(2018\).pdf?sfvrsn=3c86bd0f_5](https://www.ine.gob.cl/docs/default-source/demografia-y-migracion/infografias/migraci%C3%B3n-internacional/caracter%C3%ADsticas-inmigraci%C3%B3n-internacional-en-chile-censo-2017-infograf%C3%ADa_(2018).pdf?sfvrsn=3c86bd0f_5). Acesso em 15 jan. 2023.

JAEKEL, Paola. **Pavilhões e o campo ensaístico da arquitetura**: O caso da Galeria Serpentine em Londres. 2017. Programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

LIMA, Zeuler R. **Lina Bo Bardi**, O que eu queria era ter história. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

LIVNI, Pedro. **Campos Compartidos**: Diálogos entre arquitectura y arte: Smiljan Radic 1990-2010. 2010. Dissertação (Mestrado) – Pontificia Universidad Católica do Chile, Santiago, 2010.

LONGHEU, Vittorio. Il circo sul tetto: spazio pubblico, bene comune. **FAMagazine**, 2017, p. 47-55.

MALDONADO, Mauricio. Teatro Regional y su actual avance: un tema sensible que de a poco ha ido adquiriendo sentido y soluciones. **Diário de Concepción**, 23 jul. 2017. Disponível em: <https://www.diarioconcepcion.cl/cultura-y-espectaculos/2017/07/23/teatro-regional-y-su-actual-avance-un-tema-sensible-que-de-a-poco-ha-ido-adquiriendo-sentido-y-soluciones.html>. Acesso em: 21 maio 2021.

MARA, Felix. VIK Winery in Millahue. **The Architectural Review**, 2015. Disponível em: <https://www.architectural-review.com/today/vik-winery-in-millahue-chile-by-smiljan-radic>. Acesso em: 16 jun. 2021.

MAYNARD, Evelyn. **Hangar of Fictions**. 2019. Disponível em: <https://www.evelynmeynard.com/essays/hangar-of-fictions>. Acesso em: 31 maio 2023.

MENA, Catalina. **Smiljan Radic, arquitecto**: La transparencia es sospechosa. 26 jun.

2018. Disponível em: <https://segreader.emol.cl/2018/06/22/V/S03DJ7KP/light?gt=180001>. Acesso em: 02 out. 2021.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Morfologia das cidades brasileiras: introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. **Revista USP: Dossiê Brasil dos viajantes**, São Paulo, n. 30, jun./ago. 1996.

METZNER, Martina. Hot spots: Water over wine. **Stylepark**, 15 ago. 2014. Disponível em: <https://www.stylepark.com/en/news/hot-spots-water-over-wine>. Acesso em: 16 jun. 2021.

MINISTERIO SECRETARÍA GENERAL DE LA PRESIDENCIA. Gobierno de Chile. **Ley 20285 sobre acceso a la información pública**, Ministerio secretaria general de la presidencia. 2008. Disponível em: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=276363>. Acesso em 10 nov. 2022.

MORA, Pola. A narrativa por trás do teatro projetado por Smiljan Radic, Eduardo Castillo e Gabriela Medrano para a região de Biobío, no Chile. **Archdaily**, 2018. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/891207/a-narrativa-por-tras-do-teatro-projetado-por-smiljan-radic-eduardo-castillo-e-gabriela-medrano-para-a-regiao-de-biobio-no-chile>. Acesso em: 21 maio 2020.

NAVE Arts Hall in Santiago. Divisare, 23 fev. 2016. Disponível em: <https://divisare.com/projects/311103-smiljan-radic-nico-saieh-nave-arts-hall-in-santiago>. Acesso em: 5 abr. 2022.

NAVE. Disponível em: <https://nave.io/en>. Acesso em: 05 abr. 2022. OBRIST, Hans. **Cloud '68 – Paper Voice**: Smiljan Radic's Collection of Radical Architecture. Zurique: GTA Verlag, 2020.

ORTEGA, Valentina; JOFRÉ, Jaime; PÉREZ, Leonel. **Producción del espacio público e influencia de los terremotos en la Ciudad de Concepción (Chile)**: el eje bicentenario. International Conference Virtual City and Territory. Mexicali: UABC, 2010.

PASTORELLI, Giuliano. Ganadores anunciados en el Concurso del Teatro Regional del Bio Bio. **Archdaily**, 2011a. Disponível em: <https://www.archdaily.pe/pe/02-113086/ganadores-anunciados-en-el-concurso-del-teatro-regional-del-bio-bio>. Acesso em: 21 maio 2020.

PASTORELLI, Giuliano. Segundo Lugar Concurso Teatro Regional del Bio-Bio / José Cruz. **Archdaily**, 2011b. Disponível em: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-114284/segundo-lugar-concurso-teatro-regional-del-bio-bio-jose-cruz>.

PLANO DE CONCEPCIÓN DE 1962. Archivo Histórico de Concepción: Mapas y planos. Disponível em: <https://www.archivohistoricoconcepcion.cl/colecciones/mapas-y-planos/>.

PROST, Antoine. **Doze lições sobre a História**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

PUGA, Cecilia. Lecturas y traducciones. **ARQ**, Santiago do Chile, n. 54, p. 15-17, 2003.

RADIC, Smiljan (ed.). **Obra Gruesa**: Arquitectura Ilustrada por Smiljan Radic. Santiago: Puro Chile, 2019.

RADIC, Smiljan. *Bestiary*. Tokyo: Toto Gallery, 2016.

RADIC, Smiljan. **Cada tanto aparece un perro que habla y otros ensayos**. Barcelona: Puente editores, 2018.

RADIC, Smiljan. **Concurso de Arquitectura Teatro de Bio Bio**: Memoria. 2007.

RADIC, Smiljan. Encuentro Internacional “Diálogos sobre Patrimonio”: Radic en conversación con Rodrigo Pérez de Arce. **CMN diálogos**, n. 1, p. 3-52, 2012.

RADIC, Smiljan. Entrevista por Enrique Walker. *El Croquis*: Smiljan Radic, Madri, n. 199, 2019.

RADIC, Smiljan. Entrevista por Enrique Walker. *El Croquis*: Smiljan Radic, Madri, n. 199, 2013.

RADIC, Smiljan. Entrevista realizada por Alejandro Crispiani. *ARQ. – APROXIMACIONES de la arquitectura al detalle*, Santiago, Chile, 2001.

RADIC, Smiljan. *Frágil Fortuna* (1999). **ARQ.**, n. 42, Santiago, 1999.

RADIC, Smiljan. *Nave: centro de artes escénicas*. **ARQ.**, n. 92, Santiago, 2016, p. 32-27.

RINELLA, Tiziano Aglieri. **Decoding the “machine à emouvoir”**: a psychoanalytic reading of Le Corbusier’s interiors. *IV Enanparq*, 2016.

ROSSI, Aldo. **Autobiografia Científica**. Lisboa: Edições 70, 2013.

RUDOLPH, William E. Catastrophe in Chile. **Geographical Review**, v. 50, n. 4, 1960, p. 578-581.

SALGADO, Daniela. Smiljan Radic y Teatro Regional del Bío Bío: “Estará a la altura de los que existen en Europa”. **Diário de Concepción**, 6 ago. 2017. Disponível em: <https://www.diarioconcepcion.cl/ciudad/2017/08/06/smiljan-radic-y-teatro-regional-del-bio-bio-estara-a-la-altura--los-que-existen-en-europa.html>. Acesso em: 21 maio 2020.

SARKIS, Hashim; BARRIO, Roi; KOZLOWSKI, Gabriel. **The world as an architectural project**. Cambridge: The MIT Press, 2019.

SENNETT, Richard. **Juntos**: os rituais, os prazeres e a política da cooperação. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SILVA, Horacio. A holistic winery at the foot of the Andes in Chile. **PIN-UP**, Disponível em: <https://pinupmagazine.org/articles/los-destinos-chile-vina-vik-winery#9>. Acesso em: 16 jun. 2021.

SOLANO, Rafael. **Refúgios**. Una aproximación a la arquitectura de Smiljan Radic. 2015. Dissertação (Mestrado) – Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, Montevideu, Uruguay, 2015.

ST HILL, C. Rock, Paper, Scissors. **Blueprint**, Londres, n. 335, p. 114-126, 2014

TASTETS, Maria Teresa Rodriguez. Proyecto Ribera Norte, Concepción, Chile: De

Proyecto urbano a território sin modelo. **Revista Pensum**, v. 4, 2018, p. 17-27. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/pensu/article/view/22621/22238>.

THOMSON, Ian; ANGERSTEIN, Dietrich. **Historia del Ferrocarril en Chile**. Colección Sociedad y Cultura. Santiago: Dibam, 1997.

URBANOTICIAS Urbano, Universidad del Bío Bío Concepción, Chile, v. 15, n. 26, nov. 2012, p. 71-83.

URSPRUNG, Philip. El peso del mundo: Los edificios de Smiljan Radic. **El Croquis**: Smiljan Radic, 2013-2019. Madri, n. 199, 2019.

VARELA, Edison; RADA, Sergio. El Programa de Recuperación Urbana Ribera Norte; veinte años de aciertos y desaciertos de una política de proyectos urbanos en Chile. **Revista de Urbanismo**, Fau, Chile, n. 36, 2017, p. 114-130.

VELLOSO, Rita. John Hejduk: sobre o que jamais estará num desenho qualquer. **Arquitextos, Vitruvius**, abr. 2003. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/694>. Acesso em: 23 maio 2023.

VIDLER, Anthony. **Fantasy**, the uncanny and surrealist theories of architecture. *Papers of Surrealism*, v. 1, inverno 2003.

WALKER, Enrique (ed.). **Lo ordinario**. Barcelona: Editorial gg, 2010.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro**. São Paulo: Ubu, 2018.

ZUMTHOR, Peter. **Atmósferas**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

Vídeos

RADIC, Smiljan. **BIArch Open Lectures**: Smiljan Radic “Un Ruido Naranja”. Barcelona Institute of Architecture, 2009. 38 min. Disponível em: <https://vimeo.com/8736244>. Acesso em: 1 dez. 2021.

RADIC, Smiljan. **Conferência de la Cátedra Blanca**: El circo es un cielo falso. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2015. 99 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=c71_VYbT6nY. Acesso em: 1 dez. 2021.

RADIC, Smiljan. **Lanzamiento Catálogo Teatro Biobío**. Concepción, Chile, 10 nov. 2021. 101 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b69O1HlntDQ>. Acesso em: 5 abr. 2023.

SCOLARI, Massimo. **Representations**. New Haven: Yale School of Architecture. 4 maio 2012. 41 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d6UDOnUNFNU&t=1200s>. Acesso em: 1 dez. 2021.

VALETTE, Patrick. **A história da Viña Vik, por Patrick Valette** – Patrick fala sobre o sonho de Alexander Vik [entrevista]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WdKjTBGySEs>. Acesso em: 1 dez. 2021.

08

anexos

Anexo 01

entrevista realizada no dia 06 de setembro de 2021 de forma síncrona remota.

MMR: A mí me quedó muy interesado por conocer más respecto del proyecto que sé quedó en la competición, en el concurso de la Bodega Vik, porque la mudanza que usted coloca en la entrevista del El Croquis que cambia la escala, por la cuestiones económicas, apunta para una plasticidade, una flexibilidad en termo de proyecto...

SR: En este proyecto tuvimos tres etapas, ya?, la primera etapa fue el concurso que fue un el cliente un cliente que es Vik, Alexander Vik, que es un cliente que en realidad estaba dedicado a los negocios de telecomunicaciones, tenía hoteles otro tipo de cosa ahí una historia larga de explicar llegó a Chile para instalar una viña, y ellos querían instalar esa viña antes para eso contactaron que era chileno-francés que era Patrick Valette y ellos se compraron primero un campo como de debe tener como ah incluso más y entonces cuando ya llevaba unas 60 hectáreas decidieron hacer esta bodega pensando en que iban a poder no eran como que iban a poder llegar a plantar 400 hectáreas entonces que era una producción muy grande premium.

Entonces el primer fue el llamado concurso que a mí me llamaron porque yo, pero no había hecho ninguna viña entonces todos los demás arquitectos sí habían hecho viñas estaba Matiaz Klotz, estaba José Cruz Ovalle estaban ingleses estaba Martín Hurtado, no me recuerdo quién más, había eran como 8 arquitectos nacionales. En realidad mi proyecto era feo era muy muy feo, plásticamente era muy malo ahora que eran como bastante bueno bastante como que uno podía intuir desde ahí que podría ser un buen proyecto e que tenía una escala muy grande también era un proyecto ambicioso porque el programa era ambicioso el programa de ellos era ambicioso, entonces esa fue la primera etapa. Creo que nos eligieron en gran medida porque el planteamiento era más o menos lo contrario que se hacían en las viñas en el sentido de usar otro tipo de lógica un poco un poco menos usual si que uno quiere llamarlo de una otra manera y con él empecé. La segunda etapa (en realidad tuvo también dos etapas), una etapa con la matriz concurso y una segunda etapa que ya fue desligada de eso como algo mucho más ambiciosa. O sea en la primera etapa las techumbres que eran lo más complejo era una techumbre era duas burbujas la segunda etapa de este desarrollo era una sola burbuja y era la burbuja más grande, absolutamente desmedida y después de eso la tercera etapa fue viendo la crisis del 90 y tanto vino esa crisis y después de esa crisis, hacer el mismo proyecto pero reducido y usando todavía la membrana etc, en metros cúbicos de aire es 1/4 del proyecto no sé si 1/4 pero un 40% del proyecto inicial entonces en rigor son esas tres etapas.

En general se mantuvo la idea completa, se mantuvo la idea y se fue simplificando cada vez cada vez más así fue como no solamente por argumentos nuestros, sino como argumentos del cliente sobre todo el mismo sentido de que simplificaron circulaciones, es un pabellón industrial entonces también se trato de que todo fuera en realidad. La única idea de ese proyecto es que simplemente ellos querían tener un gran como en el concurso, una gran fábrica y que hubiera como una como una especie de galpón boutique o algo como que diera una señal de que esto era (...) lo que nosotros le planteamos que todo el proceso fuera visto, todo el proceso porque lo que lo que tenía muy lindo del proyecto de enología de vino es que ellos querían producir un vino premium pero con técnicas artesanales pero a nivel industrial entonces en eso en esa medida el problema era que no puedes tener cubas más de 18.000 / 20.000 litros lo cual significaba que había que tener no me recuerdo de las citas, pero era 200 cubas. Entonces tener a la vista esa inversión muy grande y esa gran explanada es como una gran instalación de arte, era muy era muy lindo era extremadamente bonito plásticamente. Entonces les dijimos que nos parecía que no era muy inteligente esconder eso sino al revés, mostrar el proceso completo como instalación y eso es lo que hicimos en rigor.

MMR: La pequeña hotel VIK fue un proceso que se desarrolló concomitantemente en paralelo a la bodega

SR: Ah sí, también se hizo eso fue en la crisis por ejemplo eso cuando vino la crisis el dueño dijo y yo no quiero mas venir a hotel en Santiago quiero tener una pequeña cabaña para que cuando venga, entonces esa cabaña se hizo para ello y ahora lo ocupan algunos visitantes o enólogos que vienen invitados etc

MMR: El texto de Alberto Sato en lo libro de Marcela Correa, "intimidaciones públicas" fue como una aula para me debruçar sobre el trabajo de ustedes y percibí que en este proyecto de la Bodega Vik hay bastante coyuntura bastante conexión yo creo que en toda tu obra eso es muy claro sí más específicamente en las fichas técnicas es son algunas veces Marcela está presente algunas no más la referencia de la obra la campana que está expuesta más así como la la propuesta que ustedes hicieron para la concurso de la laguna lo Galindo esa es una referencia muy bella y creo que es una referencia directa así como la entrada de la bodega porque es disperso porque las personas citan Marcela como si ella colocase la instalación de las rocas más yo creo que no es esto si si yo creo que es más por la por lo desenvolvimiento intelectual la troca que ustedes tuvieron con estos proyectos como la cabaña por ejemplo

SR: Hay un doble juego en eso porque es muy divertido porque el año no sé debe haber sido el año 2000 o el quizá antes el 98 el 2000 yo creo 98, nosotros le propusimos acá a un museo a hacer una expo exposición junto, Marcela y yo, yo exponía arquitectura y Marcela escultura y la curadora del museo dijo que nuestra nuestra obra no tenía nada que ver que no podía exponerse juntos entonces la raiza de eso hicimos un pequeño catálogo donde está aparece arquitectura y esculturas juntos no se dice incluso al final se dice quién son los autores etc pero aparece como una sola como un solo un solo libro como si casi hubiera sido hecho por muchas personas. A raíz de ese libro desee en realidad un catálogo muy chiquitito e muchos clientes vienen llegan a mí pero sabiendo que quieren poner algo de Marcela de los espacios casi la mayoría entonces muchas veces ligado a las piedras pero también ligado a las maderas y también Marcela trabaja por su cuenta o sea trabaja absolutamente separada, pero estamos todo el día junto entonces el problema de interrelación es imposible yo voy mucho al taller de ella ella viene mucho a ca. Hemos hecho casi todo Alexander Mcqueen por ejemplo Sara cuando a mí me contrató para hacer Alexander Mcqueen en realidad la referencia que tenía era una casa que nosotros que yo había hecho en Vilches, escultura de la Marcela adentro entonces cuando me dijo mira yo quiero este ambiente pero quiero este ambiente y quiero esta escultura y quiero esto entonces al final es las cosas van no hay mucha separación pero si hay una separación real o sea Manuela trabaja ella y yo trabajo aparte, nosotros no es que esté yo trabajando en escultura y Marcela trabajando en arquitectura esas cosas (...) pero si el ambiente alrededor y los conocimiento de uno traspasan de uno en otro entonces en ese sentido los límites no son muy claro pero en el otro cuando cuando viene el problema e como mira un artista una pieza o como mira un arquitecto en general no tiene nada que ver o sea son son miradas muy distintas entonces y eso es lo entretenido es difícil trabajar con los artistas o sea a mí me ha tocado trabajar con otro artista y no es tan fácil así no es tan.

No es muy fácil porque todo el mundo quiere decir todo el mundo quiere saber de quién son las cosas te fija quiere tener el nombre y muchas veces es como una estupidez pero casi es muy así. Por ejemplo por ejemplo el Mestizo que todos dicen "ah son las rocas de Marcela" en realidad la idea de tener las rocas como soporte fue mía para ese restaurante pero fue porque yo estaba Marcela trabaja estaba trabajando con piedra en otro lado te fija entonces no es que se puede separar no es que yo haya inventado las piedras si no que yo la inventé

pero la inventé porque Marcela al mismo tiempo estaba trabajando con eso entonces no es que y cuando me dicen "eso es la Marcela de las piedras de Marcela" yo digo si las piedras de Marcela, no es el problema no es tampoco el asunto no es como el fondo del asunto entonces también me da lo mismo.

MMR: Loreto Lyon participó de todo el proceso con usted crees que es o no sólo el proyecto final?

SR: Loreto participó mucho en todo el proyecto inicial hasta la hasta la segunda etapa hasta cuando estaba este gran infable creo que ya en la segunda etapa o a mediados de la segunda etapa se fueron a estudiar a Inglaterra, su marido también participó en la oficina en algún momento para hacer este hotel. Pero ellos se fueron la tercera etapa la hice absolutamente en la oficina yo en rigor fue la etapa definitiva. Esa etapa en realidad tuvimos que tomar las grandes decisiones primero que el techo no fuera infable sino que fuera tuviera una estructura pero una doble una doble membrana y segundo que reducir la escala pasar de un 100% a un 40% que cambió mucho cambiar las alturas de las cosas cambió mucho la estructura del edificio para mejor o sea realmente fue importante pero no participó en todo todas las etapas.

MMR: En Packing Alto De Cantillana crees que tiene una como un experimento seminal en la escala industrial algo que quedó como importante para la producción de VIK?

SR: Bueno los dos son industriales este proyecto tiene un pabellón para para los obreros que es muy es bastante sofisticado y yo diría sofisticado de más y pero los estándares de calidad en cuanto al trato con los obreros no hay en Chile o sea realmente bueno el comedor es bueno los baños son buenos o sea hay una cosa en ese sentido muy muy muy rica pero son pero eso es netamente todos los, son netamente industrial incluso gruesos el perfil no más y vino una empresa y diseño lo resto en realidad no tiene mucho que ver porque lo de VIK es como, algo que tendría que tener 2000 metros cuadrado y en cambio tiene 16000 o sea como un nivel de grano de a pesar de es bastante es muy industrial pero es una industrialización demasiado fina es como muy muy fina.

MMR: En NAVE creo que hay mucho más bases estoy cercando el proyecto. Una cuestión para mí es piensa que el desarrollo de las habitaciones que están conjuntas e que aparecen las, métricas son ricas por insertar también en la pesquisa o es un proyecto que quedó muy aparte porque a mí me interesa mucho lo proyectó como transformador urbano

SR: El proyecto cuando llegó, el dueño de este lugar es el dueño de la Casa Pite, y cuando hicieron comprarse esa casa se compraron tres casas que eran en "L" en la esquina y se la compraron porque querían instalar un pequeño teatro, en realidad, un espacio de danza experimental y de performance era como un programa que no existe en Chile, que no existía. Por qué porque una de las hijas trabajaba en eso y trabaja todavía en eso y ahí en la que lleva con otra con otra persona lleva ahora NAVE. Pero llegaron con estas tres casas que estaban en ese momento muy eco- muy y entonces cuando Rodrigo llegaron con este yo les dije "ojalá se compraron la otra casa para armar un cuadrado porque una "L" era muy complejo no tenía las dimensiones como adecuadas para hacer algo y primero se ha comprado este cuadrado de 30 x 30 y después se compraron dos casas más hace al lado y dos casas pero cuando ya el proyecto ya no estábamos haciéndolo estábamos desarrollando, entonces fueron muchas.

Por otro lado la municipalidad te permitía intervenir muy fuerte porque estaba todo destruido las casas la mayoría de las casas entonces lo que mantuvimos fueron las casas que no

estaban destruidas y entonces las mantuvimos por eso, eran restos que quedan y pues también porque porque porque fueron apareciendo en el desarrollo del proyecto entonces y también gracias a esa a que aparecieron esa habitación y el proyecto pasó de un teatro o de una sala de eventos a ser en realidad un proyecto de pasantías o sea van van artistas se alojan en esos lugares durante 1 o 2 meses y al término de esto esta hace su exhibición en la sala entonces de entremedio hay exhibiciones de cine etc. Pero de la historia del proyecto como proyecto en si no se entendería no es que sean dos proyectos aparte sino que incluso el interior es como un tanto laberintico porque por ejemplo tú puedes entrar a las casas y no entrar al salón, hay una cierta independencia y una cierta dependencia entre uno y otro entonces es un proyecto complejo en ese sentido y creo que en la medida que tienen la sala adquieren más riqueza porque si no porque porque tiene todo, es como es como primero vaciar esta sala y producir una sala nueva dejando la fachada que da todos los arquitectos, y después poner este circo arriba que es un "ready made" y después transformar todas estas habitaciones que existen en habitaciones contemporáneos. Entonces está en el total es mucho más complejo que si es que uno se puede analizar solamente el circo en un que produce etc.

MMR: El cliente cuando compró estos lotes tenía una intención clara de transformación urbana o se quedó a ésta a parte de la ciudad por otra cuestión?

SR: Ellos viven en un barrio totalmente aparte está en un barrio que debería debería en algún momento subir hasta el momento no ha pasado pero había un había en la esquina hay una plaza muy linda cerca hay una estación de metro a media cuadra, está protegido históricamente o sea no va a cambiar mucho de lo que quizás por eso está un poco parado, incluso más nosotros dónde está ese edificio de departamentos que nosotros hicimos al lado nosotros entremedio hay un lote que está vacío que lo intentamos comprar yo lo intenté comprar para irme a vivir allá y no no al final no lo vendían etcétera, pero es un barrio es un barrio que está ahora un poco empobrecido pero que por ejemplo al frente en la esquina contrario hay un museo de madera de muy linda de maquinaria madera muy linda al otro lado hay una hay un restaurante y una peluquería al otro lado cerca hay otro hay otros museos pequeños también o sea es un lugar que en algún momento debería debería fbreecer.

MMR: Diferente de las competiciones creo que este programa usted construyó con los clientes en conversaciones o fue algo que fue desarrollando en paralelo al proyecto. cierto?

SR: Sí pero el concurso en el concurso VIK también fue lo mismo porque, porque hubo el concurso pero después transformación tan grande el programa y Alex y Carrie los dueños venían a Chile unas 4 o 5 veces en el año entonces cada tanto teníamos entrega bastante fuerte entonces hubo una conversación, no es que no es que uno tuviera el concurso y lo desarrollará sino que hubo mucha conversación entre medios. Sobre todo porque en el concurso que hicimos nosotros el proyecto que hicimos nosotros de la enología todo el proceso de enología funcionaba bien más o menos no está muy bueno técnicamente entonces hubo que arreglar ese asunto.

MMR: En BioBío Crees que es como un "objet trouvé" de la misma manera que trabajó en NAVE o es la mas como podemos ver en por ejemplo en proyecto de Lina Bo Bardi que sugiere que tiene una sugerencia de uso para el grande vão de MASP que porque que este elemento se aparece en el concurso?

SR: Para mí ha sido una referencia importante desde siempre porque hay una hay una tradición que son los circos familiares pobres que se pasean por Chile a lo largo de Chile y yo siempre he estado en contacto o sea cada vez que veo uno paro y entro a verlo etc.. Es una

estructura extremadamente inteligente extremadamente poética también y cuando estábamos hablando siempre cuando cuando pusimos el circo en NAVE, por un lado porque no se podía construir la terraza, entonces era una cosa efímera para mí poner el circo en NAVE tenía que ver algo con Aldo Rossi y el Teatro del mundo en la Punta della Dogana en Venecia como señales de habitabilidad que se vean distintas.

Lo pusimos en él lo pusimos en el teatro regional del BioBio porque queda una gran explanada al frente y una de las referencia así que es la cosa de Lina Bo Bardi que cuando se pone abajo del MASP, que en realidad tiene una dimensión que es algo una idea intelectual que es algo que es contraponer este edificio que he puesto 4 o 5 años en construir frente a este espacio que cuesta 7 horas en acer. Pero por otro lado está también lo ponemos como el circo porque en rigor todos los sistemas de clima de los espacios públicos en ese lugar más o menos estaban concebidos de esa manera y la intemperie estaba conciliando esa manera, o sea uno estando en los hall siente la lluvia siente golpear la lluvia y una sensación también que tiene que ver con eso entonces el el circo tenía que ver con también con contar un poco la escala etc. Ahora no lo puedo usar en los concursos porque, se sabe que usei en otros concurso me encantaba ponerlo pero...

MMR: Crees que la relación que estableció con el proyecto de Barrio Cívico fue importante por el conocimiento del sitio porque al comparar tus proyectos con los otros competidores creo que la implantación es algo que destaca por la delicadeza que se cambia pues por permitir la visión del memorial y mantener la relación con los eixos de la ciudad fue algo que fue que se quedó signficante para los momentos del concurso.

SR: Lo que sí sabíamos es que todo el mundo iba a hacer una referencia real al río o un vilche o acero o meter el río hacia adentro es como cualquier cosa de ese tipo. En realidad el río siempre es una amenaza más que algo y no hay algo que uno pueda dominar bajo ningún punto de vista... al menos ahora. A nosotros nos interesó el río porque el BioBio es el río más ancho que hay en Chile que interesa el río porque tiene una escala, sobre todo en ese tramo, muy importante entonces queríamos darle al volumen una escala que pudiera estar ahí, cualquier cosa más chica que eso a nosotros no hubiera parecido. Entonces por un lado hacerlo aparecer y por otro lado tratar de que esta cosa que aparece se vea efímera o liviana o sería transparente translúcida etc desaparezca de una u otra manera. Pero siempre hemos dicho que ese proyecto está pensado como para 30 años más es un proyecto que está pensado con una escala de concepción que en realidad ya está siendo asumido perfectamente. Sobre todo porque ese borde río ha estado abandonado durante mucho tiempo y sigue abandonado en estos momentos tampoco, o sea el edificio lo teatro no es no son funciones que permiten expandir funciones si no son funciones que se desarrollan hacia adentro en general. Son 30 minutos que entra la gente, 30 minutos que sale la gente y ahí se acabó, entonces tenía que ser lo más compacto posible y lo eje y todo eso casi apareció solo en realidad no no se nos ocurrió mucho como movernos en eso. Tomando los ejes de la ciudad quizá hubiéramos cambiado pero tomando los ejes de la ciudad tenía algo muy lindo que queda como un escorzo con respecto a la calle entonces una vez que apareciese esa geometría dijimos esto se va a ver bien siempre entonces no hubo mucho cuestionamiento de respecto de eso tampoco.

MMR: Yo imagino que la losa que es como radier cierto a mí me hace una referencia como un barco que se queda como las referencias que coloca en video de "un ruido naranja" que transportan las casas que se quedan en la agua y se plantan yo creo que esto es como una operación efémera también como un circo más en una escala distinta.

SR: Eso tiene que ver con el circo eso es directamente a propósito esto está pensando así, está pensado con los ingenieros obviamente, habían posibilidades de hacer piloteo había posibilidad de hacer estas losa y decidimos que el incluso el banco se tuvo que sacar 5 metros de terreno porque como era borde río era un basural, era un terreno muy malo entonces esos 5 metros se rellenaron con arena del río, que era una manera muy buena para compactar y sobre ese banco de arena supuso el edificio. Entonces en ese sentido sí tiene que ver con el circo y por eso yo siempre pongo la planta de fundaciones, porque para mí la planta fundaciones es como el edificio completo, y tiene que ver después con lo que hicimos en Venecia. En el texto de la A+U lo explico de esa manera así tiene que ver con una serie de proyectos. Siempre en Chile se habla del lugar de cómo tocar el lugar etc pero como si fuera en referencias visuales, como yo miro esto me escondo como quien son problemas que tienen que estar solucionados sí o sí, pero como tocar el cómo tocar el terreno o sea cuánto voy hacer o cuanto no hacer es extremadamente importante o sea no es algo que uno lo puede soslayar y eso a mí me parece relevante así y casi siempre me resultaba otras veces no más un par de veces no me ha resultado, pero bueno es así.

MMR: Por la comparación del proyecto de las publicaciones de cómo obra gruesa o en la en comparación con las láminas se ve que el programa cambió muy poco si solamente el teatro que es menor que cambió de posición lo resto se quedó como el concurso crees porque hay una maduración de la institución?

SR: Por dos razones. Uno que el programa es un clásico, es clásico en el sentido de su distribución y todo, lo raro es tener esta sala volando en el tercer piso eso es relativamente raro, pero en general es más o menos clásico y lo otro que cuando que el cliente es estado de Chile, entonces cuando uno se gana un concurso, los niveles de cambio. pueden ser, existen, pero pueden ser bastante menores porque hay una institución que está detrás que hay unos personajes que te permiten y no te permiten cambiar, entonces hay algo ahí institucional que nos tiene que estar muy seguro de que la propuesta porque puede ser que por esos cambios sea más caro o más barato o que por esos cambios después salga a la luz pública y digan oye este no fue el que se ganó el concurso entonces hay una cierta rigidez en ese sentido y que es que es importante.

MMR: Por fin, creo que sería muy rico para mí escucharlo un poco a respecto de Eduardo Castillo, porque cuando yo miro por ejemplo la Casa Gallinero, los textos que le ha escrito, creo que hay una conexión que se quedó muy grande entre ustedes y para mí es importante si pudieses tangenciar la cuestión mínimamente porque es algo que es un poco falado.

SR: Eduardo tenía una cosa era de los pocos quizás uno de los pocos asistentes quizá el único asistente que yo he tenido qué era extremadamente hábil formalmente era un personaje que tú le pasa un proyecto, yo le pasaba un esquema y lo podía desarrollar hasta el final y podía hacer lo que fuera que tomara una cierta belleza. Incluso después de que yo se lo pasara y lo cual le era muy gratificante porque yo hacia un esquema bastante avanzado se los pasaba a él lo desarrollaba y en el intertanto íbamos conversando y se iba produciendo cuando hacíamos. Cuando hicimos el Teatro regional del Bio Bio como proyecto, él llegó a NAVE después... Bueno lo que tenía de malo Eduardo que era insoportable, era de personalidad extremadamente.. o sea en la oficina teníamos muchos conflictos, yo no porque a mí a mí yo era el jefe, como un tema de jerarquía y era muy cuando él sentía que había alguien que trabajaba que también formalmente funcionaba como arquitectos él le tenía mucho respeto entonces conmigo no pero con los otros asistentes siempre hubo un problema. Es más los en general los proyectos desarrollaba cuando yo tenía un proyecto que dar se lo daba solamente a él cosa que no tuviera otro tipo de contacto para que no hubiera problema en la oficina, entonces ese era un problema que tenía y ese problema nos

llevó a qué a qué terminaríamos por ejemplo el centro cívico yo le pedí le pedí que se fuera después pasaron dos años o tres años volvió a la oficina después después. Tres cuatro años si si boca sur, por ejemplo él también desarrolló boca sur pero lo desarrolló a raíz de un de un proyecto que yo hicimos a media ese concurso si lo hicimos en conjunto y después volvió una tercera vez volvió para el teatro y hicimos el teatro completo y.

En ese momento Eduardo estaba con él estaba con una oficina con su mujer, trabajaba en la noche, y pero a mí me pareció que o sea, que yo no tengo página web, tampoco me meto en las páginas web de ninguna parte, entonces pero me pareció en algún momento que una amiga llegó mira mira la página de Eduardo y me pareció que habían demasiados contactos y demasiadas relaciones que en realidad eran incluso palabras que son modismos que estaban siendo usados que no me gustó, y ahí fue la última vez que le pedí que no que no estuviera en la oficina, porque a él no le convenía en rigor porque siempre iba a ser un personaje segundo de abordo, él nunca iba a ser nunca iba a tener su oficina, entonces ahí fue como una segunda vez que se fue y después lo retomó lo retomamos y si no me acuerdo qué proyecto juntos cuando se murió cuando estaba trabajando en mi oficina.

Pero hubo siempre esta relación muy buena nunca fui amigo de Eduardo era compañero de oficina pero éramos muy amigos en la oficina en ese sentido éramos muy amigos en la oficina, yo tampoco tengo rollo como de autoría, así que me da lo mismo pero pero sí me parecía que en algún momento, que fue después del teatro me parecía que tenía que tomar independencia incluso más se fue en ese momento a vivir a Valdivia en, el sur chileno, para para tomar distancia etc. Duró un año porque se peleó con todo el mundo, y ahí cuando volvió de Valdivia volvió nuevamente a mi oficina pero para trabajar en un proyecto específico que no me acuerdo cuál es no no no me acuerdo.



Anexo 02

entrevista realizada no dia 02 de dezembro de 2022 no escritório de Smiljan Radic, Santiago Chile.

¿Cómo fue tu primer contacto con la obra de Aldo Rossi y en concreto con el libro "autobiografía científica"?

MMR: A cerca de tu formación, Lo trabajo que usted ya referencia diversas veces, específicamente la autobiografía científica de Aldo Rossi, me gustaría saber en qué momento de tu formación tu disparaste con ella y como que esto adquiere importancia por voce destacada?

SR: No lo conocí o sea no lo conocí directamente pero sí un amigo mio [Filippo Mastino] en Venecia estaba siguiendo a su curso de taller de proyectación, yo no hice proyecto en Venecia, sólo hice solamente historia y estética, no tuve taller de proyecto. Y me tocó ver el examen de él, donde estaba Aldo Rossi, muy muy lindo así tenía que ver no sé trescientos alumnos en veinte minutos, muy increíble y el personaje era muy increíble... Pero autobiografía científica yo la conocí cuando yo estaba en Italia era un libro que ya había aparecido como unos diez años antes por lo menos en 80 y tanto y fue importante porque fue un libro que junto con una monografía que hizo Tafuri sobre Francesco di Giorgio me llevó a recorrer a las cosas del Alberti y de Franceso di Giorgio a toda la zona donde están, entonces a raíz de autobiografía científica tuve que ir a Módena y después fui a lesse? a Sasso Corbaro una série de pueblos pequeños a recorrer hacer como el tour sobretudo el tour de Franceso di Giorgio porque el de Alberti ya un poco lo había hecho antes, pero eso fue como a la autobiografía científica fue como un detonante en eso momento para ir a recorrer otros arquitectos más que el libro en sí mismo, pero claro son libros que al fnal a uno le quedan pegado en la piel entonces al fnal no no va recorriendo a lo largo de la vida.

MMR: Dentro de tu formación en la PUCCL, ¿quién dirías que formó el campo crítico del pensamiento, el diseño de tu generación? porque hay una huella que se refiere a la escuela de Valparaíso bajo la dirección de Alberto Cruz Covarrubias, mas que me parece un poco incierta como vía de intercambio entre las universidades.

SR: En general la Católica de Valparaíso funcionaba como un organismo en sí mismo era algo extremadamente cerrado, a mí me tocó participar un par de veces con ellos porque tenía un amigo que era matemático que hacía clases en esa escuela, o sea más que clases hacía conferencias en esa escuela en varias oportunidades, pero era más bien un esquema cerrado y después cuando yo salí a la escuela empezaron a relacionarse un poco más pero, casi al fnal de la vida de Alberto Cruz, pero para nosotros no tenía mucha importancia en realidad, no tenía gran relevancia, era unos años muy políticos nosotros estábamos más interesados en la política que en los temas de arquitectura prácticamente, la arquitectura se reducía a los talleres de arquitectura y no mucho más, pero no era que estuviéramos siendo formados por un pensamiento crítico específico o muy aglutinador, en realidad se que uno ve la gente de la universidad católica que son destacados de nuestra generación después cada uno más o menos hace cosas extremadamente distintas entre uno y otro. Creo que eso fue una de las gracias de la escuela, conocer gente que hacía cosas distintas y no una matriz unitaria para todos.

MMR: Entonces no había una persona que centralizaba?

SR: Habían varios arquitectos buenos o sea, no varios, habían dos o tres arquitectos buenos, a mí la persona que más me marcó fue Montserrat Palmer que hice con él un taller en segundo año, un taller que hasta el día de hoy me acuerdo de él, que era extremadamente interesante, y también otros arquitectos, en mi recuerdo como de menor importancia o sea no sé Horacio Valdírez? o Fernando Pérez...

MMR: A respecto de la Casa Pena me pregunto si ella asume una presencia importante en su obra como un gesto de diseño en una búsqueda de una arquitectura esencial si hablo de la relación con su investigación en torno a las construcciones frágiles? ¿Crees que hay un paralelo de esto?

SR: No sé si directamente lo que sí sé es que para mí es la mejor casa que se ha construido en Chile como si eso tiene una importancia creo que sí, en las cosas que he hecho sí, no podría decir si es un hecho consciente, pero sí uno dice eso es lo mejor y evidentemente eso siempre está en lo imaginario de uno, o sea está rondando-nos, entonces si es que tiene alguna influencia yo creo que sí, no sabría explicitar cuál es directamente, pero siempre desde el inicio y yo la conocí en el año 80 y algo, me pareció extremadamente audaz extremadamente chilena. Incluso en el último libro que publiqué, hay un artículo que se llama "Odio a las casas fofas, casas gordas" y ese artículo habla ahí de las casas fofas y habla de esa casa entre otras de esa casa de Miguel Eyquem que murió el año pasado.

MMR: Acerca de la arquitectura de las referencias en construcción frágiles, como elementos fundacionales de la bodega y las obras de teatro se hicieron específicamente con motivo de los concursos o eran elementos que ya formaban parte de tu enciclopedia de investigación? ¿Por ejemplo el trabajo de Massimo Scolari y las fotos de Hilla Beckett?

SR: Hay dos partes: El teatro nació de una maqueta que yo hice para "la habitación" es como nace la idea. Estábamos discutiendo con Eduardo Castillo acerca de cómo lo hacíamos, y de repente miro para el lado y dije "ahí está el teatro" y ya una vez con esa imagen encima, es muy fácil discutir con el otro arquitecto a respecto a que hacer y cómo hacer y cómo llevarlo a cabo al fnal es un desarrollo de proyecto no más, es muy fácil, pero esa primera instancia nació de esa casa. Y obviamente cuando nace y esa casa obviamente nace de fotos de Hilla Beckett y nace de las cosas de Scolari también, entonces no podría decirte el teatro nace de ahí, pero si tiene toda esa familia alrededor circulando alrededor de él, y esa familia permite explicar que eso es lo otro que es extremadamente importante en la arquitectura, no solamente producir buena arquitectura, sino también poderla explicar de buena manera y explicarla no significa explicar su proceso o como fue concedida, sino significa explicarla ella como obra en muchas veces necesita referencias para que queda explícitamente aún que esas referencias no hayan aparecido hasta al fnal por ejemplo, pero sí todas esas cosas andan dando vuelta sí.

Bueno ese fue el primer concurso que hicimos que lo íbamos hacer sin tratar de ganar o sea solamente haciendo lo mejor que podríamos, entonces no pensamos mucho en la idea de ganar en realidad, estaba bastante lejana. Afrontado a varios concursos así, este último tiempo lo he perdido todos, pero normalmente después de este vinieron tres que lo ganamos, pero que también siguen esta regla, como no tratando de especular cuál es el proyecto ganador si no cual es el proyecto que más nos gustaría hacer, como una manera más normal de enfrentarse a esta altura.

MMR: Y de la misma forma crees que la apropiación de formas provenientes de gestos industriales, como el caso de los regantes agrícolas, se convierte en una referencia entre el campo ocupado por una bodega de lujo y un elemento estructurador de la paisaje agrícola chileno, o es un puente más directo entre la posibilidad de explorar un elemento que ocupa el campo de tu investigación?

SR: Muchas veces estas referencias a veces no son muy explícitas en cuanto a usarla directamente formalmente, o directamente estructuralmente, sino que muchas veces parte como una idea formal de ocupar y aplicarla directamente e inmediatamente como estructura

por ejemplo, pero al final lo que va ganando de ella cuando uno va desarrollando el proyecto que hay por ejemplo, una escala, y la escala de estos aspersores si se ven en la bodega, o sea uno si reconoce esa escala, los reconoce en el sentido no en que se da cuenta, pero si que siente que hay una escala que está dentro de una de un campo agrícola que no una escala doméstica o menor. Entonces en ese sentido uno cuando ocupa cierto referente uno hace un juego que es cuanto te alejas o cuanto te acercas del referente, muchas veces uno se aleja tanto que ya se pierde en una neblina y otras veces te acercas tanto que se transforma en una especie de copia. Entonces hay que mantener una especie de tensión entre uno y otro para resolver ese problema y se resuelve caso a caso no hay una regla general en realidad.

MMR: Aquí en la estrada cuando me quedaba miraba los viñedos asocie a la vinícola a un ícono, porque ves las cubiertas blancas ordinarias de las plantaciones determinan un paralelo directo como una arquitectura que se retira de la postura de arte monumental...

SR: El concurso que ganamos en esta línea era en realidad más, la primer estrategia tomar estas estructuras de aspersores, pero lo más importante es que aparte de estas estructuras tomamos la idea de que todas las líneas más o menos "pobres" entre comillas que existían en ese momento en Chile, o más no sé si pobre es la palabra más austera, existían en los campos grandes paños de malla de toldo de que sirve para ar sombrero entonces el proyecto partió de esa idea, de en realidad en vez de tener una bodega convencional con muros de lata y no sé qué cosa y un bodegón que al final se reviste con algo, es tener un manto textil, y bajo ese manto textil, un podría producir una vendimia adecuada, y esa fue la apuesta del edificio, enterrarse para tener inercia térmica y ponerse en el sentido del valle para que pase el viento a través de él y por otro lado tener un atenuador desde arriba. Entonces hay una serie de condicionantes de sentido común que tienen poco que ver con la ecología si no que solamente es sentido común que están aplicadas porque se tomaron de referencia que están alrededor.

MMR: Al analizar el proyecto y los cronogramas de obra de la bodega, la Nave y el teatro del Bío Bío, se puede observar que hay una intersección de periodos importantes entre las fases de diseño y construcción, ¿cómo ves la relación entre las obras y su diseño? como un proceso? A mí me parece que va cargando cosas que va ensayando y va llevando adelante en el momento que los procesos se tocan.

SR: En mi oficina en general las cosas están súper diseñadas completas, sobretodo ahora que nos ha tocado mucho trabajar en el exterior, es necesario abarcar toda la obra completa para no tener sobresaltos al futuro entonces en general por mi formación que yo fui formado profesionalmente por especialmente por Teodoro Fernández él es un personaje que dibuja absolutamente todo y todo lo articula entonces tengo esa formación como de tratar de dejar lo menos posible a la construcción y obra a pesar de que cuando uno se enfrenta a la obra uno cree que hay muchas que fueron improvisadas en el momento, generalmente no es así o sea son excepciones la cuando son excepciones, cuando realmente la construcción normalmente no deforma mucho la obra, la deforma en detalles sí pero no hay mucho trabajo en obra o sea hay mucho trabajo de control de la obra pero no de nuevo diseño o de algo que ya haya quedado muy ambiguo.

MMR: A mí me parece que cada vez más cuando principalmente cuando yo adentro en los edificios el carácter de "atrapar un aire" que usted dice se queda central y tal vez el carácter público. Yo empecé cuando estaba escribiendo con la tesis de transponer una atmósfera como se piensa en su casa cierre la habitación y vas cambiando las cosas y cambiando la escala. Para mí me interesaría si usted hablase un poco de esto si es algo que es consciente

necesario?

Eso sí que es absolutamente consciente en el sentido que atrapar aire significa sacar un poco las construcciones públicas chilenas de un cierto aire doméstico que habían tenido hasta el año 90 principio de este siglo. El teatro es algo exagerado pero, NAVE al mismo tiempo tiene que sacar esta cosa doméstica en el primer restaurante que se llamaba agua que hice también que se trató solamente de reciclar una casa pero de borrar todas huellas domésticas que habían en esa casa para para realmente transformarlo en un lugar público.

Lo complicado de esto, es lo que habla también Miguel Eyquem, a raíz de la casa los bichos, es que esta casa en realidad fue pensada como un instituto entomología, entonces este instituto, para Peña, tenía que tener otra escala que no fuera también una escala doméstica y con un mismo presupuesto, un presupuesto bajo, como todo el desafío de Miguel Eyquem fue como hacer una casa que duplica o triplica el volumen de aire que podría lograr con estructuras normales. Por eso llega a estas cosas extremadamente livianas y ligeras.

Esta misma estrategia se repite más o menos en todo en todos los edificios que me ha tocado hacer o sea, por un lado es como cambiar la escala como atrapar aire y como pero sobretodo para para dar al espacio público un sentido fuera de la escala doméstica, que es lo que mas es difícil de hacer en Chile. O sea la arquitectura cae en su escala no tiene nada que ver con São Paulo no tiene nada que ver con Ciudad de México, es provinciana en ese sentido, entonces yo no digo que haya que pasar a eso si no que hay una escala intermedia que es como preparando la ciudad para los próximos 30 años que no puede quedarse en esto.

MMR: Cuando hablas, hace mucho sentido porque es poner los proyectos como responsa réis pela primera e única oportunidad de hacer este cambio, en lo sentido que se distancia do que es un improviso.

SR: Sí y eso es real. Ha sido real en todos estos espacios, lo mismo con el Museo chileno de arte Precolombino, que el problema ahí era otro era como llegar a una sala que no fuera un subterráneo, a pesar de que estuviera en un subterráneo como llegar a una sala que propusiera un nuevo fondo a este museo, entonces el problema también ahí era un problema de aire, así que uno hacia una sala de 3 metros 4 metros de altura y lo hacemos el subterráneo de lo que está pasando arriba si uno de fundaba el sitio y hacia una sala de creo que tiene 8 o 10 metros de altura empieza a hacer otro tipo de espacio de escala si, a pesar de que la sala es muy chiquitita es como muy pequeña.

MMR: A respecto de NAVE, cuando te escribí sobre la ausencia de la presentaciones me quedó la reflexión después si esto era por una relación con el cliente muy específica, donde hay la confianza no necesitaba los argumentos que normalmente por ejemplo en la vinícola, es impresionante la cantidad de presentaciones que tiene para comentar todos os procesos, logo los archivos de Nave me quede sorprendido, más me encanto con la idea de ver con usted a presentar algo que estaba muy consciente.

SR: La diferencia es que los clientes de Nave son muy amigos, entonces hay una maqueta inicial y una y unos dibujos, muchos dibujos de construcción completa inicial y final, pero hay una confianza plena en nosotros. El otro, en la bodega, o cliente era un cliente "oficial" entre comillas era un super cliente además extranjero entonces hay otro tipo de relación con ellos. Pero lo que pasó también con NAVE es se fue haciendo o construyendo, se demora como 5 años la construcción, debido a que el cliente también se fue comprando casas anexas entonces fueron ahí una serie de casas adheridas a este pabellón que no estaba en el

proyecto inicial, e más, el proyecto inicial cuando llegaron en mi eran como 5 o como 4 casas en "L" y yo dije armemos un cuadrado para que partir por una sala importante, y claro partió comprándose también la casa del lado pero después se compró otra y otra ... Entonces todo lo que ves como un poco laberíntico está ahí. ¿Tiene alguna cosa también doméstica porque no es un teatro es una especie de lugar de pasantía de gente que vive ahí y después desarrolla su trabajo, entonces ahí me interesaba por lo menos en muchos de esos recintos mantener este carácter de casa. Pero es importante decir que se hizo en el tiempo entonces no fue algo que apareció como el sitio completo donde un interviene de una vez por todas.

MMR: cómo elegiste el programa de Nave? ¿Fue un trabajo a cuatro manos con Javiera y María José Fuentes?

Si, María José no existía en ese momento pero Javiera sí. Lo que pasa es que como recintos muy básicos, lo único que para mí era importante era tener este aire y por otro lado que el lugar tuviera carácter que no fuera una sala neutra, para obligar al artista a ocupar el espacio y no solamente a usufructuar de él como si fuera el lugar libre, entonces por eso formalmente es complejo por eso la gente que entra tiene que visitarlo y bajar y hay cosas como que son media tontas como el recorrido, pero es voluntariamente hecho así pero claro la conversación se produjeron después de 1 año 1 año y medio cuando el proyecto ya fue alcanzando la dimensión a que tiene ahora.

MMR: Mas había una intención inicial del cliente de tratar de danza?

SR: Si danza era arte experimental, no teatro, era justamente el arte que no tiene lugar en Chile y en casi toda Latinoamérica.

MMR: La película de Fellini La nave Va porque representas esto en un "Un ruido naranja" como se quedo el involucrimiento con este filme específico porque para mí cuando vejo la prima cena de las personas subiendo a un campo onírico, que no puedes verla, es la película es cerrada no sabes donde están...

SR: A mí de Fellini La nave Va la imagen que más me gusta es cuando termina la película y están estos moviendo las ollas, creo que es un acierto, que se mezcla realidad teatro, cine, se dice bueno y esto es real o sea esto que ustedes vieron en una imagen es real y se hace con un tipo moviendo una malla rítmica nosotros le llamamos mayéutica así es simple. Ese nivel de austeridad y de honestidad creo que el teatro lo tiene como ambiente más que que la narrativa sí. Entonces cuando no había posibilidad de construir en la terraza buscamos porque no podían construir metros, buscamos este circo, lo compramos a uno que hacía circo pobres chilenos, o sea fue una idea de una cierta austeridad que funcionaba muy bien en ese lugar. Por eso un lugar bastante crudo y bastante resistente al final. Entonces Fellini está pero Fellini quizá está solamente en esta última imagen así como en esa última escena y cuando se desarma la ficción pero aparece como realidad o sea se arma de otra manera.

MMR: Longueau hace un paralelo entre La relación con el apartamento de Charles de Beistegui de Corbusier, como un elemento fantástico en la cubierta con la carpa y el circo. Además cuando comece leer sobre el apartamento descubri que no tenía luz eléctrica, es negro de dentro. Por acá hay un camino muy curioso porque era un apartamento no para habitación si era para fiestas para eventos sociales..

SR: A mí siempre me ha interesado este objeto encontrado, sea un circo sea un piedra, sea lo que sea, porque en cierta medida, le dan un anclaje a una cierta realidad pero también le inyectan tiempos que no pertenecen a la hora diseñada por mí o sea tiempo, que son

anexo, y eso tiempo hacen que la obra signifique otras cosas, o tomen otras lecturas. Por ejemplo en NAVE específicamente poner el circo en el techo significa que sobre esta sala de teatro negra contemporánea con toda su abertura hacia el contexto, sobre esto esta, quizá la sala más primitiva que se puede conseguir para un espectáculo que un circo. Entonces esta comunicación aparte de los colores, debe tener algo primitivo, dando más o menos lo mismo servicios que está abajo, de manera contemporánea, me gusta como problema intelectual y creo que sí funciona. Muchas veces todos lo que miran el lugar lo miran como "ah mira puso un circo arriba como si fuera una especie de show" pero en realidad tiene que ver con una con un anclar de alguna manera el edificio a un cierto contemporáneo, si el circo no existiera sobre NAVE no sería NAVE lo mismo. o sea no es algo prescindible si quizá funcionaría seguiría funcionando pero no sería lo mismo y eso es que el circo y el edificio que está abajo ambos son estructurales para el imagen del edificio, o sea estructurales en cuanto a que soportan su imagen. Lo soportan funcionalmente lo soportan como imaginario, entonces ambos son estructurales el circo y la NAVE y este recinto inferior. Lo mismo con las piedras no todas están siendo usadas de la misma manera y no todas tienen el mismo rol dentro de las construcciones entonces siempre está esta idea de inyectar tiempo más que otros tiempos.

MMR: Por último, las dos veces que hablamos usted siempre habla de Lina Bo Bardi. ¿Qué momento específicamente encontraste con la obra?

SR: Hace mucho tiempo, en Venecia hicieron una exposición de sus cosas así y entre otros estaba el polochon, que es de las cosas más feas, horrible, pero extremadamente lindo, o sea es como la contradicción vital en el sentido de que un objeto que tiene un carácter impresionante y al mismo tiempo es horrible, pero es amable por ese carácter que tiene, el color, todo. Y me topé hace mucho tiempo con ella y pero hace no mucho visite su obra no mucho tiempo y en realidad cuando visite las cosas que están en São Paulo, me pareció mucho más que los otros, mucho más que Artigas, mucho más que todos los demás, mucho más loca, mucho más demente en terminos reales y mucho más naïf al mismo tiempo menos, cerebrótica, entonces siempre me han gustado las personas que tienen una inteligencia intuitiva muy grande más que los racionalistas, porque una inteligencia intuitiva se puede educar pero no se puede obtener, entonces creo que Lina tenía esa esa carga que era muy linda.

MMR: Crees que el Piolim, como un gesto que ella coloca abajo de MASP es como hay un paralelo en esta relación de buscar un tiempo perdido algo?

Yo creo que Lina pone el circo por ejemplo abajo el circo Piolin, en sus imágenes era para demostrar de manera como, lo voy a decir de una manera que no es muy adecuada pero, es como hacer uso de fuerza en el sentido así "debajo de mi edificio cabe un circo" es como yo creo que tiene esa relación una relación de establecer un poco la escala del edificio más que de decir hoy y acá se puede hacer esto todo, hay una actitud, una afirmación de fuerza más de convicción, de decir "debajo de este edificio puede pasar esto" lo cual es bastante extraordinario. Sobre todo quizá muy necesario para una mujer en esta época entre puros arquitectos. Dentro de las imágenes siempre me parece que es de las más potentes. Yo tengo imágenes del circo del mismo circo como hechos con latas con retazos así como en dibujo que es muy bonito como algo como que circo que está empezando a consolidar de alguna manera transformarse en edificio.

Anexo 03

BIArch Open Lectures: Smiljan
Radic *"Un Ruido Naranja"* 2010

My grandfather arrived in Chile from the island of Brace, in Croatia, escaping the hunger that invaded Europe in 1919.

An immigrant's perspective always, an even more so at present, oscillates between a sense of strangeness, in front of the new world he has entered, and the need to visualize what is a net new world from a productive angle. This imbues objects, situations and memories, with new and often unexpected meaning. I hope something of that is represented in my work.

My grandfather never spoke Croatian to his children, much less to his grandchildren. He only spoke it to gypsies on the streets of the north of Chile, who would ride past in motorcades of large heavy fords covered in dirt.

I have always liked that image: my grandfather senselessly abandoned in a saltpetre office in the desert, in the mid 20th century, talking to the gypsies, who being an old horde probably reminded him of the sounds of the land he would not return to.

Sloterdijk in his book 'In the Same Boat' proposed that it is extraordinary to imagine these noisy hordes as kinds of floating islands that advance, slowly and spontaneously down the rivers of ancient nature.

In May, 1992, at the last instant, gypsies mounted the highest deck of a ship that was leaving Athens en route to Eraclea, where I worked for two years. Upon their arrival, the alarmed passengers, fearful of being robbed or cursed, left their comfortable seats and made their way with their luggage to the crowds amidst secret words, noises, and gestures.

The rest were segregated to the lower decks, to the dining halls and round seats of the casino. The gypsies invaded the red deck and like a giant wave, made their way to the hatches cleaning the whole place, out of any intelligible reference, and installed an environment that appeared to be free of meaning.

The horde is full of smells and noises that could be defined with an expression used by the Canadian composer Murray Schafer. They are like the characteristic soundscape of a group. A noisy scene, a soundsphere that attracts its people to a decor of a psychoacoustic globe. In this atmosphere, belonging to one same group, as at first no more than listening to each other in unison.

You move like a horde, you sound like a horde. It is all we can say when they pass by. They follow the noises of the weakest to protect her from the rest who could not expect anything for her movements, since, truth, in islands, is that which can be referenced from within the island and that which could not exist for an islander will never exist.

Hence, the weakest always seems to be right to them, even in her most incongruous movements, or in her shrillest noises, the horde continued, knowing that they would not be able to understand, what she could not show, except through confused images.

I felt an orange noise last night, and I thought it was a dog, but it was nothing. That was the last intelligible thing I thought I heard from the weakest when she passed near me while I remained cornered in that hall.

Walking behind her, the horde tried to anticipate her soft movements that so unexpectedly broke down the static surroundings, terrified, and the naval architecture, which as she walked by seemed more petrified and angled. Around her, knitted together like a human raft adrift at

sea, the horde crashed against the borders of the spaces, that would fall one by one as they passed by.

The wall got stained, hand bags would open, food would disappear, or spill onto the floor, books would rip, toys would break, or be used in pieces, and all the ornaments that reached the hands of the weakest would become the remains of an ancient civilisation within seconds.

Maybe this is why the horde prefers places with soft or confused borders that are translucent or fully opaque, but never transparent. Nameless corners of collective spaces, the small social fissures into which they group, or the semi-darkness under their blankets into which it is improbable that another man intrudes.

Since from the outside there is nothing more intimidating than a tent ventilating under the sun, or an empty plot or the border of an unused football field. Without accessible limits from the outside the real space of the horde is apparently non-describable, it has no relation to ruins or constructions. It inhabits a fragile memory, refining its tones day by day, and only audible from the inside.

Murmurs that seem to say, as they did to 'The Foreigner' by Saint-John Perse: there is no more history than that of the soul, no greater spaces than that of the soul. Therefore, any possibility of contact with the horde appears to be hidden or complex, since the routines seem untranslatable.

This is worrying to the rest, to the passengers, if they by the nature of their travels will be crossing our hardened cities.

What we can say in general is that very few spaces can withstand constant transport from one place to another, and while our architecture waits there forever to be demolished, the soft spaces of the horde are folded and leave no trace of their constant movement that appears to provide no peace and on which the only possibility of being is to be alert waiting for a sign, listening together.

For the horde the map is therefore only the day broken down in the journey, a pale leaf of one border that makes no noise when folded. The image of any day whatsoever.

In the summer of 1984 the opposite bank of the bay we had chosen to spend our vacation was occupied by a travelling circus.

The main tent blew with two posts was unloaded from two small trucks and a few pickup trucks. A few smaller tents were set up around it. A couple of camels, a sick elephant and some dogs were made to descend from their cages.

The dogs were strangely silent and lying next to their owners day after day, who watched the waves crashing on the bank. The children went around happily; the sea remained calm, collecting sand in a whitish sediment from a nearby mine.

One night, after only a few distinct shouts, the circus disappeared, without disturbing anyone. Stay clear from technology, even momentarily, and the logical code of its relations is to open, a little at a time, the floodgates of a surplus of constructive energies, unsteady joints, loose nails, oblique angles, rough measurements, splinters, fragility, oversizing, cracks, poverty.

The limits of safety can be jumped over or under, representing nothing more, in fact, than a mere moral alibi. The limits of safety, conversely, grant free access to constructive and creative processes for a whole stratum of the population excluded until now from the art of construction. "The discovery of the povera technique arose from the fact that the structures remain standing, and that is not necessary to devote a few years to professional training, and five to university, to make a post stand upright." Andrea Branzi

A fragile construction seems to resist future markets, but not the material remains and appertains from them. It does not insist on strange new worlds, remaining instead in a measurable world it moves through, without changing it. A fragile construction is destined to be a ruin, abandoned on itself. Ignorant of the praise of history, it is something that passes without trace, irretrievably, not made to be seen. It is worthless, lacking in grace.

It does not step forward, though it does travel. These objects with no apparent memory, or at least with their memories infected, collapse on themselves, cramming bits over bits. They appear to be trying to forget their figures, though they are inevitably remembered during their dissolution.

This constructive technique which we will call disillusion is what Henri Michaux calls in "The Great Trials of the Spirit" the need to overload and unsimplify. "One day", narrates Michaux, "while walking through the hallways of a provincial psychiatric hospital, I came across an incredibly surprising table. What was surprising was that, though it wasn't simple, it wasn't a really complex table either.

As a unit or in intention, or because it followed a complex plan, it was more like it had become unsimplified as it had been worked on. Its author, named E., was a slow worker, zealous, and a perfectionist. He had taken more than a year to finish it, or better said, to take it to its present state.

Because it was finished, wasn't it? As it stood, it was a table formed by sections, like many of the drawings by schizophrenics that we describe as crammed; and, if it was finished, it was so in as much as there was no possibility of adding more to it, because the table had become more of a stacking, instead of a table."

"Added in a more compact manner each time", continues Michaux, "it was the work of someone who returns periodically to the idea of table, as it cannot be said either that it had been randomly built. The most important phenomenon had occurred over time. The table standing in front of our eyes was the result of interminable stages, its author never ceased to continue working on it, complicating it, cramming it.

Through small plots, located in succession on their places, useless additions, complements of the complements, without malice; the sign of an irresistible tendency to add without ever stopping, without there ever being a sufficient 'E. had worked towards the table'. Was it a table? It was not adequate for any use whatsoever, or at least none we expect from a table. Heavy, a real obstruction, it could hardly even be moved. It was impossible to know where to take hold of it, neither mentally nor manually.

The top, the useful section of a table, had been progressively reduced and disappeared, bearing such little relation to the rest of the massive structure that the whole thing did not look like a table anymore. More like a separate piece of furniture, and an unknown instrument of unknown use.

A dehumanized table that possessed no straightforwardness whatsoever. It was not bourgeoisie, it was not a rustic country kitchen, no work table. It was not useful for anything, it was on the defensive, negating itself to service and communication. There was something terrified about it, petrified. It made one thing out of a stalled motor".

"E.", continues Michaux attempting to find a unified explanation for the table, "had previously been a truck driver, and had probably frequently had breakdowns while on the road. He must have frequently thought, with the hood open, about the motor in the truck. Knowing this, the motor had some analogies with a complicated enigmatic table, also at a standstill, as was his life.

Because something in his head had stopped inexplicably, he had a perturbed brain that did not reveal its secret". The embodiment of punishment at school is the corner (kneel, stand in the corner) and represented in the work of Tadeusz Kantor more as a concept than an object.

The corner, positioned in the center of the scene of the dead class, becomes an object in itself, autonomous, the objectification of the concept. It is an enviable method of projection that Kantor uses specially with his "bio-objects": the inhabitants of the closet, the baron who walks bearing his debt, or the hindu controlled by his loom. The object animated by the actor takes on the function of broadening the concept of reality to a level as indefinable in the physical plane as is memory.

The minimum section that represents an interior in simple and apparent geometric terms is an angle, yet the wood corner of the dead class exhibits a material interior built by shadows, a memory that transfers reality into a past that is continually dying. It is also a torture rack in which the actor restrained in its punishment corner is exposed to public judgment. In the picture, his hands occupied on his penis, insist on forcing that interior into the atmosphere. Thus, as the actor looks over his shoulder to see who is guarding him we spy on him peeing.

Everything in Kantor's works appears to be an echo of something else. Nothing is exclusively new, the apparitions occur one after another, and for each we say "there it is again". This mechanism allows creation for a second time, the repair or recomposition of imaginaries that in reality may have never existed. As Kantor explains, to do something for the second time on one's own, in an unnatural way.

A human account, reproduces something that had already been created by the gods, well aware that these are empty works without perspective, one off, lacking a luminous final meaning in the value in life. To produce moments of strange normality, common concerns in rooms or constructions, a media luna, a silo, a bell tower, an animita, a long stone wall like those in Rapa Nui, or a stone irrigation canal, a cocoon, an a-frame house.

Much to my regret in all the rooms of the a-house we are presenting we have only been able to replicate the shadows of a darkened domestic cave. The smell of smoke from firing ovens and the muffled sound of a felt piano.

We have removed from it with the form of its initial figure all that converted the house into a corner, exclusively penetrable to relatives and their memories. Undoing time by cleansing its interior was the first and only relevant decision in this project.

Removing the nails that hung posters, paintings and family manifestoes accumulated over the last thirty-five years. A year later we repaired the cabin to invite friends, we added an undulated sheet, small and light, made with hardboard impregnated with tar, popularly known

in chile as fanola.

The fanola house is a chilean concept, it is the minimal room that historically no one has ever wanted, it is the most basic of shelters that brings the storm so cruelly close, posing a permanent threat to the inhabitant.

A fanola house was ever better than having nothing, but was never something material or memorable. That is why this product is no longer sold, it can only be found forgotten in some Spanish-owned hardware stores in provinces.

No one wants such a fragile and poor house in Chile, using fanola as the last layer of insulation for a cabin is a way of bringing the elements closer to the house naturally.

"Over each room in which the deaf sound of the rain can be heard as the drops hit the paper. I do not know how to explain the fact that this is my childhood room, the last room from the porch, infrequently visited even in those days and always forgotten as if did not belong to the house. I don't know how I arrived to it.

I believe it was on a clear night, a white and deluded night, under the great reflections of the light I could distinguish each detail. The bed was unmade as if someone had just got up of it. I could hear the breathing of the sleepers in the silence. Who could be breathing? I have lived in this place since then, I have been here for years, and I am bored." Bruno Schulz.

Anexo 04

Desenhos técnicos



PROJETO:
VINICOLA VIK

LOCALIZAÇÃO:
Millahue, Chile

ETAPA:
Concurso

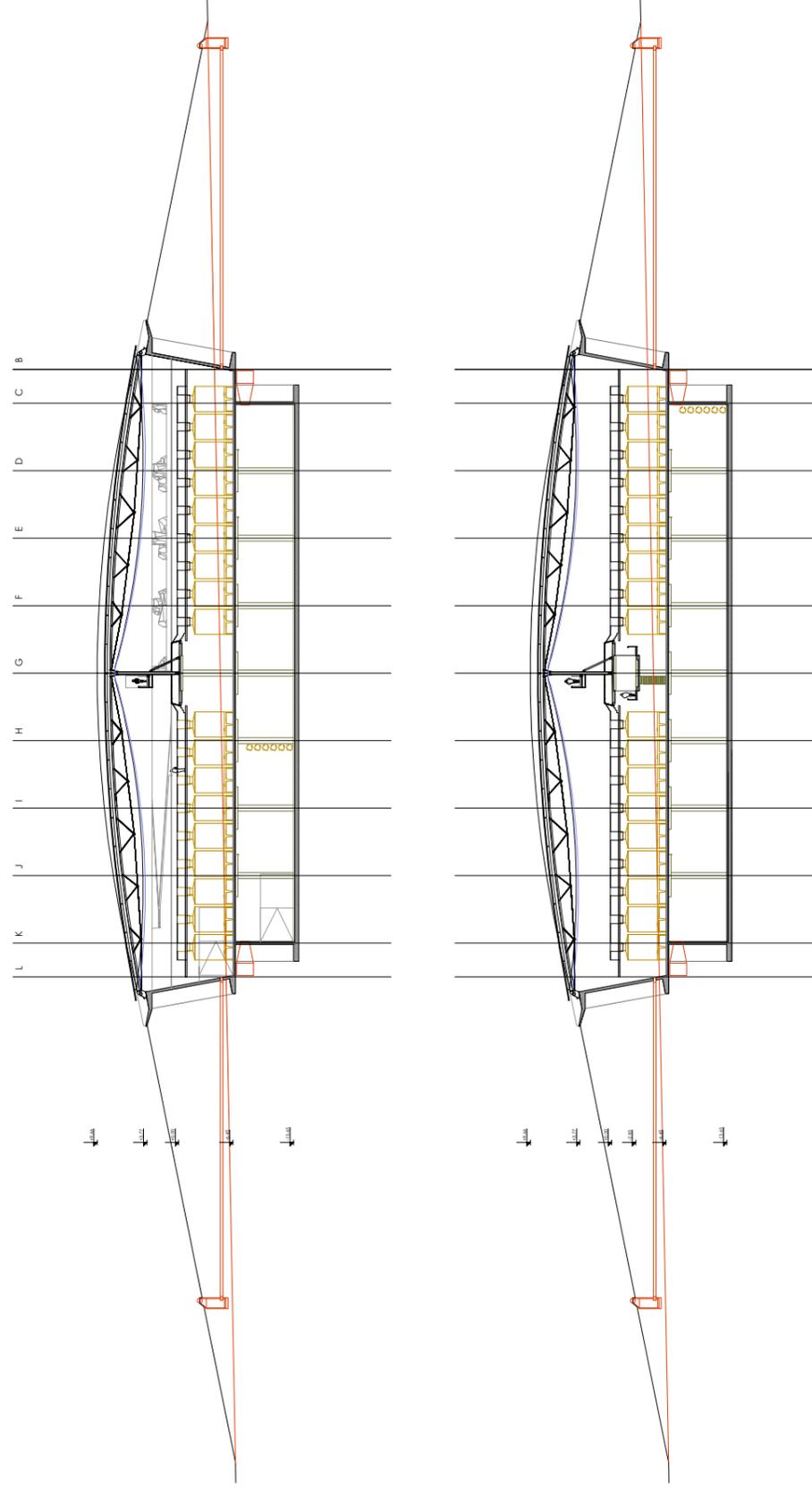
ASSUNTO:
Cortes Longitudinais

NOME ARQUIVO:
PRO MILLAHUE 200 CO A-B

DATA:
12/03/2007

ESCALA:
1:1500

0 5 10 25



PROJETO:
VINICOLA VIK

LOCALIZAÇÃO:
Millahue, Chile

ETAPA:
Concurso

ASSUNTO:
Cortes Transversais

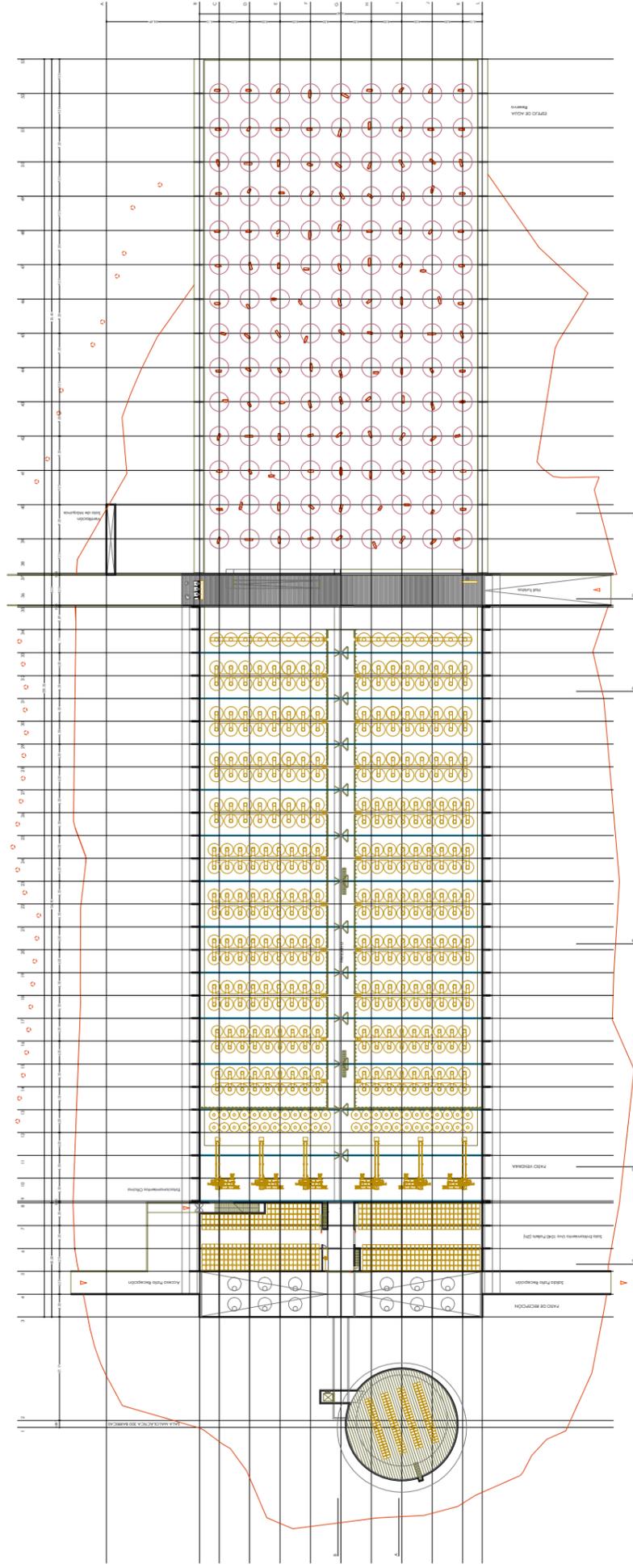
NOME ARQUIVO:
PRO MILLAHUE 200 CO 3-4

DATA:
12/03/2007

ESCALA:
1:750

0 1 5 10 15





PROJETO: **VINICOLA VIK**

LOCALIZAÇÃO: Millahue, Chile

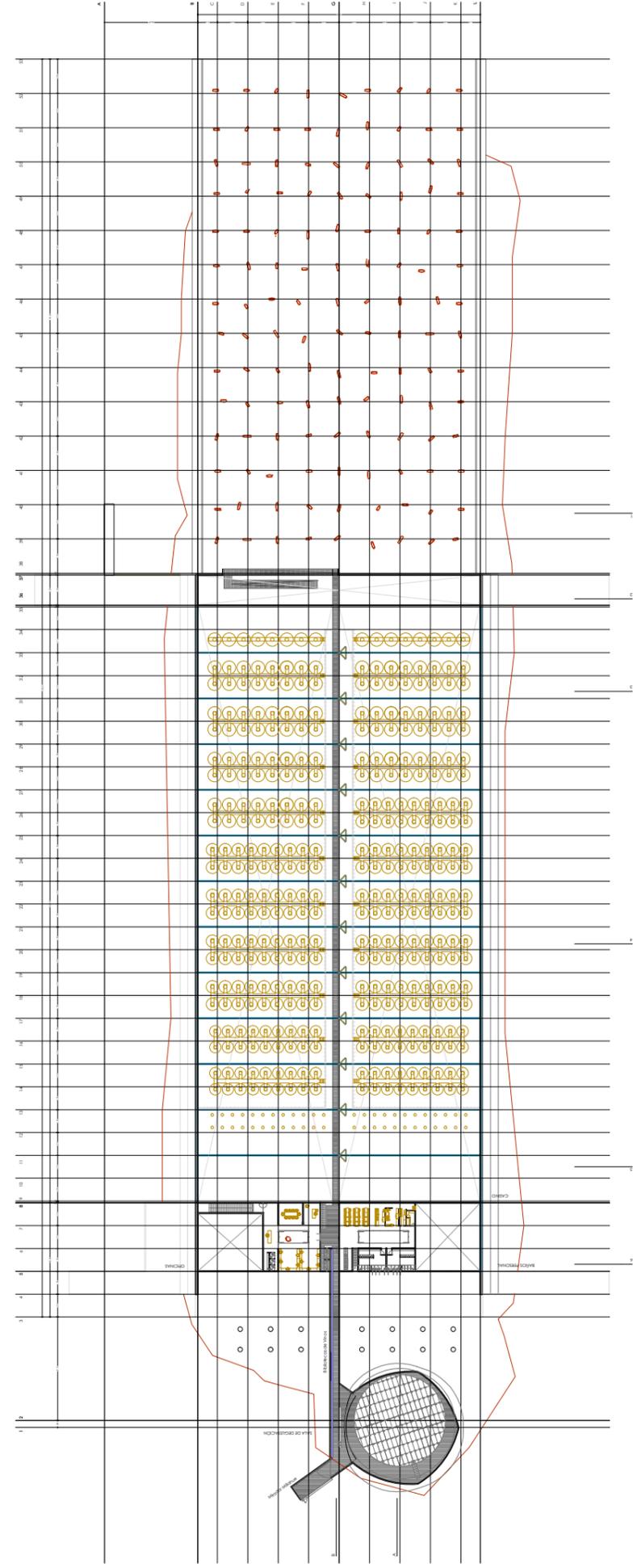
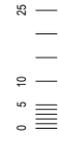
ETAPA: **Concurso**

ASSUNTO: Planta Nivel 0

NOME ARQUIVO: PRO MILLAHUE 200 PL 00

DATA: 12/03/2007

ESCALA: 1:1500



PROJETO: **VINICOLA VIK**

LOCALIZAÇÃO: Millahue, Chile

ETAPA: **Concurso**

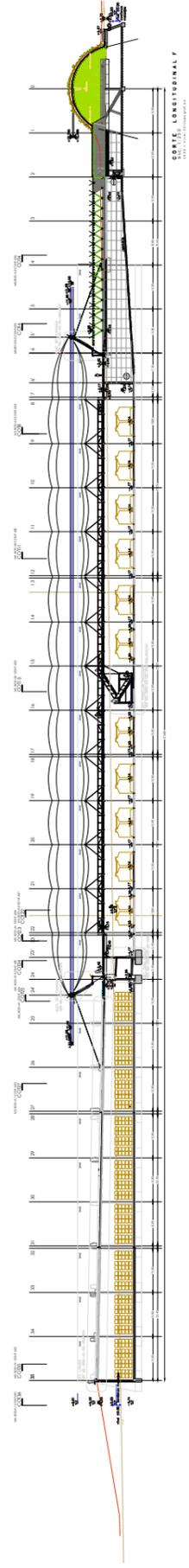
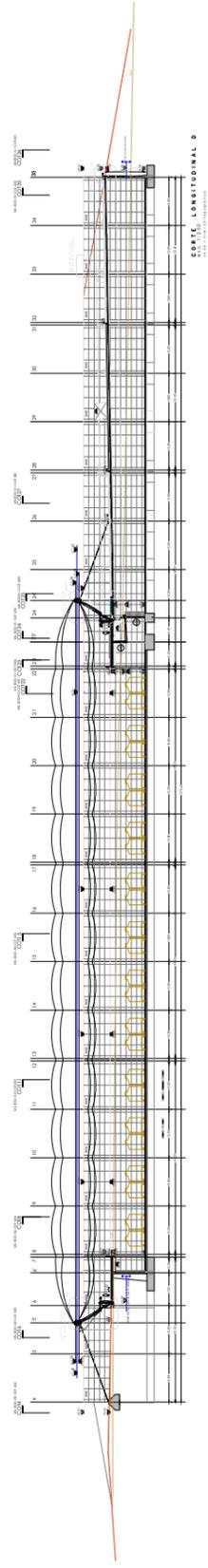
ASSUNTO: Planta Nivel +1

NOME ARQUIVO: PRO MILLAHUE 200 PL +1

DATA: 12/03/2007

ESCALA: 1:1500





PROJETO:
VINICOLA VIK

LOCALIZAÇÃO:
Millahue, Chile

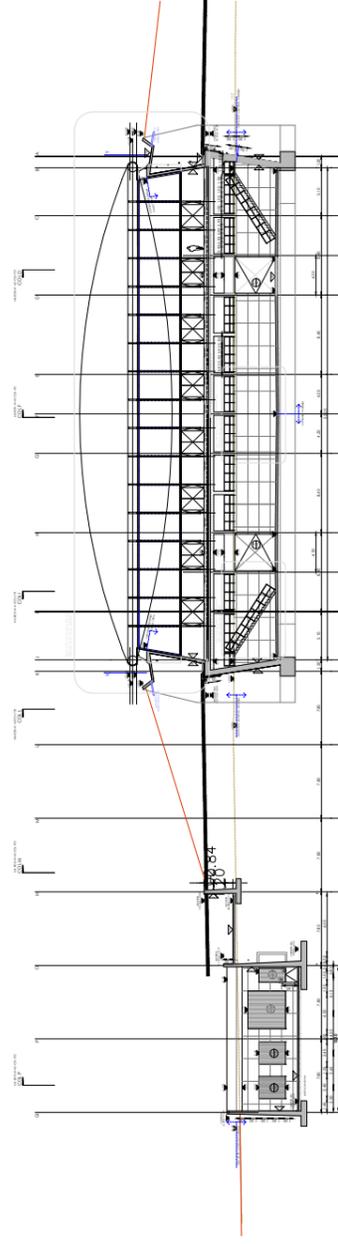
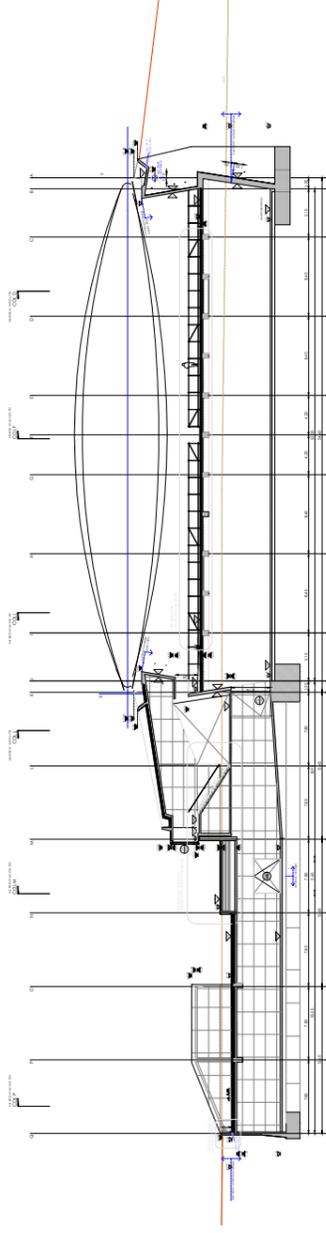
ETAPA:
Projeto Pré-Crise

ASSUNTO:
Cortes Longitudinais

NOME ARQUIVO:
MI-B00-A1-A2-COL

DATA:
01/10/2008

ESCALA:
1:1500



PROJETO:
VINICOLA VIK

LOCALIZAÇÃO:
Millahue, Chile

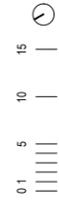
ETAPA:
Projeto Pré-Crise

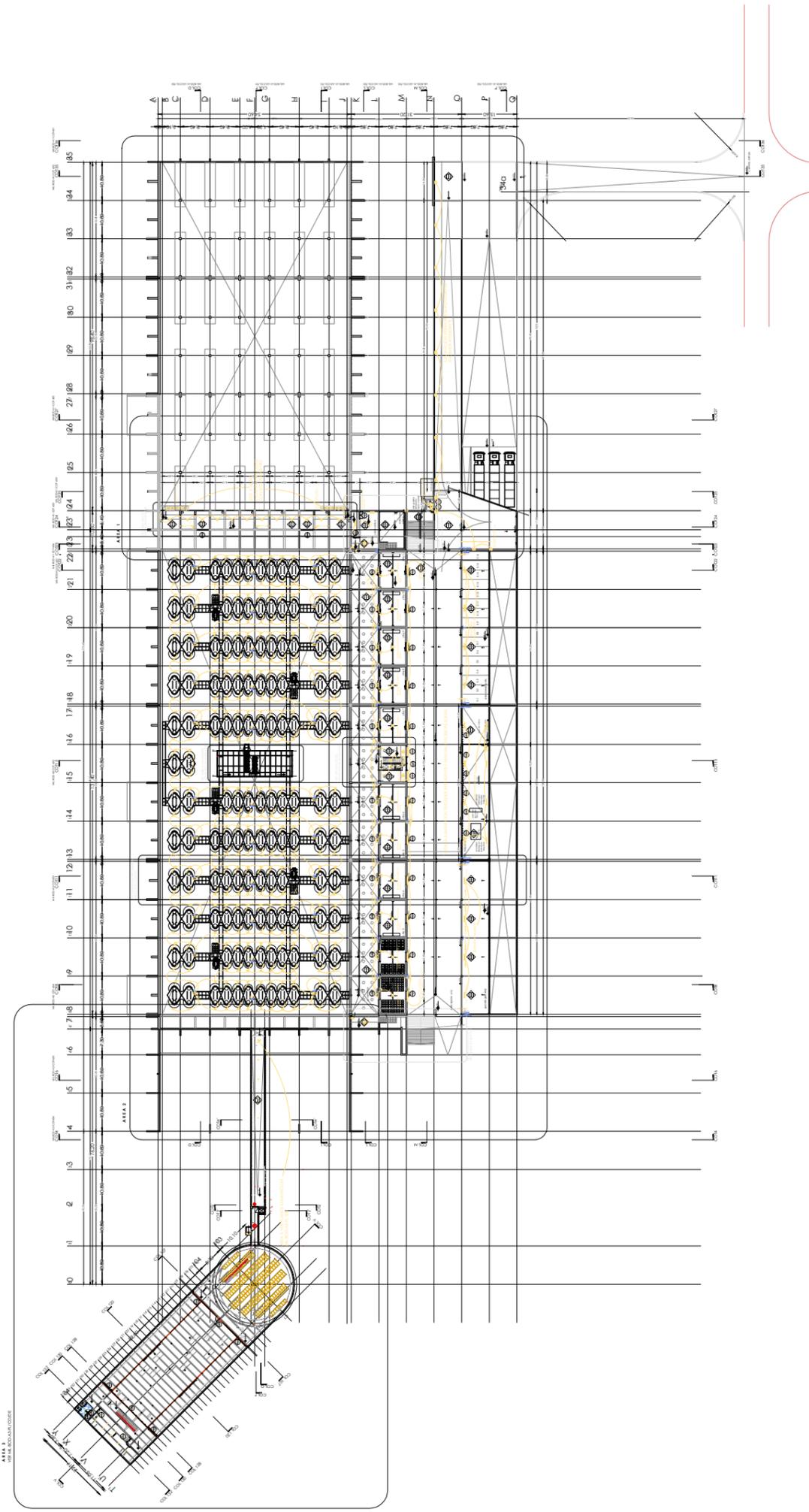
ASSUNTO:
Cortes Transversais

NOME ARQUIVO:
MI-B00-A1-COT

DATA:
01/10/2008

ESCALA:
1:750





PROJETO: **VINICOLA VIK**

LOCALIZAÇÃO: **Millahue, Chile**

ETAPA: **Projeto Pré-Crise**

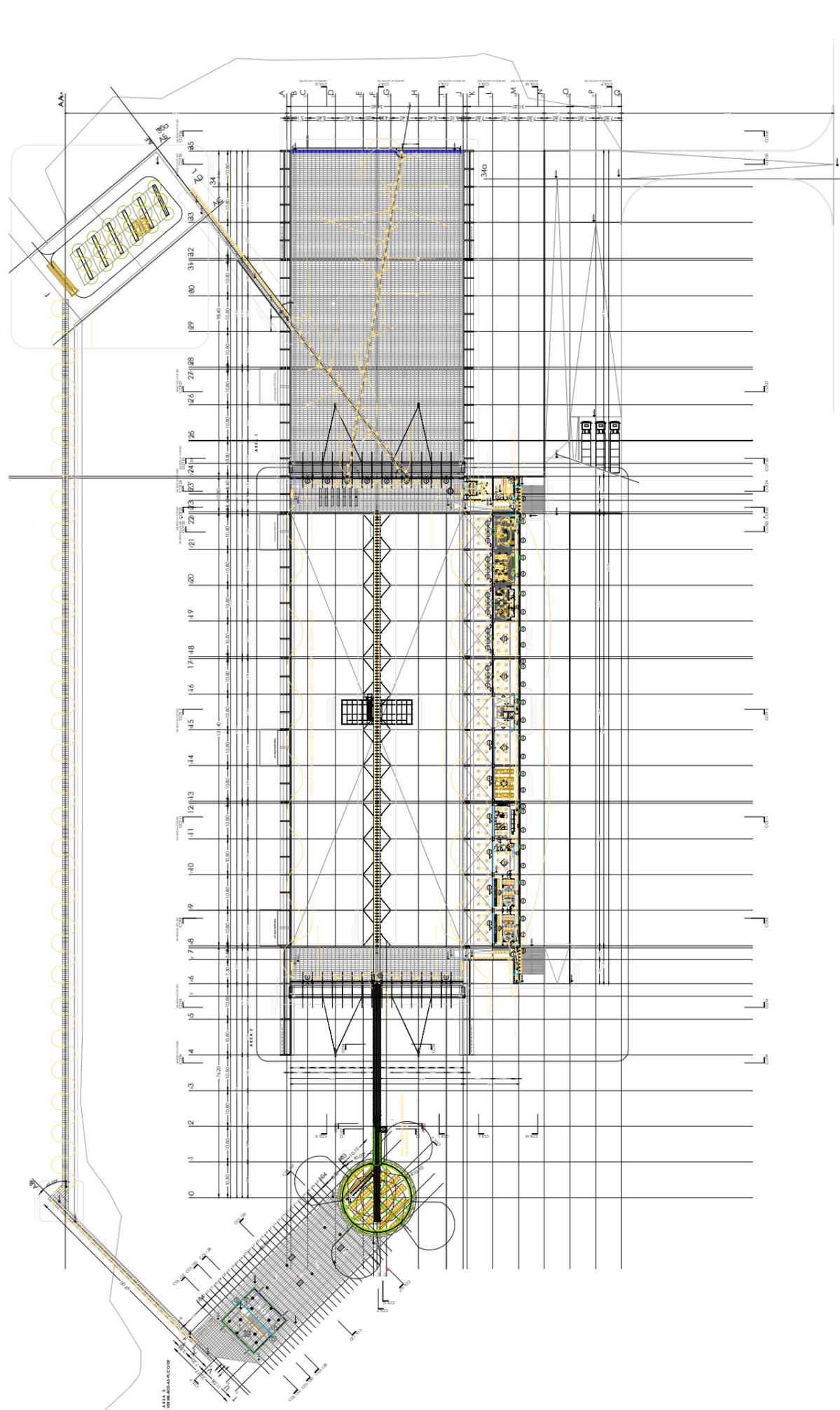
ASSUNTO: **Planta Nivel 00**

NOME ARQUIVO: **MIL-BOD-GEN-PI-200**

DATA: **01/10/2008**

ESCALA: **1:1500**

0 5 10 25



PROJETO: **VINICOLA VIK**

LOCALIZAÇÃO: **Millahue, Chile**

ETAPA: **Projeto Pré-Crise**

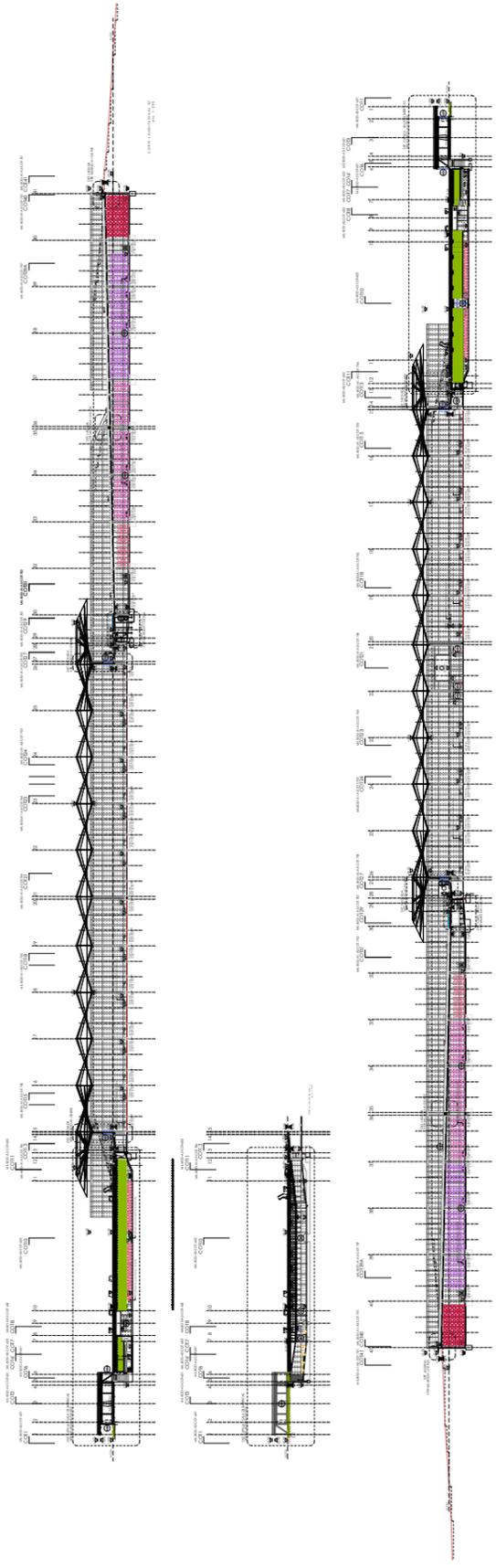
ASSUNTO: **Planta Nivel -1**

NOME ARQUIVO: **MIL-BOD-GEN-PI-100**

DATA: **01/10/2008**

ESCALA: **1:1500**

0 5 10 25



PROJETO:
VINICOLA VIK

LOCALIZAÇÃO:
Millahue, Chile

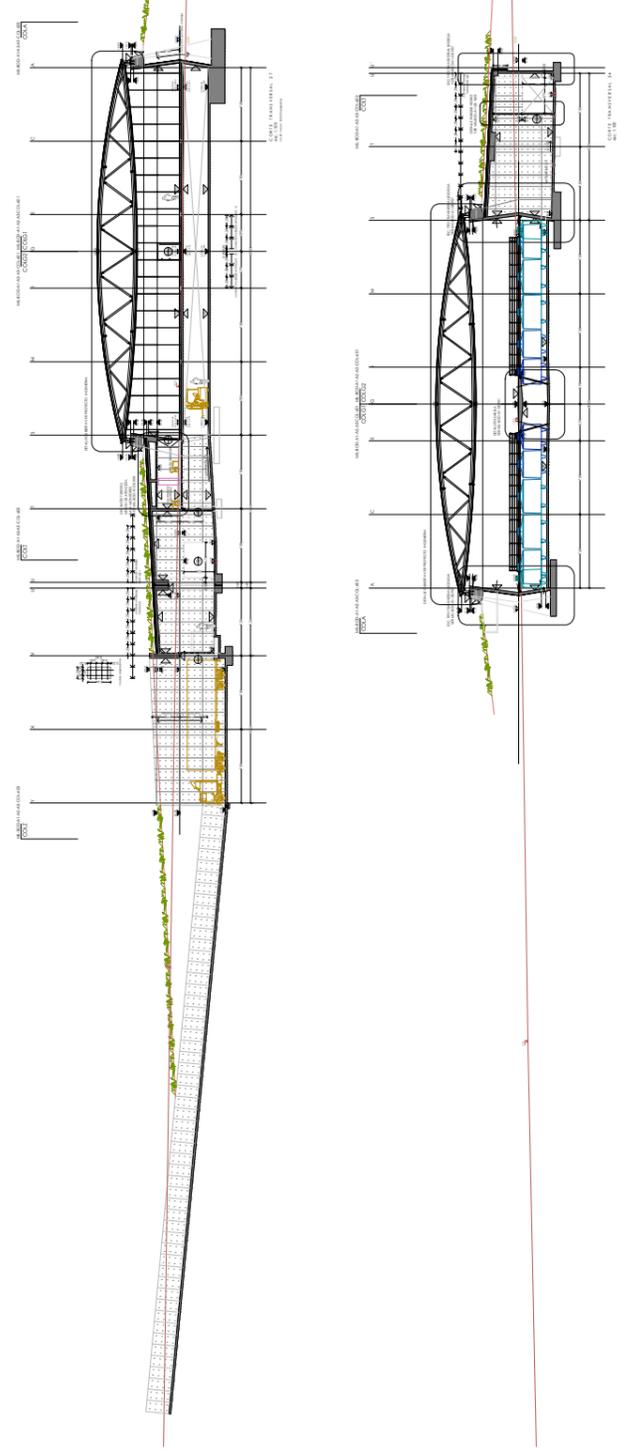
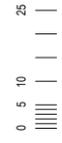
ETAPA:
Construção

ASSUNTO:
Cortes Longitudinais

NOME ARQUIVO:
MI-B0D-A1-A3-CO1-501

DATA:
05/12/2011

ESCALA:
1:1500



PROJETO:
VINICOLA VIK

LOCALIZAÇÃO:
Millahue, Chile

ETAPA:
Construção

ASSUNTO:
Cortes Transversais

NOME ARQUIVO:
MI-B0D-A1-A3-CO1-703

DATA:
05/12/2011

ESCALA:
1:750





PROJETO:
VINÍCOLA VIK

LOCALIZAÇÃO:
Millahue, Chile

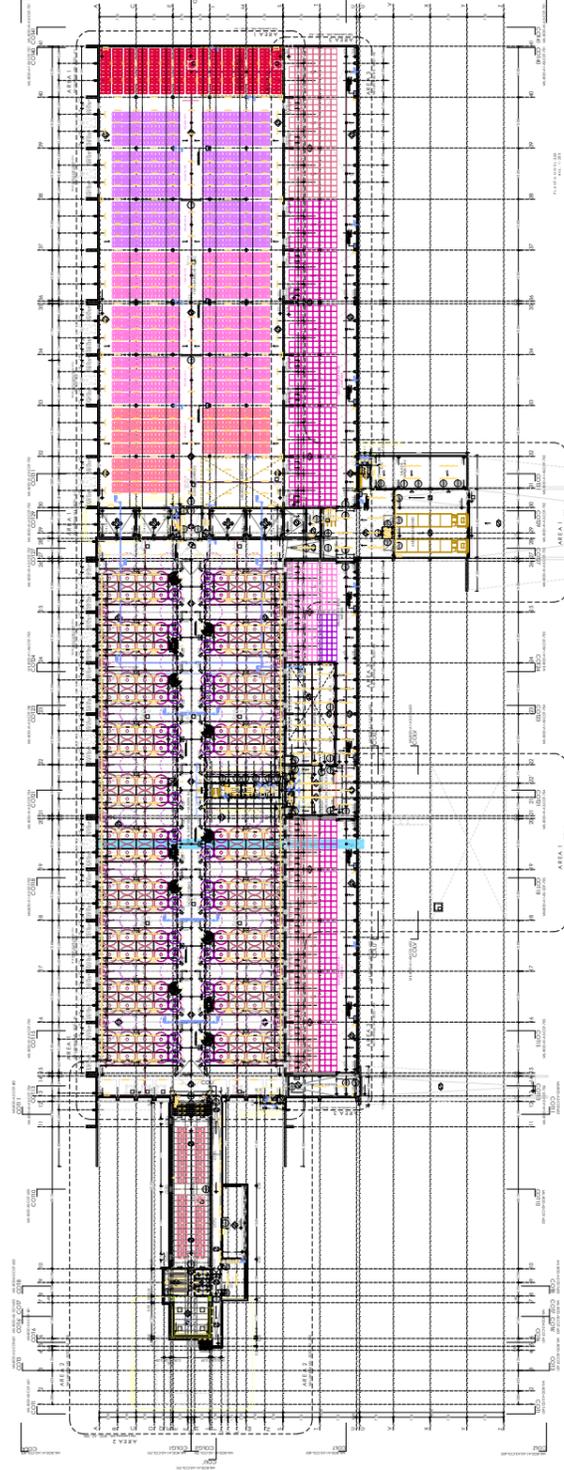
ETAPA:
Construção

ASSUNTO:
Planta Nivel 00

NOME ARQUIVO:
MI-BOD-GEN-PL-200

DATA:
05/12/2011

ESCALA:
1:1500



PROJETO:
VINÍCOLA VIK

LOCALIZAÇÃO:
Millahue, Chile

ETAPA:
Construção

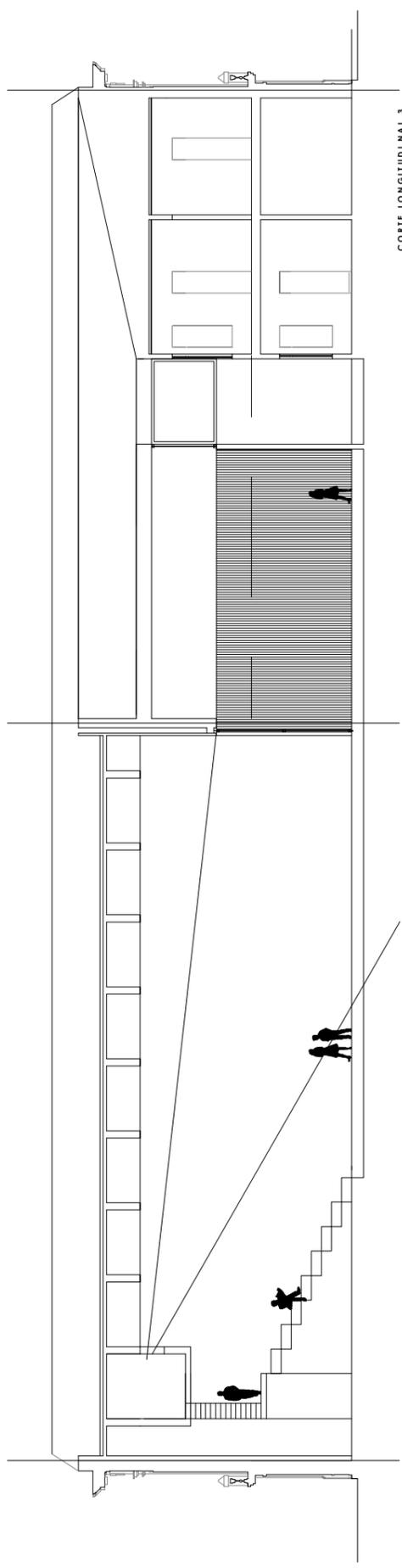
ASSUNTO:
Planta Nivel -1

NOME ARQUIVO:
MI-BOD-GEN-PL-300

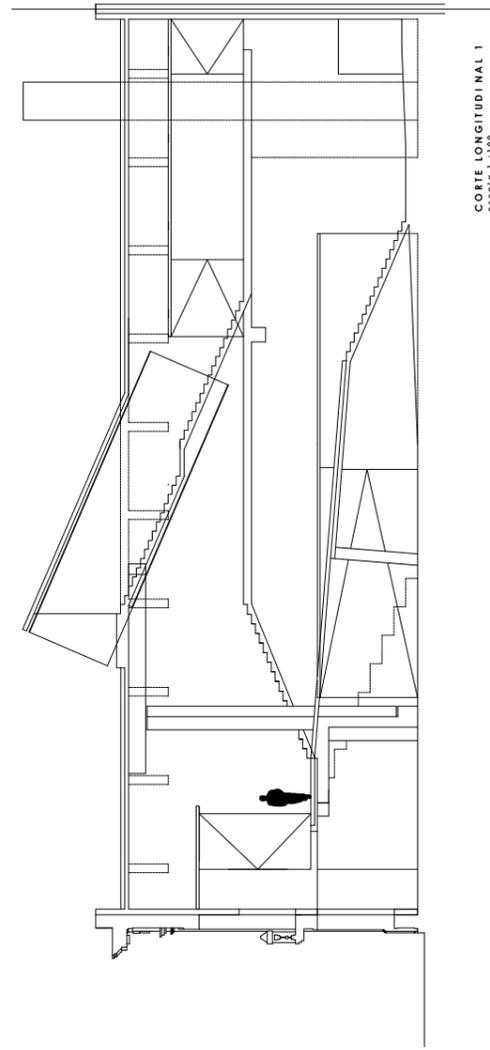
DATA:
05/12/2011

ESCALA:
1:1500





CORTE LONGITUDINAL 3
escala 1:100



CORTE LONGITUDINAL 1
escala 1:100

PROJETO:
**NAVE Centro de Artes
Cénicas Experimentais**

LOCALIZAÇÃO:
Santiago, Chile

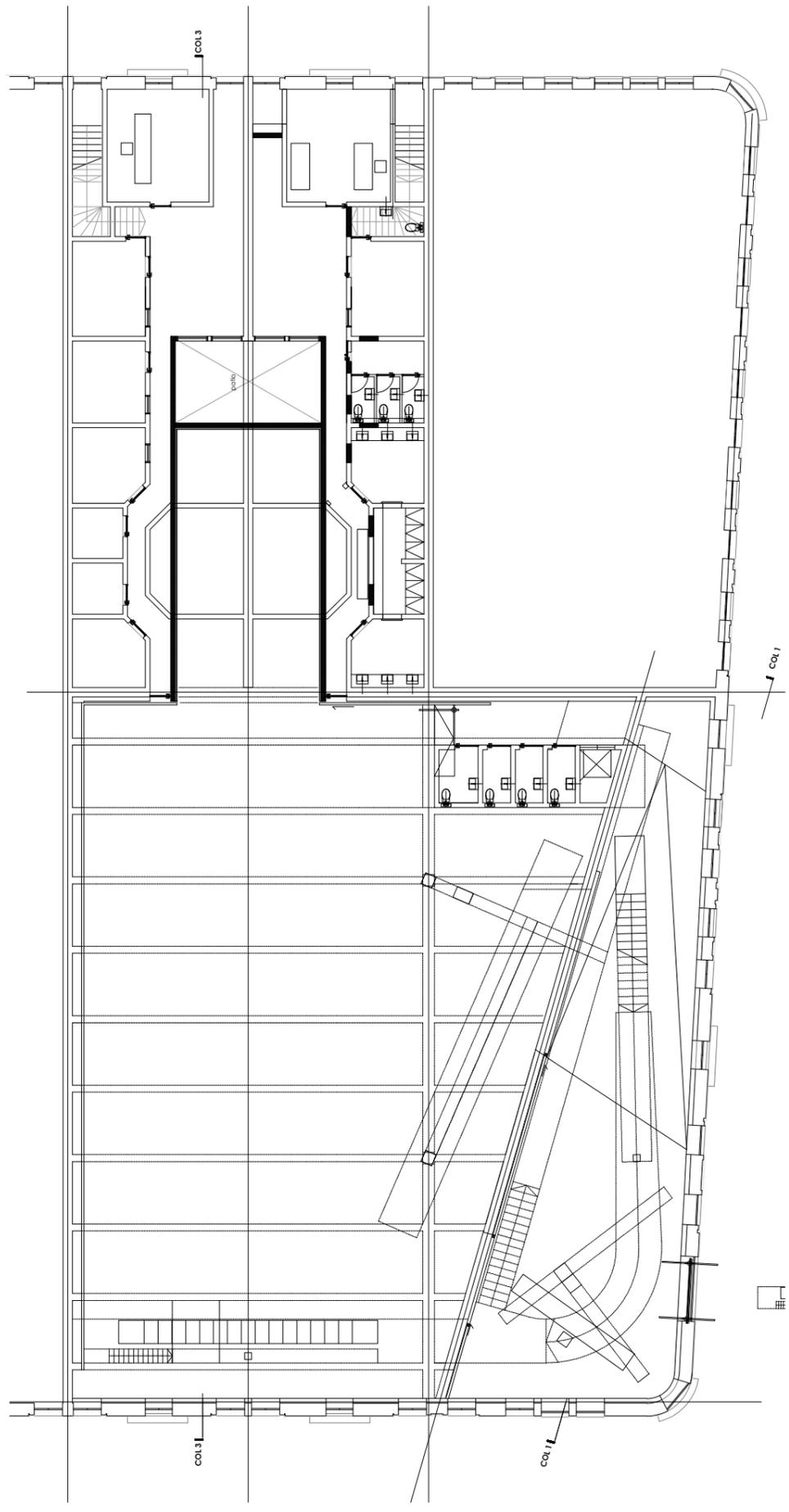
ETAPA:
Estudo Conceitual

ASSUNTO:
Cortes

NOME ARQUIVO:
YUNGAI 20-7-09

DATA:
01/07/2009

ESCALA:
1:250



PROJETO:
**NAVE Centro de Artes
Cénicas Experimentais**

LOCALIZAÇÃO:
Santiago, Chile

ETAPA:
Estudo Conceitual

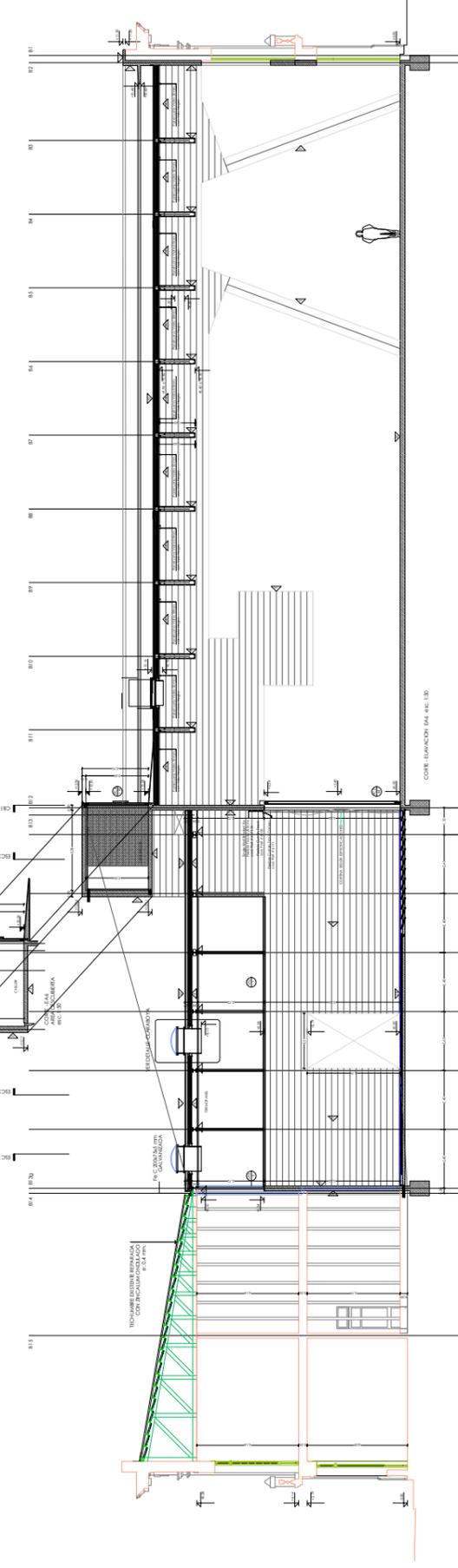
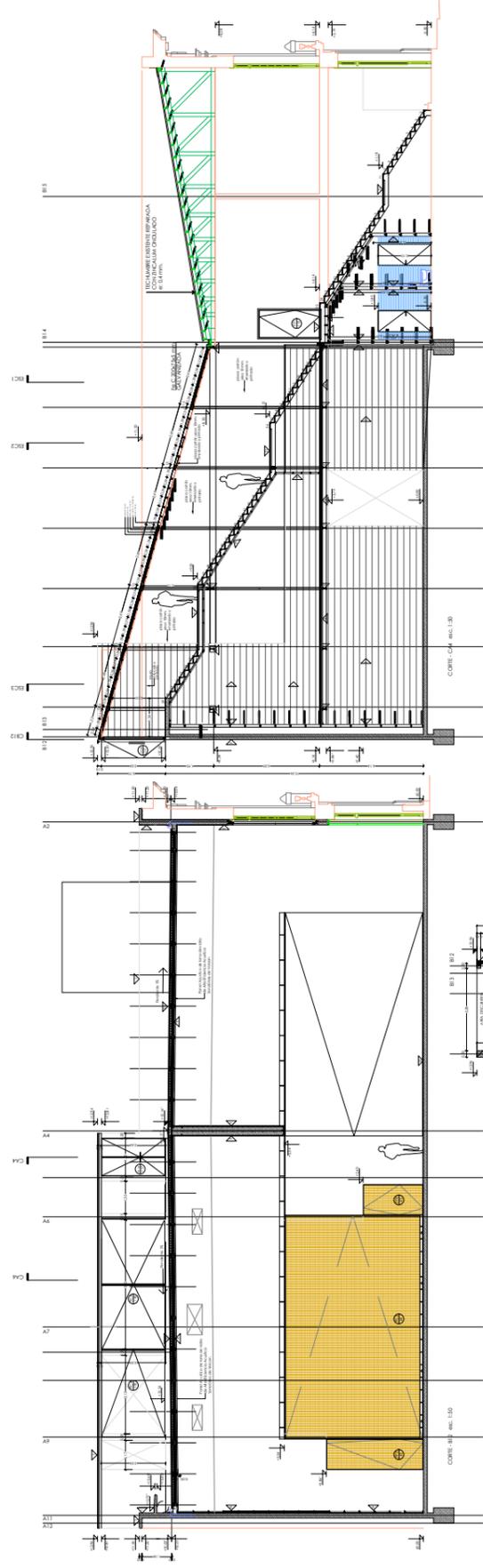
ASSUNTO:
Planta Nivel 0

NOME ARQUIVO:
YUNGAI 20-7-09

DATA:
01/07/2009

ESCALA:
1:250





PROYECTO:
**NAVE Centro de Artes
 Cénicas Experimentais**

LOCALIZACIÓN:
 Santiago, Chile

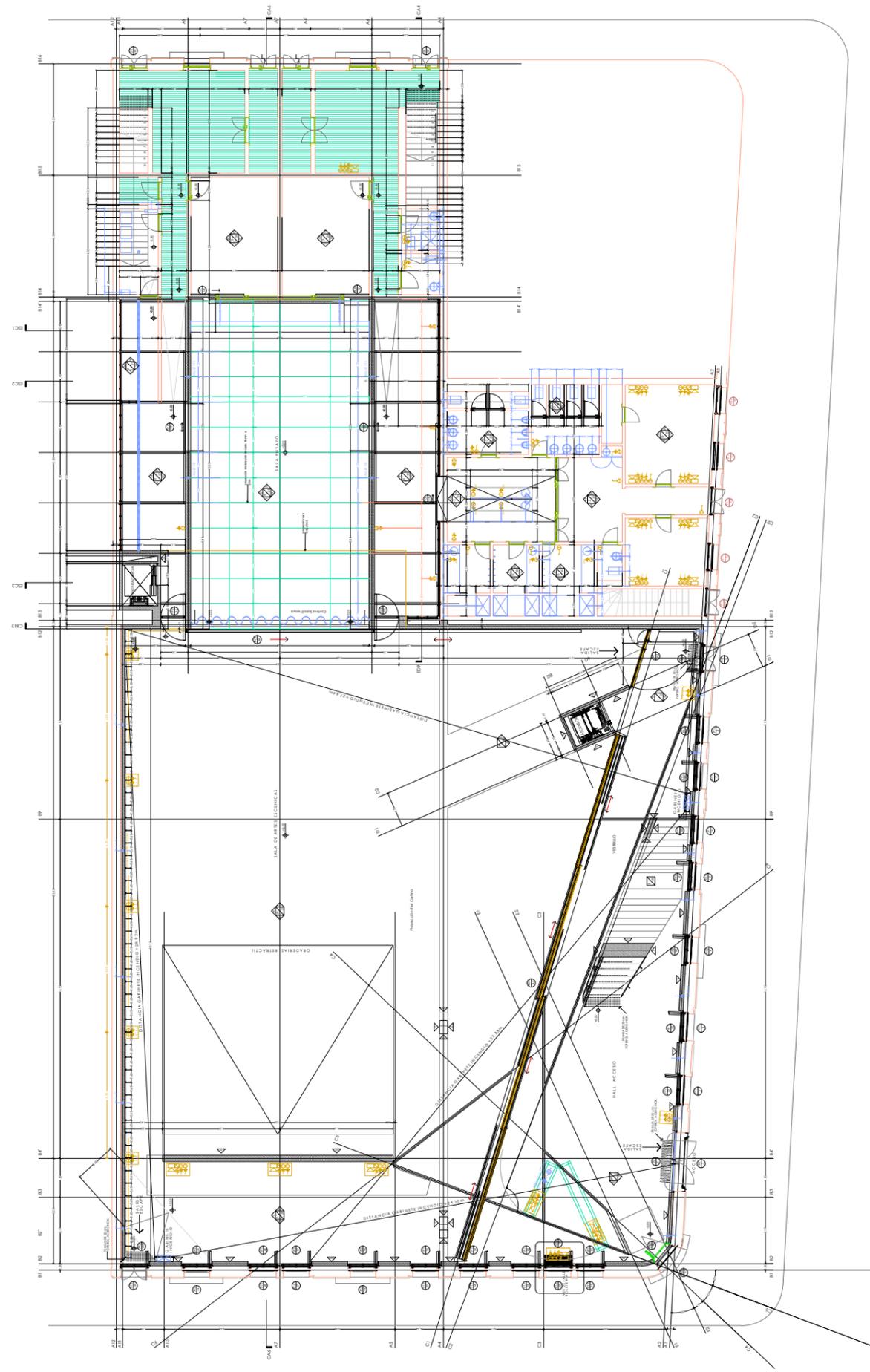
ETAPA:
Executivo

ASUNTO:
 Cortes

NOME ARQUIVO:
 TE-YU-CT-01

DATA:
 03/2009

ESCALA:
 1:250



PROYECTO:
**NAVE Centro de Artes
 Cénicas Experimentais**

LOCALIZACIÓN:
 Santiago, Chile

ETAPA:
Executivo

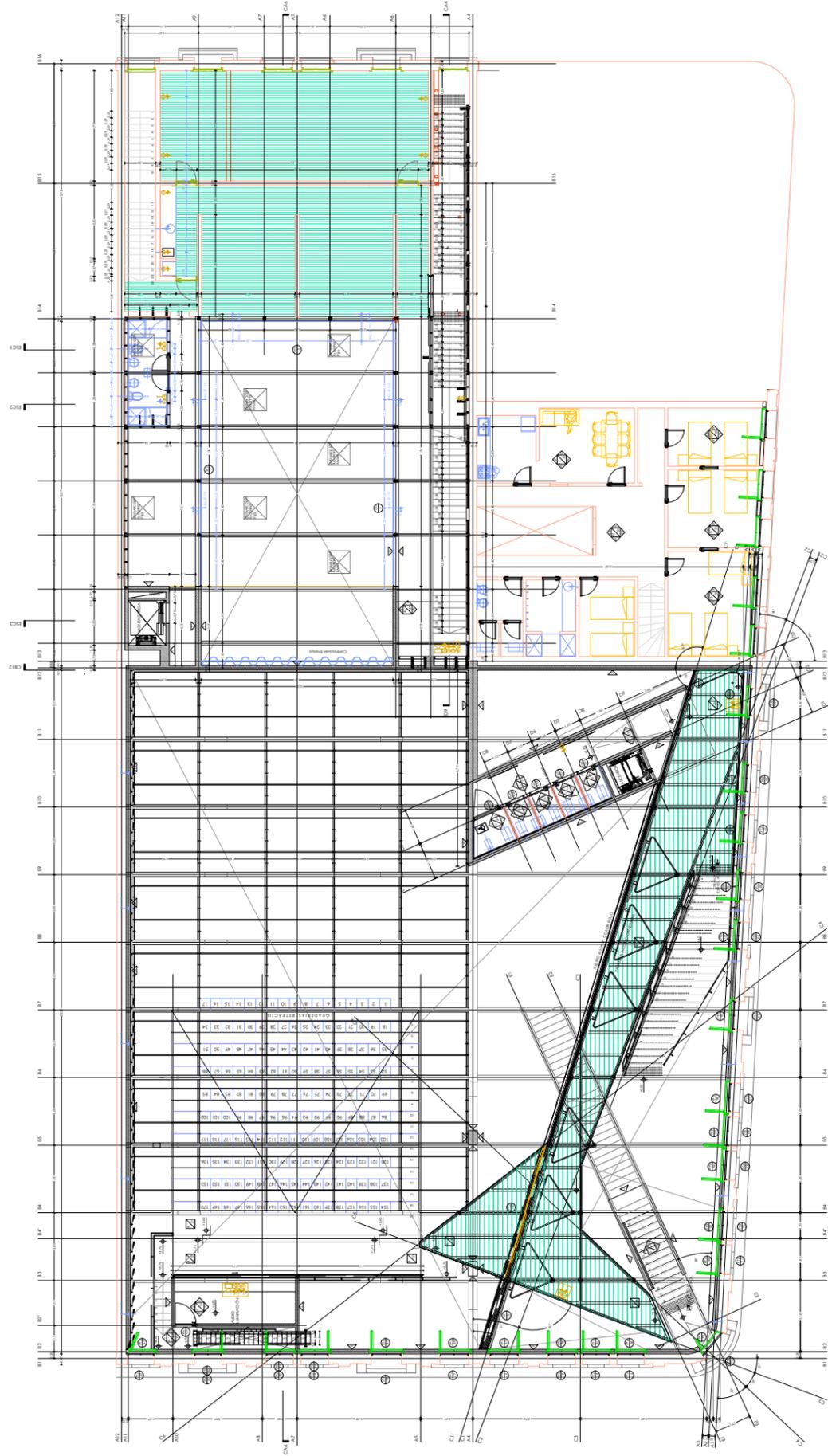
ASUNTO:
 Planta Nivel 0

NOME ARQUIVO:
 TE-YU-PL-01

DATA:
 03/2009

ESCALA:
 1:250





PROJETO:
**NAVE Centro de Artes
 Cénicas Experimentais**

LOCALIZAÇÃO:
 Santiago, Chile

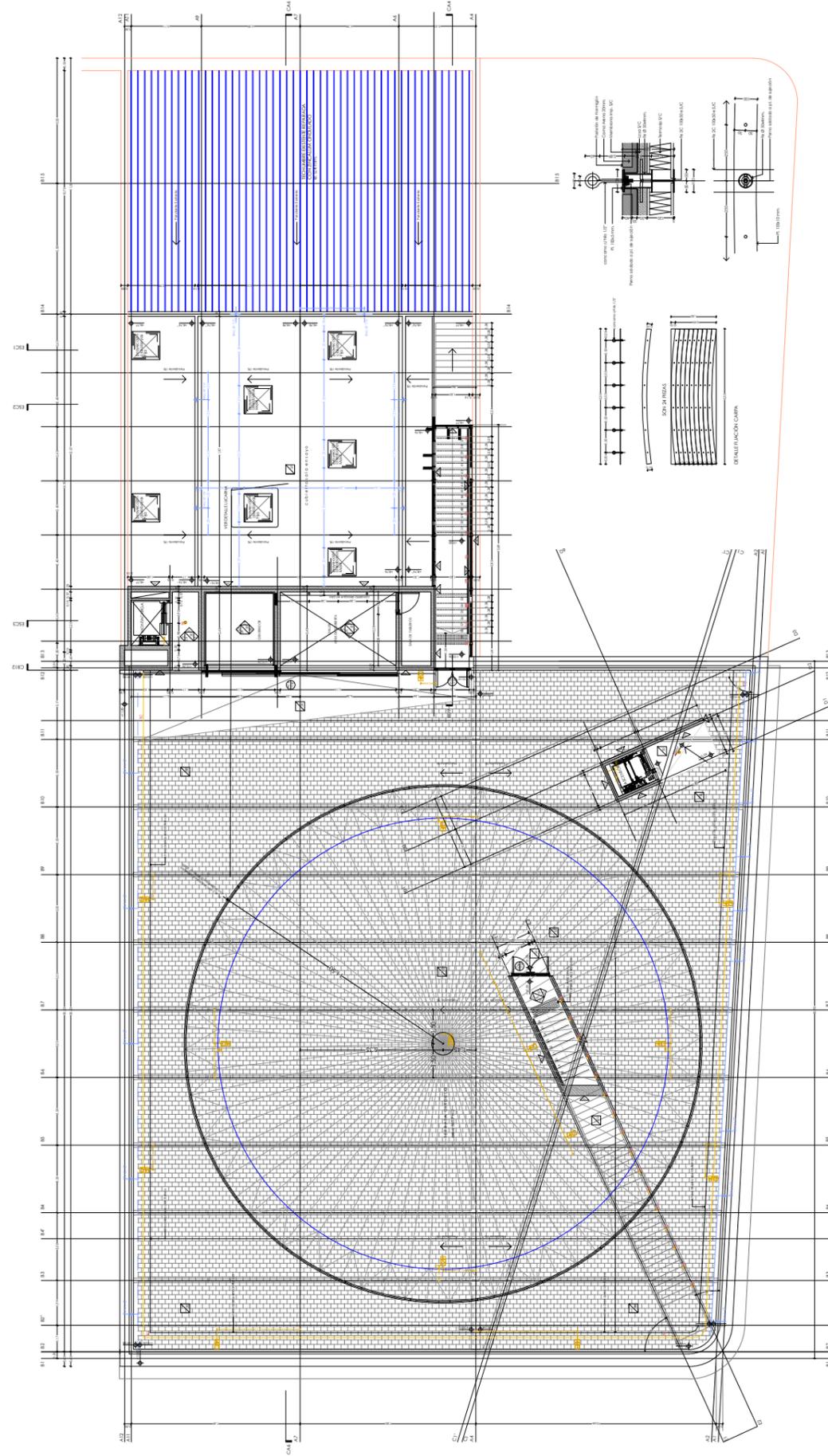
ETAPA:
Executivo

ASSUNTO:
 Planta Nivel +1

NOME ARQUIVO:
 TE-YU-PL-02

DATA:
 03/2013

ESCALA:
 1:250



PROJETO:
**NAVE Centro de Artes
 Cénicas Experimentais**

LOCALIZAÇÃO:
 Santiago, Chile

ETAPA:
Executivo

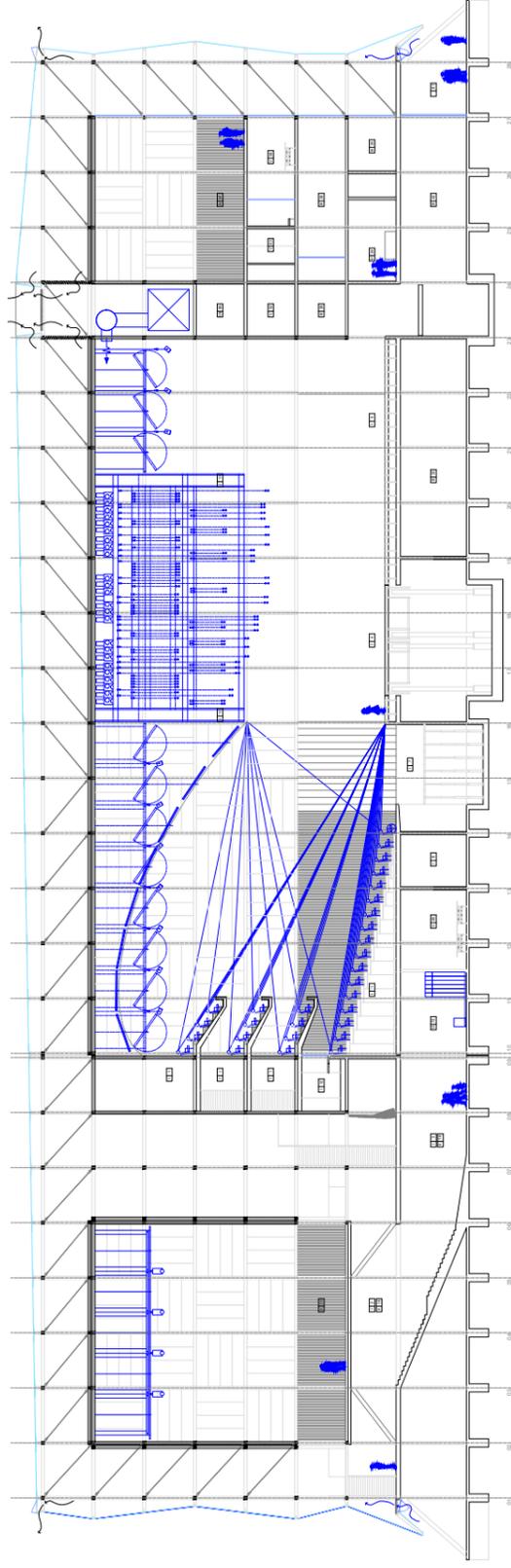
ASSUNTO:
 Planta Cobertura

NOME ARQUIVO:
 TE-YU-PL-03

DATA:
 03/2013

ESCALA:
 1:250





PROJETO:
**TEATRO REGIONAL
DO BIOBIO**

LOCALIZAÇÃO:
Concepción, Chile

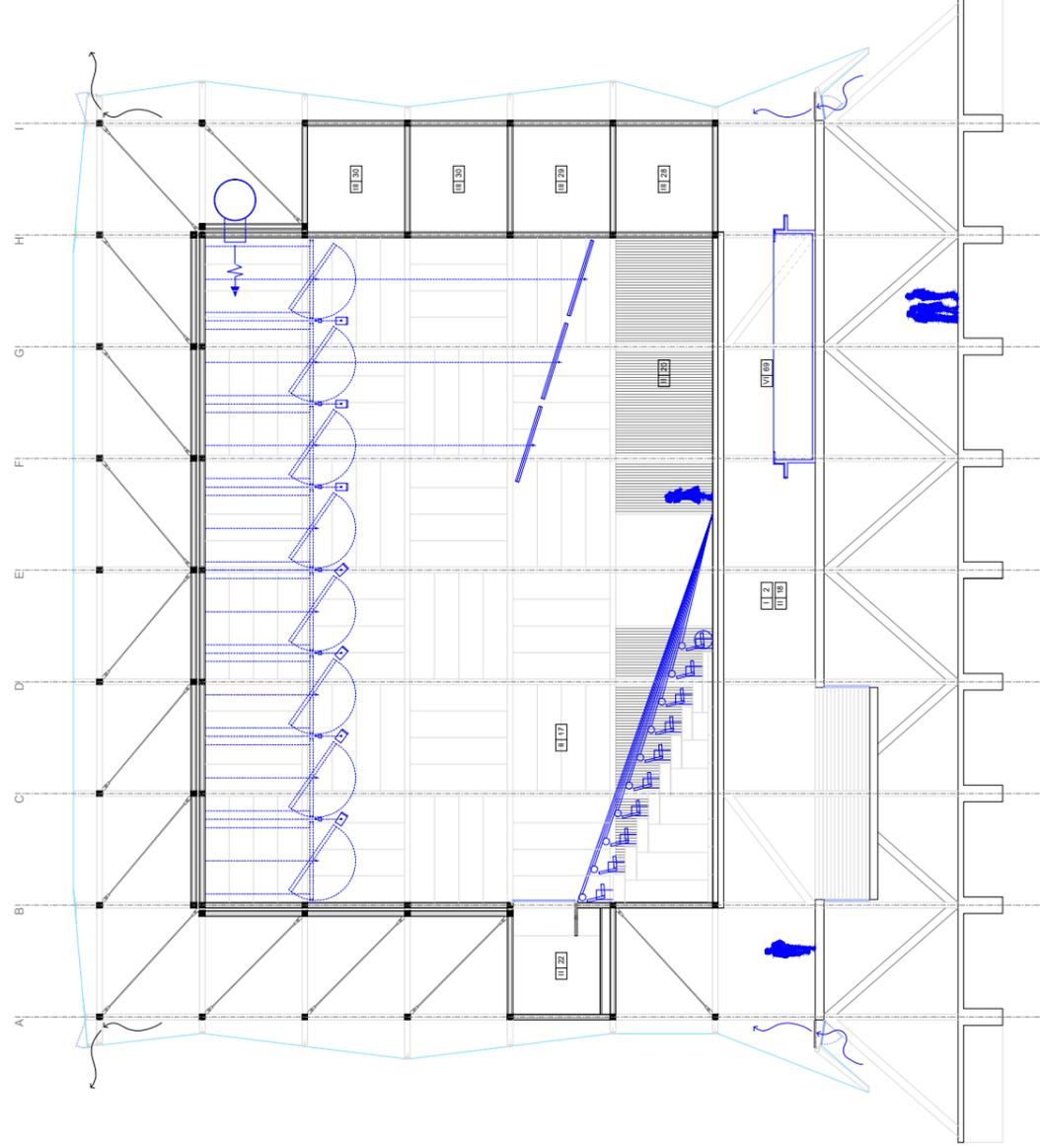
ETAPA:
Concurso

ASSUNTO:
Corte Longitudinal

NOME ARQUIVO:
LAMINA 3

DATA:
07/2011

ESCALA:
1:500



PROJETO:
**TEATRO REGIONAL
DO BIOBIO**

LOCALIZAÇÃO:
Concepción, Chile

ETAPA:
Concurso

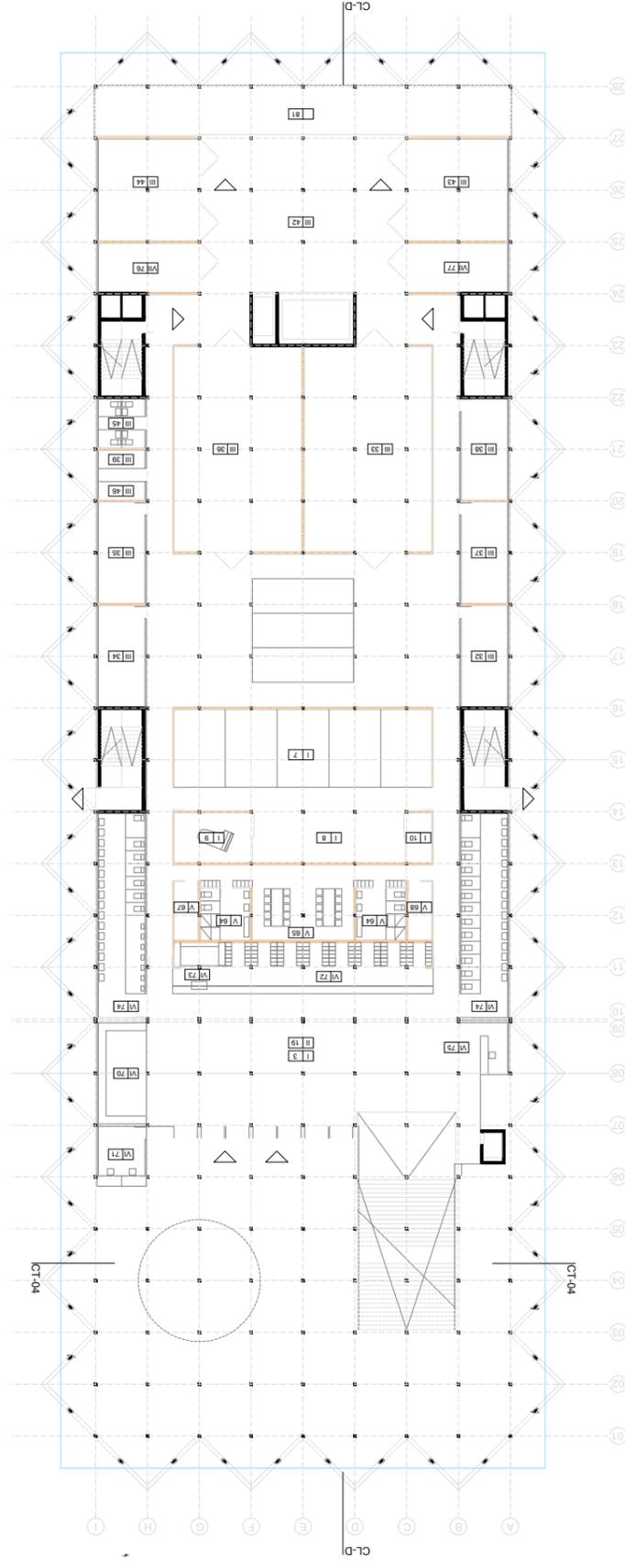
ASSUNTO:
Corte Transversal

NOME ARQUIVO:
LAMINA 3

DATA:
07/2011

ESCALA:
1:250





PROJETO:
**TEATRO REGIONAL
DO BIOBIO**

LOCALIZAÇÃO:
Concepción, Chile

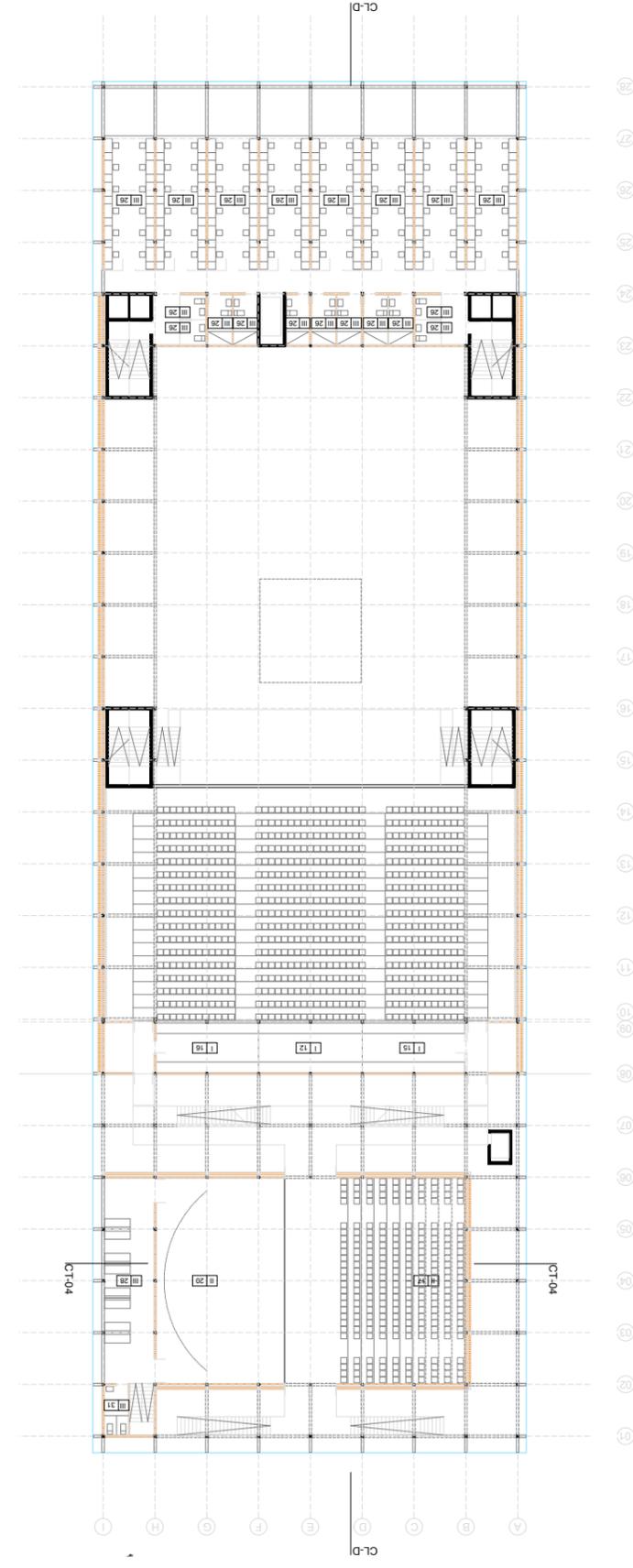
ETAPA:
Concurso

ASSUNTO:
Planta Nível 0

NOME ARQUIVO:
LAMINA 2

DATA:
07/2011

ESCALA:
1:500



PROJETO:
**TEATRO REGIONAL
DO BIOBIO**

LOCALIZAÇÃO:
Concepción, Chile

ETAPA:
Concurso

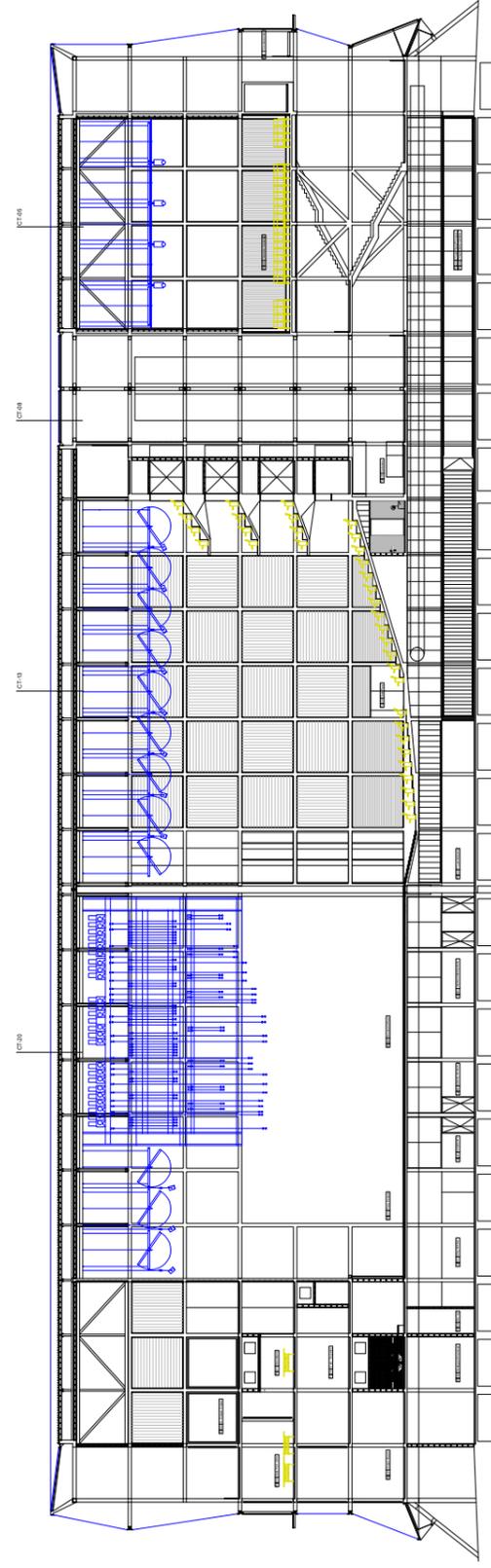
ASSUNTO:
Planta Nível +2

NOME ARQUIVO:
LAMINA 2

DATA:
07/2011

ESCALA:
1:500





PROJETO:
**TEATRO REGIONAL
DO BIOBIO**

LOCALIZAÇÃO:
Concepción, Chile

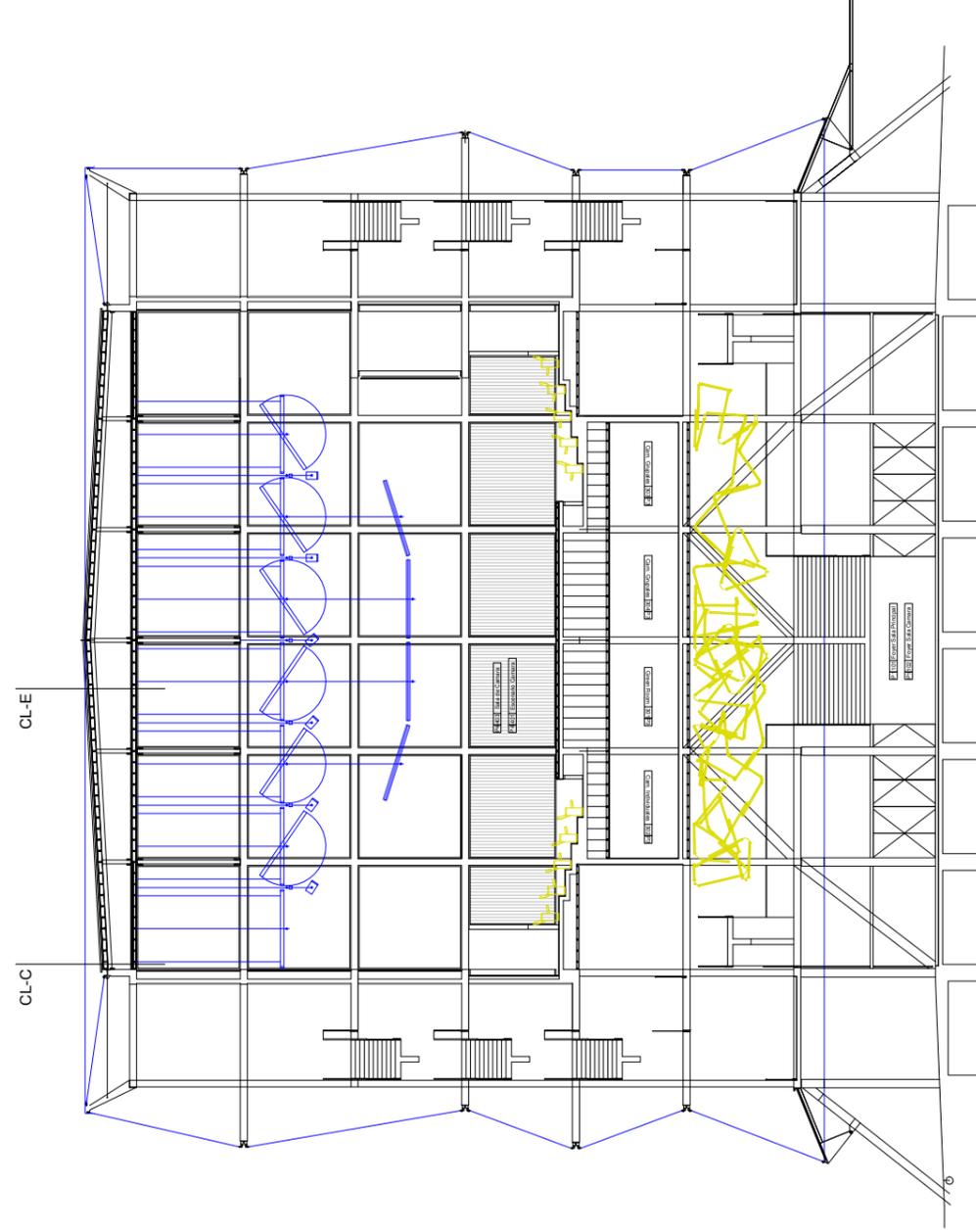
ETAPA:
Etapas 01

ASSUNTO:
Corte Longitudinal

NOME ARQUIVO:
TR-BP-ARG-CC-300

DATA:
04/2012

ESCALA:
1:500



PROJETO:
**TEATRO REGIONAL
DO BIOBIO**

LOCALIZAÇÃO:
Concepción, Chile

ETAPA:
Etapas 01

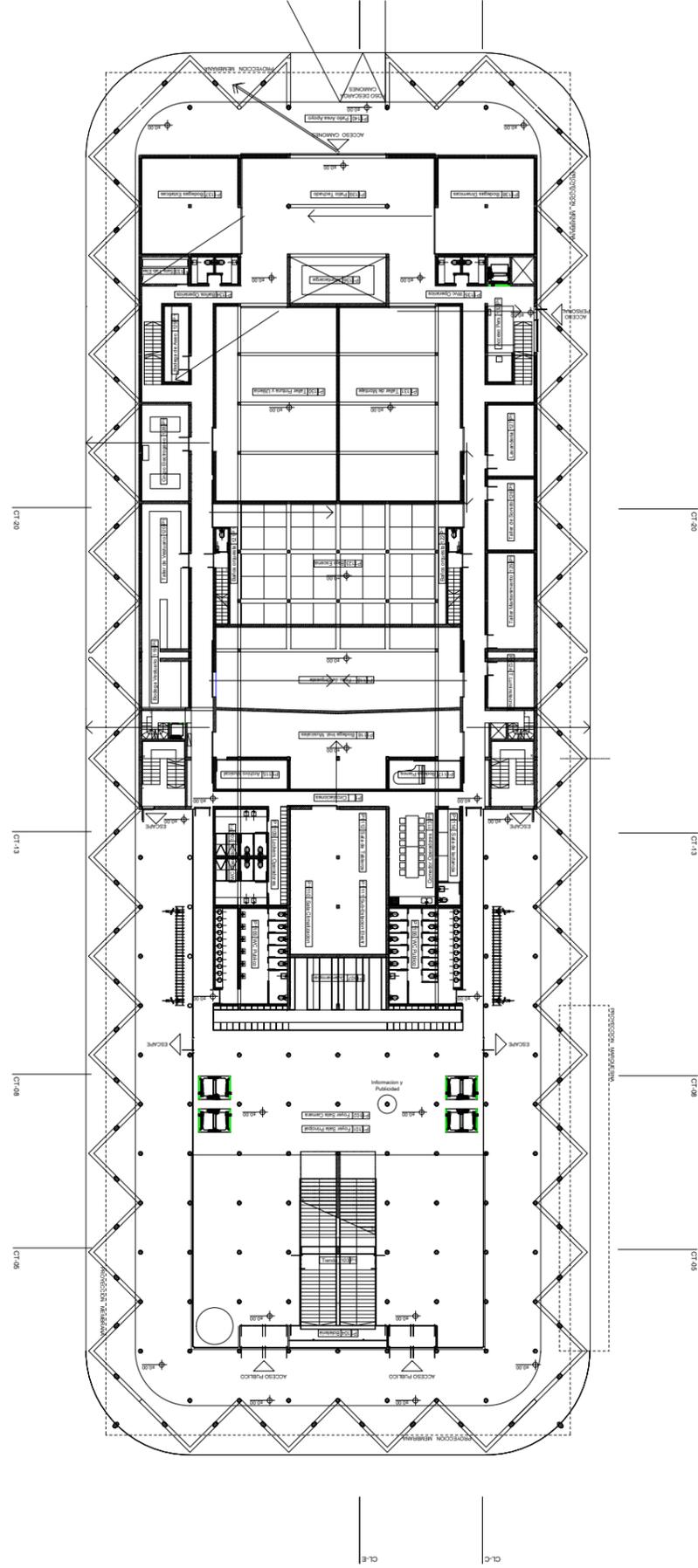
ASSUNTO:
Corte Transversal

NOME ARQUIVO:
TR-BP-ARG-CC-300

DATA:
04/2012

ESCALA:
1:500





PROYECTO:
**TEATRO REGIONAL
DO BIOBIO**

LOCALIZACIÓN:
Concepción, Chile

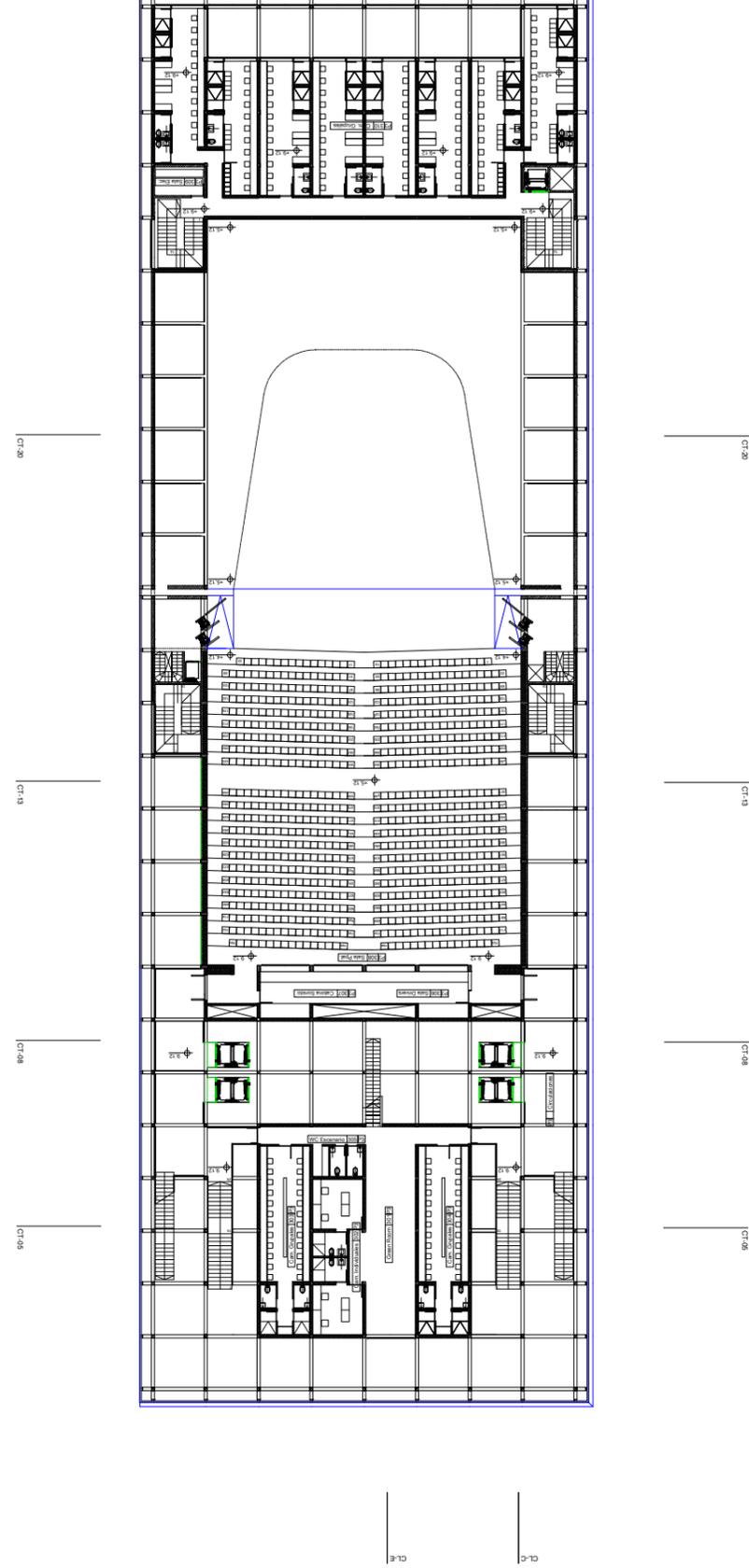
ETAPA:
Etapas 01

ASUNTO:
Planta Nivel 0

NOME ARQUIVO:
TR-BB-ARQ-PL-100

DATA:
04/2012

ESCALA:
1:500



PROYECTO:
**TEATRO REGIONAL
DO BIOBIO**

LOCALIZACIÓN:
Concepción, Chile

ETAPA:
Etapas 01

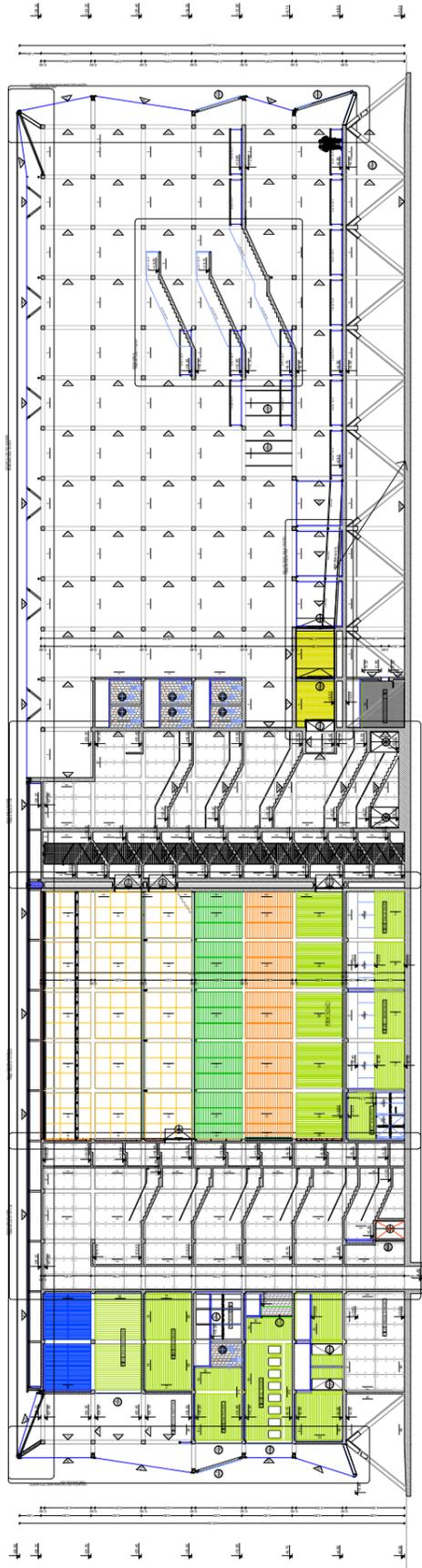
ASUNTO:
Planta Nivel +2

NOME ARQUIVO:
TR-BB-ARQ-PL-100

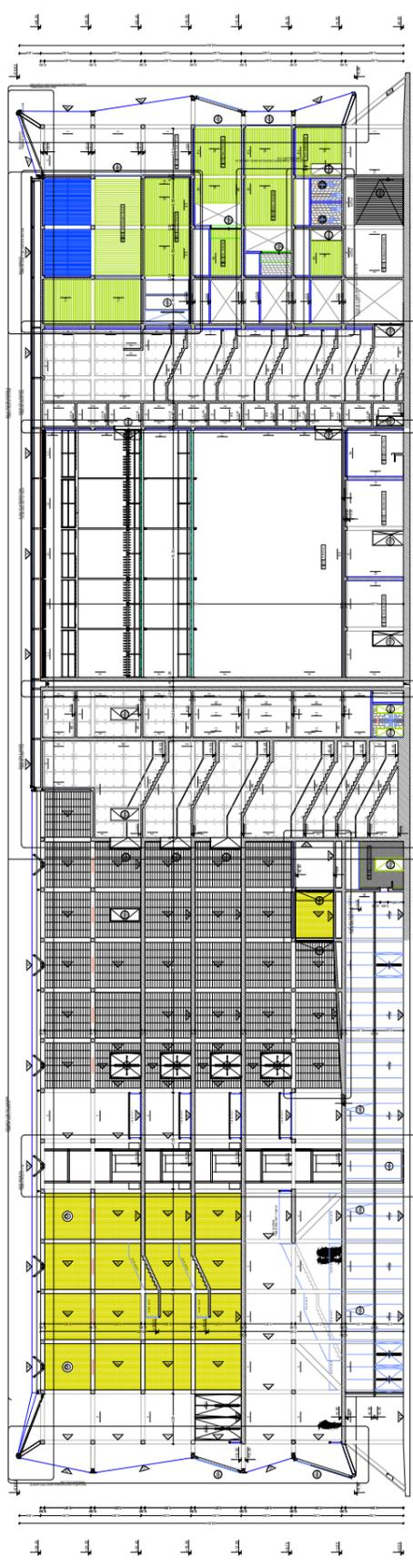
DATA:
04/2012

ESCALA:
1:500





CORTE LONGITUDINAL BB esc. 1:300



CORTE LONGITUDINAL CC esc. 1:300

PROJETO:
**TEATRO REGIONAL
DO BIOBIO**

LOCALIZAÇÃO:
Concepción, Chile

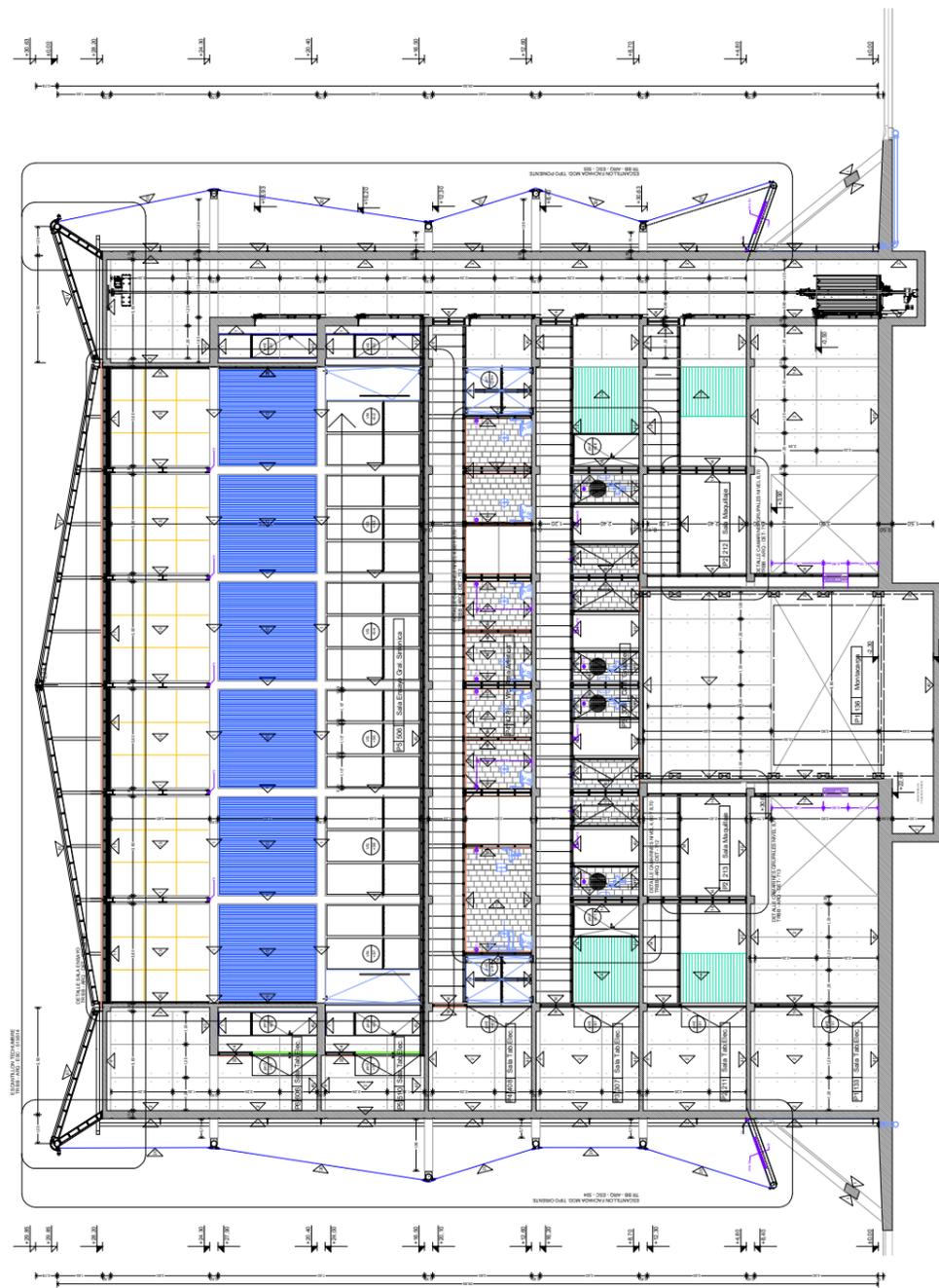
ETAPA:
Executivo

ASSUNTO:
Cortes Longitudinais

NOME ARQUIVO:
TRBB-AR-CL-201

DATA:
01/2013

ESCALA:
1:500



PROJETO:
**TEATRO REGIONAL
DO BIOBIO**

LOCALIZAÇÃO:
Concepción, Chile

ETAPA:
Executivo

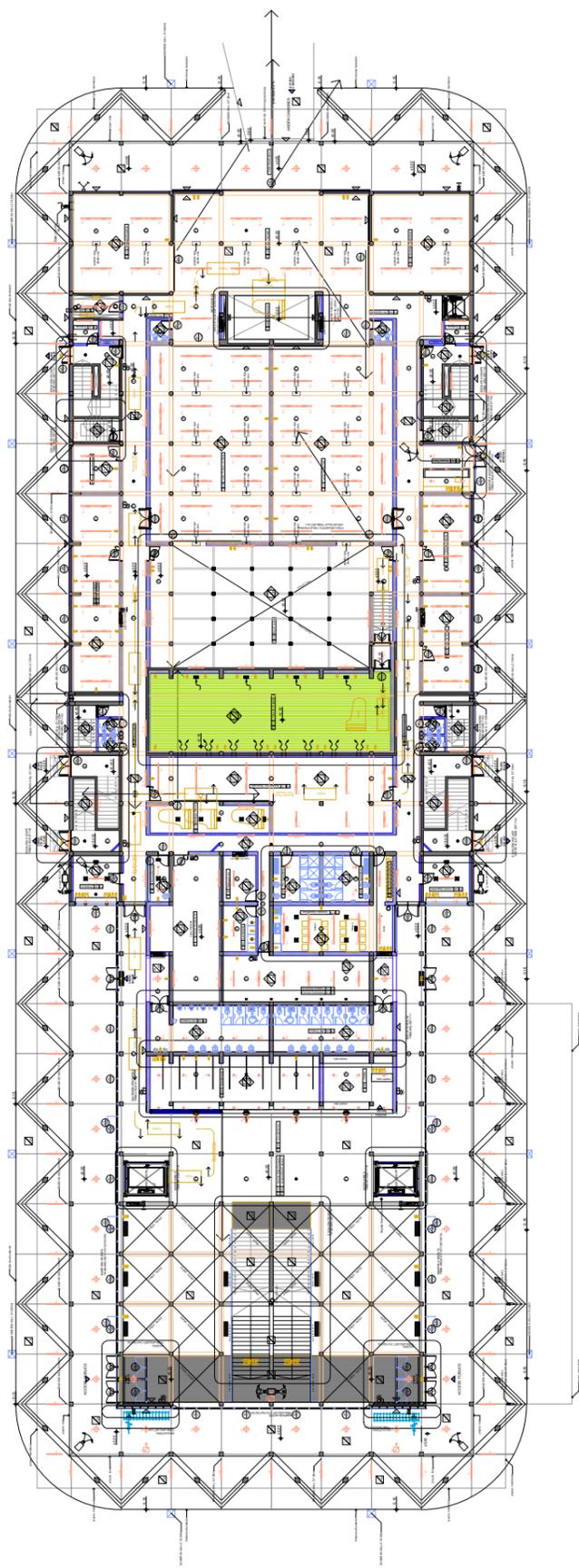
ASSUNTO:
Corte Transversal

NOME ARQUIVO:
TRBB-AR-CT-309

DATA:
01/2013

ESCALA:
1:500





PROJETO:
**TEATRO REGIONAL
DO BIOBIO**

LOCALIZAÇÃO:
Concepción, Chile

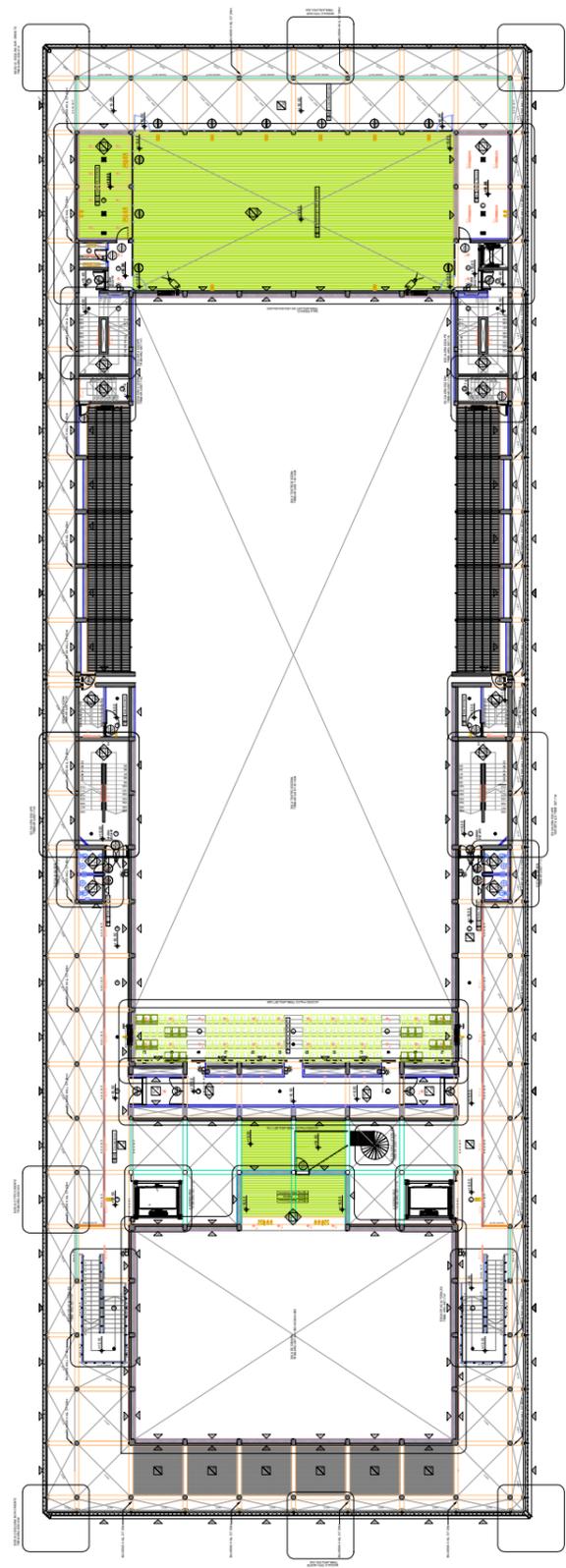
ETAPA:
Executivo

ASSUNTO:
Planta Nivel 0

NOME ARQUIVO:
TRBB-ARQ-PL-01

DATA:
01/2013

ESCALA:
1:500



PROJETO:
**TEATRO REGIONAL
DO BIOBIO**

LOCALIZAÇÃO:
Concepción, Chile

ETAPA:
Executivo

ASSUNTO:
Planta Nivel +4

NOME ARQUIVO:
TRBB-ARQ-PL-105

DATA:
01/2013

ESCALA:
1:500



