

Autoria difusa: as interseções presentes nas obras de Marcela Correa e Smiljan Radic

Marcelo Vogt Maia Rosa

Este ensaio explora a colaboração entre a escultora Marcela Correa e o arquiteto Smiljan Radic e os rebatimentos nas respectivas trajetórias por meio de três estudos de caso: *Ampliación para la Casa del Carbonero* (1998), *El niño escondido en un pez* (2010) e *El armario y El colchón* (2013). Com base nas obras *Campos compartidos* (Livni, 2010), *Obra Gruesa* (Radic, 2019) e principalmente "Esculturas 1986-2015" (Correa, 2016), o texto rastreia marcos históricos, assim como a proposição de esculturas e projetos arquitetônicos circundantes aos objetos de estudo, que expõem debates compartilhados pelos autores como fontes de criatividade, especulação e inquietação.

PALAVRAS-CHAVE: Marcela Correa; Smiljan Radic; Esculturas.

AUTORÍA DIFUSA: LAS INTERSECCIONES EN LAS OBRAS DE MARCELA CORREA Y SMILJAN RADIC

Este ensayo explora la colaboración entre la escultora Marcela Correa y el arquitecto Smiljan Radic, así como las repercusiones en sus respectivas trayectorias profesionales a través de tres estudios de caso: "Ampliación para la Casa del Carbonero" (1998), "El niño escondido en un pez" (2010) y "El armario y el colchón" (2013). Basándose en las obras "Campos compartidos" (Livni, 2010), "Obra Gruesa" (Radic, 2019) y principalmente "Esculturas 1986-2015" (Correa, 2016), el texto traza hitos históricos, así como la propuesta de esculturas y proyectos arquitectónicos relacionados con los objetos de estudio que revelan debates compartidos por los autores como fuentes de creatividad, especulación y inquietud.

PALABRAS CLAVE: Marcela Correa; Smiljan Radic; esculturas.

DIFFUSE AUTHORSHIP: THE INTERSECTIONS IN THE WORKS OF MARCELA CORREA AND SMILJAN RADIC

This essay explores the collaboration between sculptor Marcela Correa and architect Smiljan Radic, and the repercussions on their respective professional trajectories through three case studies: *Ampliación para la Casa del Carbonero* (1998), *El niño escondido en un pez* (2010), and *El armario y El colchón* (2013). Based on the works "Campos compartidos" (LIVNI, 2010), *Obra Gruesa* (Radic, 2019), and primarily *Esculturas 1986-2015* (Correa, 2016), the text charts historical milestones, as well as the proposition of sculptures and architectural projects related to the study objects, which reveal debates shared by the authors as sources of creativity, speculation, and concern.

KEYWORDS: Marcela Correa; Smiljan Radic; sculptures.

1. Contextualização

A partir da análise dos trabalhos realizados colaborativamente pela escultora Marcela Correa e pelo arquiteto Smiljan Radic, este ensaio considera os rebatimentos possíveis dessa colaboração em ambas as trajetórias profissionais. Visa por meio da leitura da obra de Marcela Correa, "Esculturas 1986-2015" (2016), oferecer uma perspectiva alternativa às leituras que pensam a obra da autora em função daquela de Radic, descolando a centralidade comumente conferida a ele e explorando a relevância da troca intelectual presente na produção dos dois autores em questão.

Em determinados momentos de suas trajetórias percebe-se pontos de contato que ocorrem por meio de trabalhos assinados por Correa e Radic em colaboração direta e frutos de uma pesquisa conjunta. Destes, cabe o destaque para as obras *Ampliación para la Casa del Carbonero* (1998), *El niño escondido en un Pez* (2010) e *El armario y El colchón* (2013), as quais foram selecionadas por apresentarem um limite difuso entre escultura e arquitetura e um espaço temporal que possibilita a leitura catalisadora de uma pesquisa conjunta. Cada obra apresenta-se como um pequeno epicentro que irradia uma série de influências e rebatimentos práticos e teóricos.

Estas obras conformam marcos que se desdobram em esculturas e projetos arquitetônicos nos percursos de cada um, permitindo a possível leitura de que os trabalhos, as pesquisas e os debates que ocorrem de maneira particular para o casal ressoam como fontes seminais de criatividade, especulações e inquietações.

A formação da escultora entre 1982 e 1986 na *Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile* (PUCCL) ocorreu em concomitância com a de Smiljan Radic, de 1982 a 1989, na mesma instituição. A interação entre arte e arquitetura era inerente ao espírito do campus, como aponta Correa (apud Livni, 2010, p.289):

Os alunos de arquitetura estavam lá e tinham muita presença [...] E, claro, houve toda uma interação. Trabalhavam muito, ficavam a noite toda e sempre havia sacos de dormir pendurados[...] Mas compartilhamos alguns buquês e especialmente manifestações políticas.

Entre causas políticas e ideologias comuns, uma rede de mentores é registrada na entrevista realizada por Pedro Livni (2010). Esta rede permeia os caminhos críticos e reflexivos da produção artística de Correa e de Radic e pode ser reconhecida contemporaneamente pelas autorias dos ensaios elaborados nas principais publicações realizadas sobre os autores.

Como exemplo deste cruzamento bibliográfico, o livro "Marcela Correa: Esculturas 1986-2015" conta com três ensaios críticos frutos dessa interação, além de um texto introdutório da própria escultora. O primeiro texto, do próprio Smiljan Radic, publicado posteriormente no catálogo realizado para a exposição *Corral* (2016);¹ o segundo, de Patricio Mardones, colaborador de Radic com a abertura de seu livro *Cada tanto aparece un perro que habla y otros ensayos* (2018), e por fim o ensaio de Alberto Sato, historiador, mentor e professor, como figura central na formação da escultora e do arquiteto, que colaborou também com o texto inaugural da revista 2G n.44 (2007) e mediou diversas palestras de Radic.

Inicialmente, o trabalho conjunto ganhou forma e amplitude durante a fase de formação acadêmica, através de uma série de publicações caseiras. As obras *Tristan* (1987) e *Arp* (1988), que surgiram da amizade com o temático Manuel Corrada (Livni, 2010, p.36), desempenharam um papel fundamental nesse processo. Corrada introduziu Radic ao mundo da poesia, o que permitiu que Radic começasse a expor um pensamento que antes estava confinado à esfera íntima (Sato, 2016).

A exemplo disso, as publicações realizadas entre 2009 e 2010 apresentam uma série de pequenos livros com tiragem de 500 exemplares, distribuídos entre amigos e familiares com o intuito de difundir os trabalhos recentes do casal a partir de uma interdisciplinaridade entre poesia, arte e arquitetura. Pesquisas particulares que se iniciam com a publicação *Ojos fáciles: Marcela Correa Smiljan Radic* (2009) e *La casa de los bichos* (2010), um

trabalho de pesquisa voltado a leitura e reconhecimento da *Casa Peña* (1982) de Miguel Eyquem, e por fim a publicação sobre o músico veneziano Luigi Nono, *Luigi Nono fotografie 1983-1984* (2011). São livros que apresentam o que seriam as raízes para o entendimento de uma formação de referenciais ainda presentes em ambas as trajetórias.

Contudo, é através de esculturas que tangenciam a arquitetura, no que diz respeito à possibilidade de imersão ou diálogo com o corpo, que o trabalho de ambos se projeta para uma audiência maior. Uma grande escala escultórica que oferece um contraponto à instabilidade do solo presente perenemente no Chile, constituindo um conjunto de obras que envolve o espectador por meio de móveis, pedras esculpidas, volumes inflados, abrigos de barro e caixas de madeira.

São projetos marcados por uma trajetória de obras que passa por refúgios construídos para usufruto do próprio casal, os quais exploram a radicalidade de métodos construtivos e programáticos e que, de 1995 até 2020, passam por transformações, invenções e experimentações que reverberam em ambos os trabalhos autorais.

Em concomitância a este percurso, o campo artístico centralizado na figura de Correa estabelece pontos catalisadores de processos criativos latentes por meio de projetos que transitam entre a escultura e a arquitetura e que a partir de agora serão explorados detalhadamente neste ensaio.

2. Ampliación para la Casa del Carbonero (1998)

Quase todas as construções que me interessam são definitivamente passadas, aquelas das quais não há memória nem imagem alguma, aquelas que não conhecemos sem preocupação. (Radic, 2019, p.22, tradução nossa)

Esta primeira obra conjunta assume o papel de um manifesto histórico e cultural, da busca pela exposição e pelo resgate de fazeres e técnicas tradicionais dos povos rurais chilenos à beira do esquecimento.

No memorial respectivo a este projeto a descrição da *Ampliación para la Casa del Carbonero* (1998) ressalta o apreço 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 (Radic, 2019).

A partir de uma esfera com diâmetro de 3,2 m conformada por um amontoado de pedaços de madeira de *espino*² recobertos por uma camada de barro associada a uma malha de arame cozido e com pequenas perfurações em sua superfície que possibilitam o controle da entrada de ar e consequentemente da queima do carvão, a

primeira obra conjunta assume o papel de um manifesto histórico e cultural, da busca pela exposição e pelo resgate de fazeres e técnicas tradicionais dos povos rurais chilenos à beira do esquecimento

obra se difere da construção costumeiramente realizada para os fornos de carvão semienterrados na medida em que faz aflorar o que normalmente resta oculto.

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. O barro em cerâmica e a madeira em carvão – esta última, dita de *espino*, foco de um entendimento cultural de que as árvores da qual provém estão predestinadas exclusivamente a esse fim (Mardones, 2016) – passam a ser um tema recorrente explorado por Marcela Correa em sua série de esculturas constituídas por troncos retorcidos e conectados como um desenho aéreo, croquis espaciais que são exploradas nos trabalhos *Ángel de Paul Klee [1]* e *[2]* (2002), *Alambre* (2002), *De los dibujos de Tristán* (2002) e na série *Dibujo* (2007) que está presente no foco do lanternim da *Casa para el Poema del ángulo Recto* (2012), realizada no conjunto familiar de abrigos em Vilches (Chile).

O recinto consequente desta queima é uma habitação que pode permanecer por até cinco anos exposta às intempéries e que abriga o carvoeiro em suas jornadas de trabalho ou serve como refúgio de travessias territoriais. A partir daqui é possível traçar dois caminhos de atenção em paralelo à obra de Correa e Radic no que diz respeito à impermanência deste objeto.

O primeiro é que este recinto não contém nenhuma infraestrutura, banheiros ou cozinha: uma característica transposta para uma das primeiras obras que Radic realizou para a sua família, *La Habitación* (1997-2007), de maneira literal.

O segundo é a efemeridade que esta instalação apresenta frente a um percurso de obras autorais e pessoais que foram danificadas ou modificadas por conta dos terremotos ocorridos no Chile.³ "A ampliação não serve para nada. É simplesmente a expansão do nosso imaginário construtivo e da memória fixa do carvoeiro enterrado em torno dessas construções. Seu material é o abandono. Tudo aqui é muito pesado" (Radic, 2019, p.22, tradução nossa).



Ampliación para la Casa del Carbonero – Proceso. Fonte: EL CROQUIS, n.167, 2013, p.43.



"Casa A" (2008)
destruída após o
terremoto de 2010.
Fonte: A+U: Nenia
Project, n.611, 2021, p.8.

Casas como a "Casa A" (2008) que foi destruída por completo no terremoto de 2010, e a *Casa Chica* (1995), feita a partir de uma colagem de elementos doados ou encontrados à margem das autoestradas e que foi desfeita pelo próprio casal, até o edifício "NAVE" (2014), que nasce a partir da destruição completa do interior de uma quadra urbana em Santiago, tratam de projetos que renascem a partir de marcos de extinção.

Como ressalta Ruy Nishizawa (2021, p.188) em seu ensaio *The architecture of Smiljan Radic*, o tempo-espaço aqui se revela inicialmente como um mote fundamental para a compreensão de sua obra. Neste contexto, o tempo da fabricação dos fornos, da secagem, da queima e, posteriormente, de seus usos e deterioração, constituem percursos intrínsecos a um processo autônomo, autêntico e necessário. Algo que Radic explicita como fator que revela uma habilidade, no que diz respeito às técnicas necessárias para a execução dessas "práticas construtivas, necessárias como a possibilidade mais bela de se ler a vida e a construção" (Radic, 2016b, p.30).

Com o apoio de um carvoeiro⁴ de 92 anos de idade, a *Ampliación para la Casa del Carbonero* (1998) busca resgatar os saberes de uma tradição cultural que foram extintos. É através de uma reestruturação formal que emerge a esfera semienterrada, a qual mesmo assim permite que sua construção se dê por meio das técnicas tradicionais e sua funcionalidade não seja esquecida. Esta obra é ademais uma presença icônica na paisagem. Posteriormente outras três esferas foram construídas para um edital público de projetos de urbanismo vencido pelos autores da obra "que é feito através da obtenção de um fundo para criação artística 'Fondart'" (Livni, 2010, p.138), formando assim a *Cancha en Culipran* (1999).

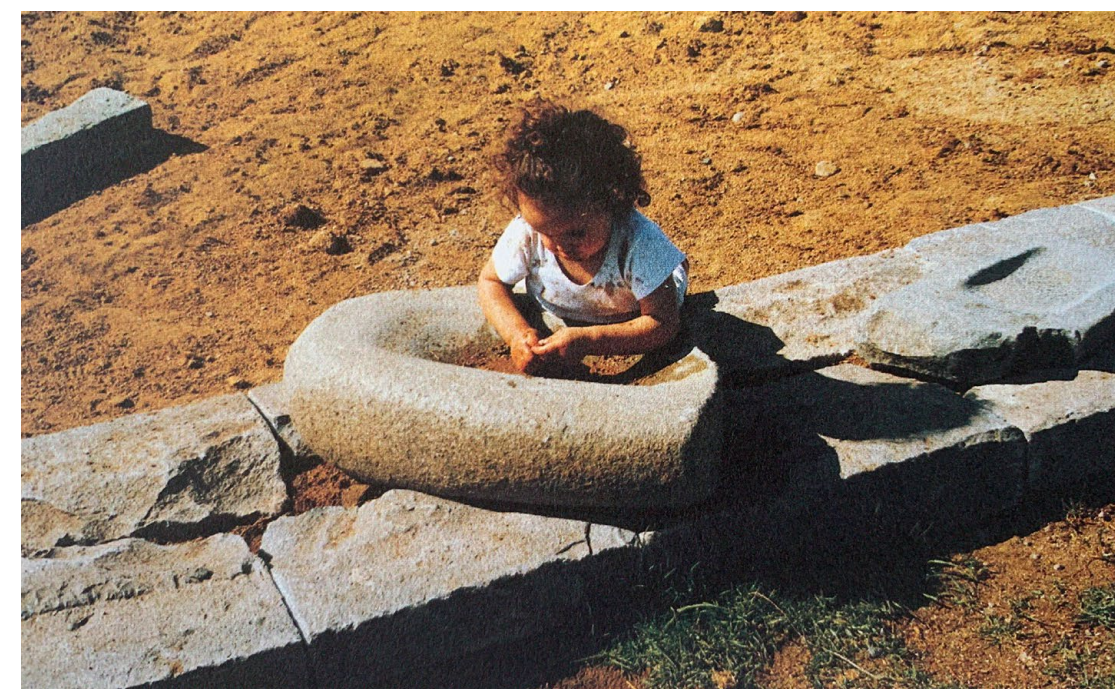
Usado desde as origens pelos povos americanos [...] Correa e Radic compuseram um lugar que apontava as metáforas do trabalho manual com o material básico de pedra e barro com que as casas de camponeses foram construídas, e ainda estão sendo construídas. Com estes elementos também definem o território social da praça para os moradores de uma pequena aldeia camponesa. (Sato, 2016, p.115)

Este espaço urbano por sua vez está estruturado por um rastro de *morteros*⁵ que conformam três linhas de escala urbana construídas por estes elementos de pedra. São objetos que reforçam a presença da sociedade e da ancestralidade no espaço público, reservando a água como tachos que atraem os pássaros e crianças para brincar, recordando a existência de uma cultura que repercute seus saberes de sobrevivência por meio da culinária e da medicina.

Uma ampliação do imaginário coletivo, borrando uma imagem em torno da qual se cruzavam diferentes memórias[...] Foi um ensaio construtivo inútil que simplesmente tentou retomar o imaginário de uma região desenterrando as cúpulas usadas para produzir carvão e transformando-as em pequenos monumentos[...] (Radic, 2013, p.22, tradução nossa)

Como aponta Livni (2010, p.129), existe um paralelo significativo no registro do processo construtivo da *Ampliación para la Casa del Carbonero* (1998) que se aproxima a uma das últimas cenas presentes no filme "Andréi Rublev" (1966), de Tarkovsky. Este trecho apresenta o processo construtivo de um grande sino, em que Boriska, como único sobrevivente da peste e último herdeiro da sabedoria familiar, argumenta ter recebido de seu pai os segredos de como se construir um sino de grandes proporções.

Morteros de piedra
(1999). Fonte:
CORREA, M. Marcela
Correa: Esculturas
1986-2015. Santiago:
Puro Chile, 2016, p.29.



Supervisionado pelos soldados do rei que solicitaram a encomenda, Boriska se vê na obrigação de executar o feito e escolhe um lugar para cavar uma grande fossa de fundição, a qual abriga o molde para o sino e que passa a ser recoberto por uma grande fogueira, " [...]momento em que o fogo e a fumaça tomam o centro do palco em um ambiente de alegria e felicidade" (Livni, 2010, p.132, tradução nossa). O resultado é um sino que produz um som estranho, grave e distinto do esperado, um fracasso confesso a Andréi Rublev, que, diante de seu consolo, declara que seu pai havia levado para o leito de morte seus saberes e segredos construtivos. "Interrompendo assim, no alvorecer do renascimento, o conhecimento de uma profissão que se transmite de geração em geração. Uma nova era que se desprende de seu passado próximo, comércios e conhecimentos que se perdem" (Livni, 2010, p.132, tradução nossa).

A relação de permanência destes saberes artífices descritos por Livni se consolida aqui pelo fato de que alguns anos depois o projeto da *Cancha en culipran* foi destruído por inundações, o que reforça novamente a efemeridade desta proposta e o desafio de resgatar uma técnica esquecida pela cultura local.

3. *El niño escondido en un pez* (2010)

A alusão ao útero materno, o abrigo primordial, é notória e a despeito de sua reduzida escala, lembremos o que disse Bachelard: "Só mora com intensidade aquele que já soube encolher-se". (Berredo apud Bachelard, p.19)

Logo após o terremoto de grandes proporções ocorrido no Chile em 2010, Correa e Radic foram convidados para participar da Bienal de Veneza. A proposta apresentada busca diretamente ilustrar um futuro protegido, seguro por camadas sensoriais através de uma envoltória de ce-

dro perfumado e apaziguador. Uma reflexão com referência direta à gravura que David Hockney realizou em 1969 para ilustrar os contos dos irmãos Grimm chamado *El niño escondido en un pez*.

A obra é composta de uma pedra retirada de uma jazida próxima à cordilheira dos Andes de granito natural de aproximadamente dez toneladas, perfurada e escavada para se aproximar a sete toneladas de matéria pura para assim viabilizar o transporte do Chile para a Itália e principalmente abrigar em seu interior uma caixa de madeira de cedro.

Esta, por sua vez, determina um espaço de um corpo humano retraído e contém em seu centro um corpo zenital, também conformado por madeira, que busca uma luz vertical para este interior. A obra parte de uma operação muito familiar para a escultura, a exemplo das obras realizadas para a série *Punta seca* (2003), *Una línea Sunena* (2003) e *Las que pasean* (2003). Trata-se de peças conformadas por granitos maciços que se aproximam em termos de escala e semelhança com a escolhida para a obra apresentada em Veneza e que apresentam um corte antrópico muito preciso que segmenta esses elementos de ponta a ponta, como uma marcação, um ato claramente externo e humano sobre um elemento natural.

Na linha média da obra realizada em Veneza, na altura dos olhos, o encaixe da pedra denuncia o peso e o atrito de suas duas partes sobrepostas como duas placas tectônicas que pela gravidade se pressionam em um estado de equilíbrio impermanente: "Isso ocorre por meio das ações que ela mesma realiza, que consistem em unir, cortar, moer, rachar, descascar, raspar, polir, escovar etc. ações todas reminiscências da longa lista que Richard Serra fez para uso próprio entre 1967 e 1968" (Livni, 2010, p.29, tradução nossa).

Em uma trajetória marcada por sismos significativos, o paralelismo entre as culturas japonesa e chilena aqui se mos-



El niño escondido en un pez. Fonte: EL CROQUIS, n.167, 2013, p.219

Puntaseca (2003). Fonte: CORREA, M. **Marcela Correa:** Esculturas 1986-2015. Santiago: Puro Chile, 2016, p.29.



tram pertinentes: uma verticalidade continental que expõe os países a diversas culturas e intempéries, sempre marcados por um passado abalado por grandes eventos históricos de destruição natural e reconstrução de suas cidades.

Esse encontro cultural também pode ser atribuído a esta escultura e mais abertamente à arquitetura de Radic pela característica olfativa da obra. O cedro aqui disposto remete a um conceito diversas vezes citado em memoriais descritivos por Radic que conforma a ideia de "atrapar el aire" (Radic, 2013), aprisionar uma atmosfera que migra de um projeto para outro, como um gatilho de uma memória nômade que se estabelece na arquitetura através de uma característica olfativa, uma qualidade sensorial de seus interiores obscuros e amadeirados com cedro que exalam um perfume, dotando esses ambientes de qualidades que transpassam os aspectos visuais "que se relaciona com a atitude de Junichiro Tanizaki, ao falar se pode atribuir uma qualidade ao ar a partir da sombra" (Solano, 2015, p.68, tradução nossa).

Este conceito de "atrapar el aire" acompanha a obra de Radic na busca por uma atmosfera que se projeta antes da estruturação formal de suas obras, como uma inquietação maior ligada à necessidade de um rompimento da escala: uma passagem do ambiente doméstico especificamente provinciano⁶ no Chile para uma dimensão pública.

Walker destaca que existe sempre um contraste entre os ambientes saturados de elementos arquitetônicos, tais como malhas estruturais persistentes ou resquícios de preexistências arquitetônicas: "uma vez que se adentre nos vazios, passam a ser experimentados como mundos diferentes" (Lanzamiento, 2021). Vazios que conformam os espaços cênicos tanto como salas de apresentação tanto como salas de exposição.⁷ Para com isso conquistar

"um ar gigantesco que nos excede... uma espécie de vida pública a partir do vazio" (Lanzamiento, 2021) e, como Celedón (2020, p.31) reitera, são "obsessões" que insistentemente são referidas, aplicados e experimentados para possibilitar "um peso institucional ao espaço".

Já a relação com uma instabilidade natural que somente uma pedra espessa poderia proporcionar proteção está diretamente ligada ao processo vivenciado nos abrigos de Vilches, que Correa e Radic construíram. Uma série de pavilhões e abrigos familiares que, a partir da destruição da "Casa A" (2008) anteriormente no terremoto em questão, passa a constituir um fato determinante para a construção da *Casa del poema del ángulo recto* (2012), projeto que foi desenvolvido em concomitância à proposta realizada para Venezuela.

Estes abrigos que em sua maioria exploram a delicadeza sensorial de uma pele como mediação entre o ambiente interno e externo, como por exemplo na *Casa Transparente* (2012) e *La habitación* (2007) construída em Chile, passam aqui a eleger a *Casa del poema del ángulo recto* (2012) como um refúgio sólido, introspectivo estruturado em concreto como um coração norteador de uma sequência de construções mais efêmeras em seu redor. Uma resposta direta e decorrente da obra *El niño escondido en un pez* (2010) que estabelece paralelismos formais, teóricos e tectônicos com a casa.

Outra ponte relevante é a referência visual apresentada no memorial da *Casa del poema del ángulo recto* (2012) aos picorocos, conchas marinhas que buscam a luz em seus movimentos verticais, que se estabelece como um elemento recorrente nas obras de Radic. Lanternins como elementos de inspiração geométrica a estes seres vivos podem ser vistos também na *Casa de cobre 2*

(2005), *Una ventana para recoleta* (2005) e certamente na instalação um *El niño escondido en un pez* (2010).

A estrutura geométrica destes elementos implica uma especulação construtiva que depende de modelos físicos realizados dentro do escritório para sua execução no canteiro de obra. Esses modelos, por meio de representações em escala 1:1, podem ser assimilados pelos construtores (Berredo, 2019).

Por fim, o resgate de um elemento natural com tempo histórico próprio, como uma pedra que guarda suas marcas para se sobrepor a uma camada temporal em uma obra de arte contemporânea, se faz necessário para que a estruturação de um objeto que permeia entre o campo da literatura, arte e arquitetura ganhe complexidade (the alexander, 2020). Esse é um argumento essencial que destaca a importância de reconhecer tanto os pensamentos e técnicas do passado quanto as técnicas do presente, que ganham relevância ao contribuir para a formação de um inventário construtivo de objetos sem prestígio, trágicos e esquecidos pela memória coletiva inicialmente. A principal intenção é estabelecer um diálogo com objetos que carregam um vestígio de algo "vivido" (Radic apud Mardones, 2007, p.17). Um repertório que confere à obra do casal 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 diante de questões contemporâneas.

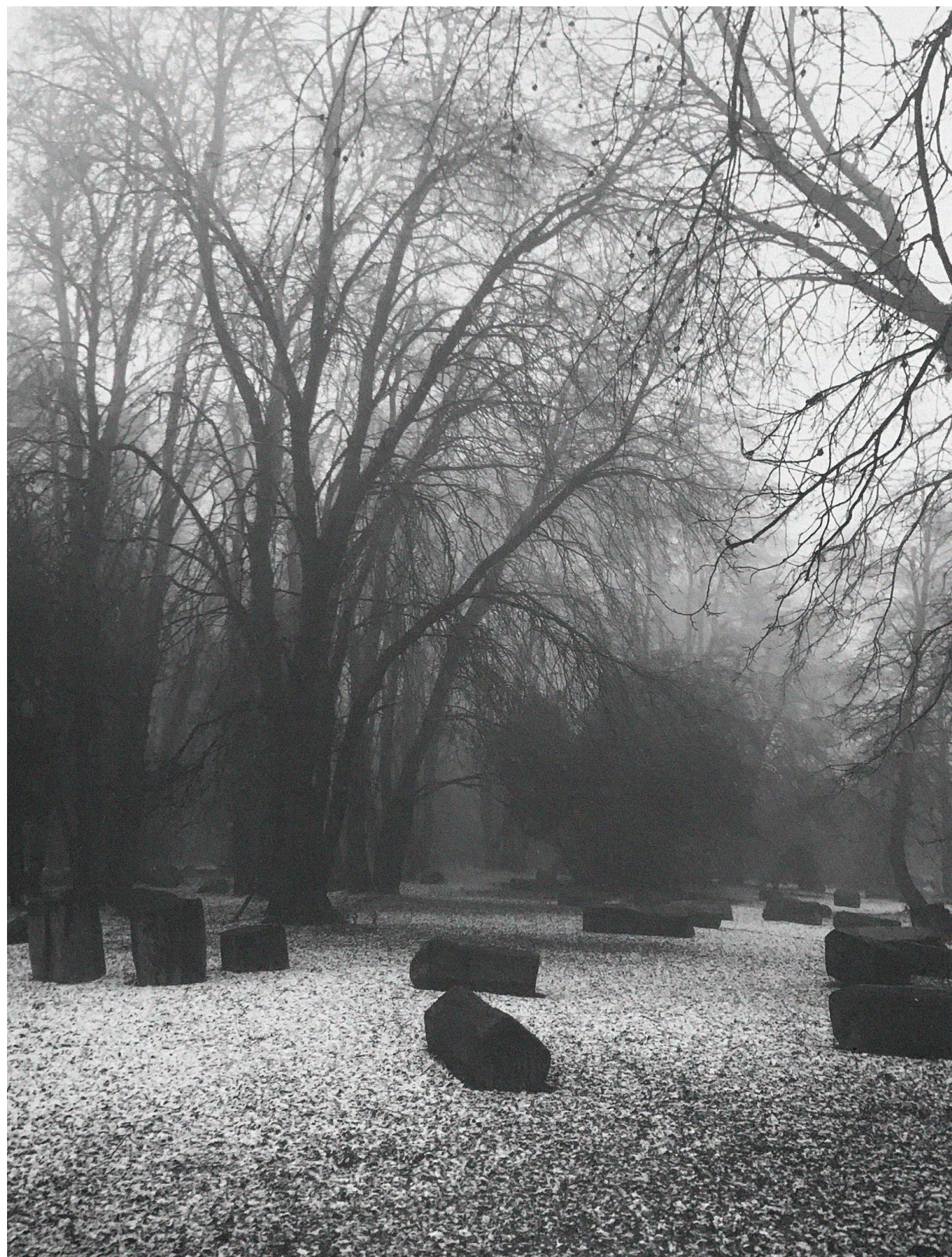
Como aponta Juhani Pallasmaa (2011, p.167), "todo trabalho criativo surge da colaboração com o passado e com a sabedoria da tradição". Ao contrário de recursos como colagem ou mimetismo da memória e técnica de uma cultura, esta abordagem reside na identidade fun-

damental de suas estratégias, ao moldar uma nova reinterpretção e atualização de trajetórias percorridas 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 desfazamento e de um anacronismo" (Agamben, 2009, p.20).

Esse repertório material que busca estabelecer essa ponte temporal é conformado essencialmente por pedras como granitos, basaltos, alabastros e criptas que de forma recorrente estão presente na colaboração entre esculturas de Correa instaladas nas obras de Radic.

Inicialmente, a *Casa Pite* (2005) dialogava "com a falésia típica da paisagem chilena em uma jornada articulada de volumes abstratos – fragmentos desmembrados – que obrigam a interagir, a viver no e com o lugar" (Checa, 2020, p.69). A partir da solicitação dos proprietários, que determinaram a condicionante de que a casa não fosse visível desde a estrada de acesso (Radic, 2019, p.76), o projeto assume uma plataforma de chegada, na qual Marcela Correa instalou onze rochas de basalto, determinando ali uma intervenção, uma instalação: "Ve-lar e enterrar definitivamente a casa sob este peso físico e temporal" (Radic, 2019, p.76, tradução nossa).

No *Restaurante Mestizo* (2007) estes mesmos elementos se apresentam como pilares, incorporando a escultura, uma matéria bruta natural no centro de seu enfrentamento projetual como um reflexo dos trabalhos realizados pela escultora. Como Radic afirma: "não é que se possa separar, não é que eu tenha inventado as



Jardin de Hojas
(2010). Fonte:
CORREA, M. **Marcela**
Correa: Esculturas
1986-2015. Santiago:
Puro Chile, 2016, p.91.

El armario y el colchón (2013),
Marcela Correa e
Smiljan Radic. Fonte:
CORREA, M. **Marcela**
Correa: Esculturas
1986-2015. Santiago:
Puro Chile, 2016, p.115

El armario y el colchón (2013),
Marcela Correa e
Smiljan Radic. Fonte:
CORREA, M. **Marcela**
Correa: Esculturas
1986-2015. Santiago:
Puro Chile, 2016, p.115.



pedras, mas inventei porque Marcela, ao mesmo tempo, estava trabalhando com isso" (Rosa, 2022).

Posteriormente, essa família de basaltos é utilizada nas obras de Correa, *Habitare mi nombre* (2009) e *Jardim de Hojas* (2010),⁸ instalação presente no terreno de Vilches que estabelece um paralelo direto com a obra da Vinícola Vik (2012), que em sua esplanada de acesso, a partir de um espelho d'água, apresenta essas pedras em um estado de suspensão, a partir de um toque sobre a água contrário ao peso e tectônica natural, como uma referência à proposta de instalação *Campaña* (1999), de Radic e Correa, realizada na ocasião do concurso na laguna Lo Galindo, em Concepción (Rosa, 2022).

4. El armario y el colchón (2013)

O manifesto assinado por Radic⁹ para a exposição *The Wardrobe and the Mattress* (2013), realizada na *Maison Hermes Le Forum*, em Tokyo, em setembro de 2013, reflete a narrativa usualmente construída em seus textos autorais a partir de uma sequência numerada de conceitos, não necessariamente conectados, mas vinculados a uma série de referências pessoais e literárias. Aqui, os escritos de Bruno Schulz em *Le botteghe nannarella* (1991) e Tadeusz Kantor, *Wielopole* (1981), conformam a base do argumento apresentado pelo autor.

Trata-se de uma obra que conjuga dois elementos distintos, um armário e um colchão, extraídos de seu contexto doméstico e manipulados como elementos abstratos e autônomos. O armário passa a ser conformado por uma retícula estrutural envolta por uma fina e translúcida pele de madeira, apoiada sobre uma série de pequenos pilotis que descansam sobre elementos individuais e circulares de vidro. Em seu interior, temos alguns elementos pertencentes à coleção de objetos intitulados como "frágeis"¹⁰ por Radic, como grandes bulbos de vidro pendurados em cabides, uma pia sem

infraestrutura e um espelho imperfeito que apresenta grandes distorções.

"Para limpar um armário, devemos transformá-lo em ruína, destroçar seu interior, esvaziar seus segredos e expô-los à luz incômoda do dia a que não estão acostumados. Então devemos entrar e limpar seus ângulos povoados de insetos" (Radic, 2019, p.142, tradução nossa). Sobre este armário de madeira repousa um colchão denso volumoso tensionado por diversas cordas que transpassam seu interior e que estruturam essa forma amorfa em algo coeso e denso. "O colchão carrega as raízes de um mundo primitivo: lã de ovelha, crina de cavalo, folhas de milho e palha seca para o seu enchimento" (Radic, 2019, p.142, tradução nossa).

De maneira distinta à obra realizada na Veneza que incita a uma ocupação não possível do seu interior amadeirado, aqui a experiência de se adentrar a esta instalação passa a ser uma premissa. Um armário desprovido de sua função que se abre para uma experiência que desloca o espectador para uma atmosfera densa, translúcida e alaranjada pela luz, que transpassa as finas lâminas de madeira que conformam a instalação.

Como aponta Sato no seu artigo "Intimidades públicas" (2016), o armário é um objeto que guarda um mistério cercado de sensações familiares que conformam o imaginário infantil a partir de um interior que corresponde às suas medidas, que guarda o calor e o cheiro das roupas dos adultos que o criaram e que permitem que nesta semipenumbra uterina se desenvolvam as fantasias e os sonhos infantis.

Uma segunda abordagem à intimidade está ligada à objetualidade do colchão e do guarda-roupa, pois o colchão é o receptor dos corpos que buscam descanso e amor, enquanto o guarda-roupa guarda os disfarces com os quais as pessoas se apresentam à sociedade. A outra perspectiva ocorre em frente ao espelho do guarda-roupa, onde as decisões sobre

Radic descreve suas memórias a partir 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, um grupo de ciganos, imigrantes ou refugiados que se desloca em conjunto e que provocam um barulho coletivo, o ruído

as roupas para a vida social são tomadas e onde se pondera sobre o que deve ser ocultado, seja o corpo ou a alma. No colchão, os corpos afundam, deixando rastros em baixo-relevo, como escultores de seus atos cotidianos – Mas dentro dos guarda-roupas está também a criança que busca proteção, como o ventre materno, em um espaço proibido pelos adultos, não só por causa de seu tamanho, mas também por ser um lugar apropriado para inocentes indiscrições infantis. (Sato, 2016, p.116, tradução nossa)

O paralelo desta obra com a imagem do circo genérico, referencial recorrente nos textos de Radic, passa a ser objeto de reflexão desde a monografia da revista 2G (2007), no vídeo *Un ruido naranjo* apresentado na ocasião do seminário BIArch Open Lectures, em 2009, e na palestra *El Circo es un Cielo Falso*, Conferencia de la Cátedra Blanca ministrada em 2015.

Especificamente cabe destacar a importância do filme autorial *Un ruido naranjo* 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 expõe de maneira íntima o arquiteto em relação à condição de imigrante de sua família servo-croata, em analogia direta ao filme de Fellini, a potência do coletivo que se desloca e que imprime uma força cultural em seu percurso em contraponto a uma sociedade formal e previsível. Ao começar pelo título, em que a cor se qualifica através de um adjetivo impalpável, como o "ruído", Radic descreve suas memórias a partir 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"; "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" (BIArch open lectures, 2009).

O deslocamento doloroso deste grupo abre 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" (BIArch open lectures, 2009). Qualidades intangíveis referidas a uma materialidade que estão 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 demolida" (BIArch open lectures, 2009). Essa visão é destacada especialmente na cena do filme em questão, 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 o rápido desaparecimento dele. Silenciosa e fruto de um processo construtivo criativo, da qual toda uma camada da população, até então excluída da construção, passa a ser pertencente. "A descoberta da técnica 'povera' 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" (BIArch open lectures, 2009).

Uma sequência de reflexões explora a efemeridade ligada à construção de um objeto onírico, envolto não só em memórias, mas também em admiração pela simplicidade construtiva, pragmática e lúdica, as quais percorrem uma cultura marcada pela presença do circo como o único elemento de devaneio.



La Habitación (2007), Smiljan Radic. Foto de Gonzalo Puga. Fonte: EL CROQUIS, n.167, 2013, p.47.

as referências a uma estrutura pavilhonar remetem diretamente à conceituação realizada para o pavilhão *Serpentine, Folly* (2014), ao reforçar a ideia de uma arquitetura leve, delicada e suspensa, e que neste caso está sobre uma cama de grandes pedras que isolam a construção do solo

Efetivamente, a fragilidade da vida, a desapropriação e decrepitude, a transitoriedade e o abandono são imagens que insistem em se instalar no discurso e que por vezes aparecem no pobre circo das cidades, que armam as suas tendas ao ar livre e são capazes produzir magia, mas em pouco tempo desmontam e viajam para repetir seu show em outra cidade, como se fosse uma novidade. (Sato, 2016. p.118, tradução nossa)

Este percurso, que direciona o espectador para adentrar neste circo metafórico e em algumas vezes literal, é o movimento realizado por Radic ao reformular o abrigo "La Habitación" (1997) em 2007.

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 é inteiramente recoberta por uma lona vermelha.

A referência visual ao armário da escultura em questão remete a uma maquete de madeira realizada para a primeira versão de *La habitación* (1997), objeto que foi também o ponto de partida para a proposta do concurso para o Teatro Regional de Biobío. Um prisma retangular de dois pavimentos composto por uma retícula construída com encaixe de sobreposição em meia cana de tábuas que conformam a espacialidade desta hipótese, como apontam Cislaghi e Silvestre (2019, p.1161): "A estrutura dialoga profundamente com as técnicas ancestrais do ofício e artesa-

nato 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 era 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.

Os paralelos com a escultura também se fortalecem a partir dos desenhos técnicos e das fotos desta casa presentes na publicação *Obra Gruesa* (2019), as quais apresentam a declarada presença de roupas e objetos pessoais dispostos ao redor desta malha estrutural de madeira como um registro de pós-ocupação caótico em um ambiente em que a própria casa passa a ser o suporte dos acúmulos às necessidades íntimas e privadas de um uso minimamente necessário para um refúgio. Já na cobertura, uma atmosfera de coloração sanguínea e difusa é preponderante, como um circo sobreposto a casa, este passa a ser um arquétipo estruturante na obra de Radic e que percorre diversas obras do autor tais como a "Casa CR" (2003), a "Vinícola Vik" (2012), "NAVE" (2014) e o "Teatro de Biobío" (2017).

A forma que esta escultura repousa sobre o chão, que através de suportes de vidro passam a mediar o toque da escultura com o solo, estabelece outra ponte com as obras de Radic. A partir do destaque presente no manifesto "Comentários para una exposición a base de algunos escritos de Tadeusz Kantor y Bruno Schulz" (Radic, 2019, p.142), as referências a uma estrutura pavilhonar remetem diretamente à conceituação realizada para o pavilhão *Serpentine, Folly* (2014), ao reforçar a ideia de uma arquitetura leve, delicada e suspensa, e que neste caso está sobre uma cama de grandes pedras que isolam a construção do solo e que transmitem os esforços por meio de um elemento mineral, sólido e com seu peso como contraponto.

O guarda-roupa de Radic repousa sobre suportes de vidro, do tipo usado para fixar pianos de cauda, num

delicado gesto à arquitetura vernácula japonesa que sustenta suas pinturas sobre pedras. Por sua vez, essas pedras, não permitem que a terra transmita todo o seu nervosismo para a casa, que em radical reforça a ideia de isolamento. (Sato, 2016, p.118)

Da mesma forma, a maneira com que a fundação do Teatro de Biobío (2017) foi executada e proposta implica um edifício que dialoga com essas mesmas tensões: uma estrutura conformada por uma densa reticulada de concreto de 3,9 m, que em seu perímetro se expande horizontalmente em busca de maior estabilidade, a qual se instala sobre uma laje radier de 50 cm, como um barco que se atraca em terra firme.

Este aspecto remete ao enfrentamento de impermanência inerente às construções de Chiloé pela referência à tradição chamada "la minga" de se transportar as casas sobre o mar, como um ato nômade, e que passa a conformar o partido de suas obras e que, em terras instáveis, conformam leituras que não passam despercebidas por Correa e Radic, os quais acendem essa tensão –sempre um ato necessário – por meio dos pequenos elementos vítreos coloridos.

"O Colchão" (2013) é um objeto amplamente explorado por Correa na série *Pesos Muertos* (2011), cujos elementos, "apesar de parecerem descartes destinados ao esquecimento, fazem parte do preenchimento das nossas memórias." (Mardones, 2016, p.105, tradução nossa), objetos que nos levam para um estado onírico e distanciado da atividade produtivista relativa ao trabalho. Já na obra de 2013, Correa reforça, segundo Sato (2013), um esforço físico que tenciona este objeto ao ponto que ele apaga as memórias de sua vida útil, como se as cordas que o transpassam apagassem as marcas que o peso de seus corpos pudesse gravar.

Marcela torceu os colchões a ponto de extrair todos os vestígios de intimidade que pudessem conter, toda a memória do sonho, fantasias e sexualidades que neles repousam, pois os colchões hospedam ações que não estão apenas relacionadas à sexualidade e à luxúria de os corpos, eles também abrigam coisas da alma. (Sato, 2016, p.117, tradução nossa)

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

Este objeto amarrado, embalado, remete novamente à conceituação do Teatro de Biobío, o qual parte da provocação apresentada pela imagem de Tadeusz Kantor "Bio-objeto, La máquina funerária" de 1961.

A ilustração de Kantor retrata um volume amorfo amarrado igualmente 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 (Radic, 2021) que, a partir da definição de José Luis Brea (2010, p.11), "produzida como se estivesse embutida no suporte, soldada ligado", adere à conceituação do teatro ou à proposta de um teatro embalado em alusão a ilustração de Kantor. Como diz Tadeusz Kantor (apud Radic, 2019, p. 154, tradução nossa), "minhas embalagens foram uma tentativa de 'decifrar' a própria natureza do objeto. Escondendo, embrulhando".

Inspirada em *L'énigme d'Isidore Ducasse* (1920) de Man Ray,¹² 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 (Lanzamiento, 2021).

Assim como na entrevista realizada por Enrique Walker (Radic, 2013) e as 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.

A relação visual, construtiva e de escala com a obra *Package on a Hunt* (1988), bem como as obras de Man Ray e Kantor, é direta e marca 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.

Por fim, esta obra é essencialmente a exposição do que Sato (2016, p.155) aponta no título de seu ensaio, a partir da poesia: as intimidades dos autores passam a ser públicas, compartilhando um mundo que pertence e diz respeito ao espectador.

Essas obras conjuntas concebidas a partir de campos compartilhados interdisciplinares conformam um cruzamento referencial de textos, publicações e determinam um contexto teórico reconhecível na produção de Marcela Correa e Smiljan Radic.

5. Considerações finais

Os casos estudados aqui apontam para princípios práticos e teóricos que surgem de forma recorrente nas obras de Correa e Radic, orientando a abordagem crítica e a compreensão desses trabalhos. Primeiramente, destaca-se o resgate de técnicas ligadas à produção de elementos básicos para a sobrevivência de uma cultura construtiva popular, como o exemplo da grande casca cerâmica utilizada na queima do carvão. Em um segundo momento, observa-se a influência dos eventos sísmicos na formação cultural de um país e, conseqüentemente, o questionamento das possíveis respostas para propostas que abordam essa constante fragilidade diante da necessidade de abrigo, que proporciona um sentimento básico de segurança e conforto. Por fim, destaca-se a

destaca-se o resgate de técnicas ligadas à produção de elementos básicos para a sobrevivência de uma cultura construtiva popular, como o exemplo da grande casca cerâmica utilizada na queima do carvão

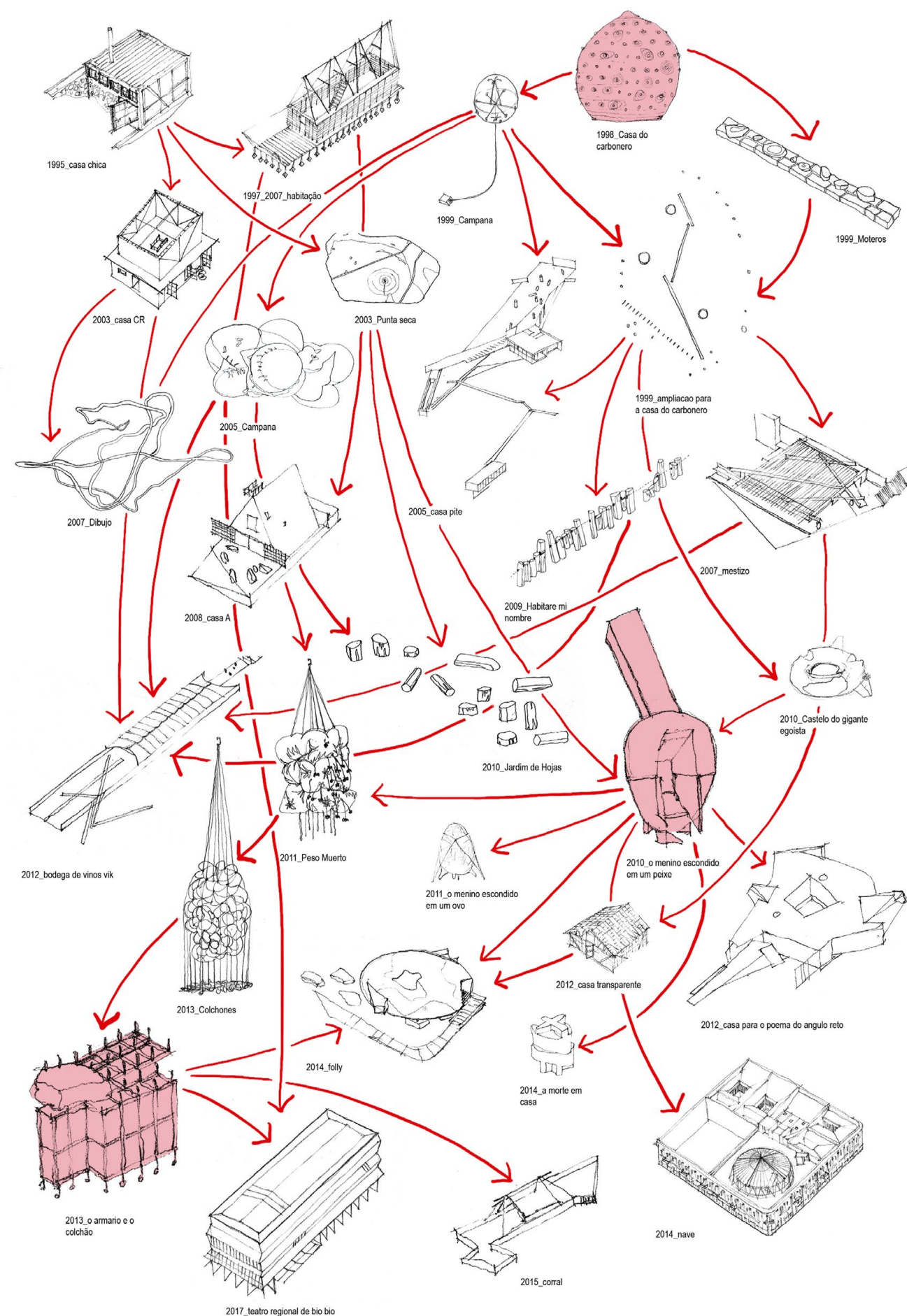
memória de uma imagem nostálgica aplicada a objetos, expondo os limites de uma intimidade pública.

Três temas que orientam essas obras, os quais exploram uma força estética resultante de uma necessidade, uma resposta imediata na qual apenas essa condição visceral seria capaz de gerar elementos consolidados do ponto de vista teórico. A partir do tensionamento de lugares e técnicas que levam as experiências de cada autor ao limite, seja pela compressão de um espaço habitado ou pela presença de objetos nostálgicos, como o circo popular que permeia o imaginário de Radic, ou pelo esforço grandioso em esculpir e mover pedras de grandes dimensões, no caso de Corrêa.

Em contraponto a essas abordagens teóricas, a questão da ambigüidade em relação à natureza do uso torna-se fundamental para compreender esses trabalhos. Obras que transitam entre a escultura e a arquitetura se confrontam com um embate de escala. São penetráveis em que o espectador enfrenta o desafio de sua habitabilidade. Em outras palavras, existe uma ambigüidade direta em relação à nossa capacidade de ocupar e pertencer a esses espaços, como exemplificado na imagem de David Hockney, *El niño escondido en un pez* (1969), em que uma criança busca abrigo em um peixe, em um mundo particular e fantasioso, isolado da realidade.

Técnicas que amalgamam a arquitetura e a escultura através de ações como cortar, esculpir, costurar e queimar, formam uma construção autônoma. Seja através de um amontoado de materiais que, após uma transformação química, consolidam uma casca que poderia ser habitada, ou diante do corte e da subtração de uma matéria sólida como a pedra, que, por fim, consolida um espaço de imersão. O limite entre as disciplinas é justamente o que permite um tensionamento de ambos os campos como

Genealogia das obras de Marcela Correa e Smiljan Radic de 1996 a 2018. Fonte: Elaborado pelo autor.





objetos de experimentação, oferecendo uma possibilida-de livre que exclui um compromisso da arquitetura e que se apresenta como uma oportunidade para aprofundar reflexões e técnicas. É uma reunião de pesquisas de am-bos os autores em objetos catalisadores que, por meio de experiências sucessivas, estruturam uma metamorfose constante de enfrentamentos tectônicos.

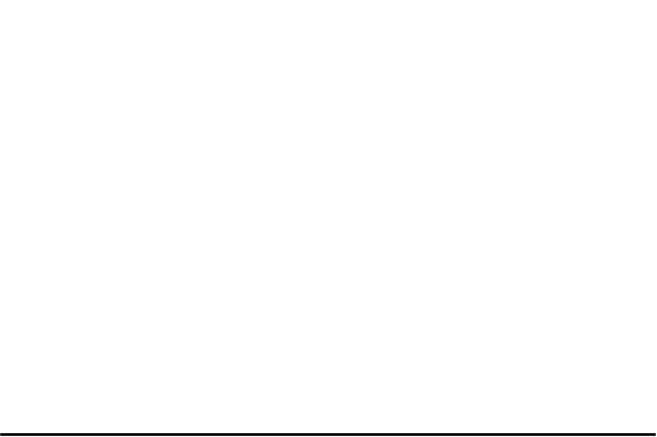
Por outro lado, a nebulosidade que a pesquisa enfrenta ao se deparar com o tema das coautorias é a raiz da po-tência de ambas as trajetórias, principalmente na cons-trução do reconhecimento de Radic, que depende abso-lutamente desse diálogo, da construção de uma ideia conjunta e de uma experiência vivida. Isso fica evidente nas propriedades que o casal construiu ao longo dos úl-timos 27 anos em ambientes de experimentação radical e de suporte para uma trajetória profissional e pessoal, que está sempre tensionando as questões tanto familia-res quanto profissionais aqui apresentadas.

De certa forma, é inegável que existe uma devoção e dedicação de Radic em relação à obra de Correa, um fato que reverbera em sua trajetória, também em uma pos-tura que poderia se assemelhar a uma homenagem. Pro-jetos como a "Vinícola Vik" (2012) e a "Casa Pite" (2005) destacam a presença de Correa de maneira direta, por meio de esculturas, sejam elas autorais ou preitos, o que delimita um olhar recíproco entre arquitetura e escultura, fruto dessa relação entre os autores.

A busca por fontes acadêmicas, registros de exposição, entrevistas e textos críticos sobre as obras produzidas pelos autores em questão aponta claramente para uma assimetria significativa em termos de material disponível, com a ausência de textos externos sobre a obra de Cor-rea. Com exceção de Mardones, Sato e do próprio Radic, esses materiais deixam sempre as leituras críticas bas-tante circunscritas a um campo autorreferencial, dentro de um espectro muito restrito. Aqui cabe a possibilidade de incentivar futuros textos e pesquisas exclusivamente voltados para a escultura, a fim de expor sua trajetória a um público maior e revelar a potência de suas obras.

O caminho de análise aqui realizado enfrenta o prota-gonismo do arquiteto nas falas, textos e na comunicação, como a exemplo da entrevista realizada na ocasião da Bienal de Veneza em 2010 (Architecture, 2010). Trata-se de um registro singular no que diz respeito às caracte-rísticas e personalidades dos autores, em que Correa se expressa de maneira contida e Radic assume o papel de porta-voz do trabalho realizado, o que acaba por dificul-tar uma possibilidade de equidade em termos de com-preensão do espectador.

Trata-se de um limite difuso, complexo e enraizado na formação de Correa e Radic, um percurso que se inicia



na formação profissional, percorre a construção de casas, refúgios, esculturas de grande porte, até uma fusão en-tre arte e arquitetura que borra os limites autorais.

Como aponta Correa (Revisión, 2020), a união dos au-tores se fortalece na coragem em realizar grandes movi-mentos, transpor materiais pesados, de grandes propor-ções e que requerem um esforço de saberes ancestrais para que exista a percepção de escala e principalmente o contraponto entre o tempo contemporâneo e o tempo histórico. Um elemento natural que carrega essa simbo-logia nos projetos da escultora e do arquiteto é a rocha, como exemplificado pela atribuição de pilar no caso do "Restaurante Mestizo" (2007) ou pela incorporação como esculturas na esplanada de entrada da Casa Pite (2005), rodeada por monólitos verticais de basalto.

Uma história biográfica coletiva que é marcada pela busca de um lugar de apaziguamento, um refúgio capaz de isolar a relação com o mundo e suas dificuldades, um armário que permite o acolhimento de uma criança, pro-tegido e seguro: "[...] um ninho que junta as coisas espa-lhadas e traz segurança" (Revisión, 2020).

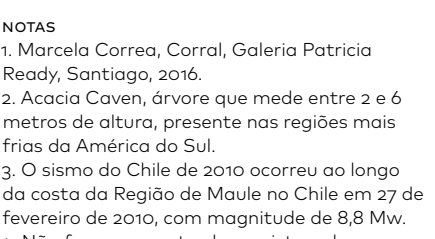
Guiados pela vontade constante de abordar questões relativas à cultura chilena e de refletir isso em suas obras, não se trata aqui de enfrentamentos genéricos, mas sim de esforços para reposicionar a escultura e a arquitetura diante de um contexto em que a singularidade cultural, as técnicas e eventos específicos desse país assumam relevância cultural ou rompam com uma estrutura espac-ial já consolidada. Esses esforços e provocações buscam encontrar espaços correspondentes a uma expansão de importância institucional.

A partir do vídeo produzido por Masha Vasyukova, um documentário sobre o processo criativo de projeto e cons-trução da *House of Alexander McQueen* (2021) em Lon-dres, Radic aponta para a estante presente no escritório do casal repleta de elementos como pedras, pedaços de madeira, esculturas e refere-se a estes elementos como "coisas que o deslocam, livres de ideia, mas repletas de matéria, algo físico e não intelectual" (Vasykova, 2020). Como uma metáfora que percorre a produção de escul-turas a partir de elementos naturais, os quais sofrem in-terferências precisas e humanas que não alteram a sua forma, essa percepção reforça a ideia de que estamos diante de um elemento puro. São matérias naturais que carregam principalmente a característica de um aspecto temporal e biológico, capaz de adicionar complexidade à transposição da matéria escultórica para a arquitetura.



Autor: Marcelo Maia Rosa

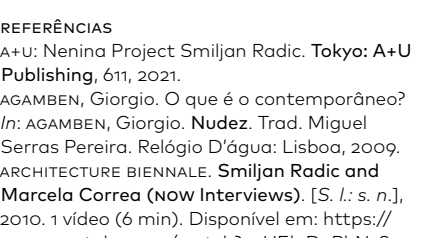
AUTOR Marcelo Maia Rosa é arquiteto e sócio do escritório Andrade Morettin Arquitetos Associados (2007) vencedor do concurso para nova sede do IMPA-RJ (2015). Foi responsável pela coordenação do novo museu do Instituto Moreira Salles (2017), em São Paulo. Graduado em arquitetura e urbanismo pela Universidade Mackenzie em São Paulo e TU/e em Eindhoven (2005), pós-graduado pela Escola da Cidade (2017) e Mestre pela FAU USP (2022). Foi cocurador do pavilhão brasileiro para a 16ª Mostra Internaciónl de Arqitetura de Veneza "Muros de Ar" e atualmente é professor de projeto na Escola da Cidade.'



Notas: 1. Marcela Correa, Corral, Galeria Patricia Ready, Santiago, 2016.

- Acacia Caven, árvore que mede entre 2 e 6 metros de altura, presente nas regiões mais frias da América do Sul.
- O sismo do Chile de 2010 ocorreu ao longo da costa da Região de Maule no Chile em 27 de fevereiro de 2010, com magnitude de 8,8 Mw.
- Não foram encontrados registros do nome do carvoeiro em nenhuma das bibliografias relacionadas
- Utensílio de cozinha ou laboratório utilizado para moer ou esmagar especiarias, sementes, substâncias químicas etc. Consiste em um recipiente de pedra, cerâmica, madeira ou outro material em forma de vaso amplo de cavidade semiesférica e um pequeno pilão (mão de pilão) usado para esmagar.
- 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.
- Refere-se à sala subterrânea do Museu Pré-Colombiano (2008).
- Com a colaboração de Radic.
- Mesmo que as obras tenham sido realizadas e assinadas em conjunto, não foram encontradas menções à coautoria do texto com Marcela Correa.
- "Construções feitas de resíduos, resultado do acúmulo de elementos como resposta rápida, despreocupadas com pegadas fazem parte do imaginário de Radic" (Jaekel, 2017, p.289).
- Tribo túrtara; povo nômade; povo sem habitação fixa. [Por Extensão] Bando de pessoas indisciplinadas, de malfeitores causadores de tumulto: uma horda de bandidos. [Por Extensão] Reunião numerosa e desorganizada de pessoas; multidão. Fonte: https://www.dicio.com.br/horda/.
- 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." (Lautréamont apud Dempsey, 2003. p.151). É uma ode ao anti-herói Maldoror, que perde sua fé em Deus após uma série de vezes 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.



REFERÊNCIAS A+U: Nenina Project Smiljan Radic. **Tokyo: A+U Publishing**, 611, 2021. AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *In*: AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Trad. Miguel Serras Pereira. Relógio D'água: Lisboa, 2009. ARCHITECTURE BIENNALE. **Smiljan Radic and Marcela Correa (now Interviews)**. [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (6 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HElpDeRhNs8. Acesso em: 28 jul. 2022.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. BERREDO, Matias. **Smiljan Radić, além da matéria**: imaginação e realidade construída no processo projetual. 2019. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) –Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

BIARCH OPEN LECTURES. **Smiljan Radić**, “Un Ruido Naranja”. Barcelona: Barcelona Institute of Architecture, 2009. 1 vídeo (39 min). Disponível em: https://vimeo.com/8736244. Acesso em: 01 dez. 2021.

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

CELEDÓN, Alejandra. Come to light: Teatro Biobío in Concepción, Chile by Smiljan Radić . **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.

CHUECA, Maria. **La construcción de lo extraño**: Smiljan Radic. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Gradauação em Arquitetura) – Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madri, 2020.

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. CORREA, Marcela. **Marcela Correa**: Esculturas 1986-2015. Santiago: Puro chile, 2016. DEMPSEY, A. **Estilos, escolas e movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2003. EL CROQUIS. El juego de los contrarios, Smiljan Radic. Madrid, n.167, 2013. EL CROQUIS. El peso del mundo, Smiljan Radic. Madrid, n.199, 2019. FISCHLI, F. et al. **Cloud '68** – Paper Voice: Smiljan Radić’s Collection of Radical Architecture. gta Verlag: Zurique, 2020. FUNDACIÓN ANTENNA. **Revisión de Portafolio: Marcela Correa**. 16 set. 2020. 1 vídeo (4,8 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Zyx6luUepzU. Acesso em: 27 jul. 2022. JAEKEL, Paola. **Pavilhões e o campo ensaístico**

da arquitetura: o caso da Galeria Serpentine em Londres. 2017. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

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

MARDONES, Patricia. Peso Pesado. **2G**: Smiljan Radic, Barcelona, Ed. Gustavo Gil, n. 44, 2007.

_____. Apuntes para los pesos muertos. *In*: CORREA, Marcela. **Marcela Correa**: Esculturas 1986-2015. Santiago: Puro chile, 2016, p.104-106. NISHIZAWA, Ryue. The Architecture of Smiljan. **A+U**: Nenja Project – Smiljan Radic,Tokyo, n.611, 2021.

PALLASMAA, Juhani. **Una arquitectura de la humildad**. Fundación Caja de Arquitectos: Barcelona, 2011. (Colección la cimbra, n. 8) RADIC, Smiljan. Una conversación con Smiljan Radic [Entrevista cedida a Enrique Walker].

El Croquis, Madrid, n.167, 2013, p.6-23. RADIC, Smiljan. Natural Sintético. *In*: CORREA, Marcela. **Marcela Correa**: Esculturas 1986-2015. Santiago: Puro chile, 2016a.

_____. **Bestiary**. Japan: Toto, 2016b. _____. **Cada tanto aparece un perro que habla y otros ensayos**. Barcelona: Puente editores, 2018.

_____. **Obra Gruesa**. Puro chile: Santiago, 2019.

RADIC, Smiljan. Entrevista concedida a Marcelo Maia Rosa, 2022. *In*: 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. ROSA, Marcelo. A vinícola Vik: uma questão de escala, do concurso à obra. *In*: VII ENANPARA, 2022, São Paulo. Anais do VII ENANPARA – Refazer, restaurar, revisor. Vol. 2. São Paulo, IAU-USP, 2022, p.867-883.

SATO, Alberto. Intimidades públicas. *In*: CORREA, Marcela. **Esculturas 1986-2015**. Santiago: Puro chile, 2016, p.114-118. SENNET, Richard. **O Artífice**. São Paulo: Record, 2008.

SOLANO, Rafael. **Refugios**: uma aproximación a la arquitectura de Smiljan Radic. Dissertação (Mestrado) – Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, Montevideú, Uruguai, 2015.

TANIZAKI, Junichiro. **Em louvor da sombra**. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

2G: Smiljan Radic. Barcelona: Gustavo Gili, N.44, 2007.

TEATRO BIOBÍO. **Lanzamiento Catálogo Teatro Biobío**. Biobío, 10 nov. 2021. 1 vídeo (101 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b69O1HlntDg. Acesso em: 5 abr. 2023. VASYUKOVA, Masha. **The Alexander McQueen store concept by architect Smiljan Radic**. 9 nov. 2020. 1 vídeo (11 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=w_NHZNW-Xs&t=73s. Acesso em: 27 jul. 2022.