



# Entrevista com Smiljan Radić Clarke: Materialidade, Tectônica e Processo Projetual

Matias Baumann, Fernando Espósito Galarce

## Matias BAUMANN

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC Rio, Departamento de Arquitetura e Urbanismo - DAU, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura – PPGArq; matiasbaumann2@gmail.com

## Fernando ESPÓSITO GALARCE

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC Rio, Departamento de Arquitetura e Urbanismo - DAU, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura – PPGArq; fernando.esposito@ead.cl

---

BAUMANN, Matias; ESPÓSITO GALARCE, Fernando. Entrevista com Smiljan Radić Clarke: Materialidade, Tectônica e Processo Projetual. *Thésis*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, e 620, abr. 2026

---

data de submissão: 20/03/2026

data de aceite: 13/04/2026

DOI: 10.51924/revthesis.2026.v11.620

---

**Contribuição de autoria:** Coleta de dados; Metodologia; Redação - revisão e edição: BAUMANN, M.; ESPÓSITO GALARCE, F. Concepção; Curadoria de dados; Análise; Redação – rascunho original: BAUMANN, M. Supervisão; Validação: ESPÓSITO GALARCE, F.

---

**Conflitos de interesse:** Os autores certificam que não há conflito de interesse.

---

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

---

**Uso de I.A.:** Os autores certificam que não houve uso de inteligência artificial na elaboração do texto.

---

**Editores responsáveis:** Isis Pitanga e Rodrigo Scheeren

---



### Resumo

Entrevista realizada em 2018, no âmbito da pesquisa Smiljan Radić: Além da Matéria. Imaginação e Realidade Construída no Processo Projetual, cujo objetivo consistiu em investigar os fundamentos, métodos e processos que estruturam a prática do arquiteto chileno. Ao longo da conversa, são abordados temas centrais como a relação entre concepção e construção, a noção de autoconstrução, o papel da materialidade no desenvolvimento do projeto e a dimensão experimental do processo projetual.

**Palavras-chave:** Smiljan Radić; processo projetual; materialidade; tectônica; arquitetura chilena.

### Abstract

*This interview, conducted in 2018 as part of the research Smiljan Radić: Beyond Matter — Imagination and Built Reality in the Design Process, aims to investigate the foundations, methods, and processes underlying the practice of the Chilean architect. Throughout the conversation, key themes are addressed, including the relationship between design and construction, the notion of self-construction, the role of materiality in shaping the project, and the experimental dimension of architectural practice.*

**Keywords:** Smiljan Radić; design process; materiality; tectonics; Chilean architecture.

### Resumen

*Entrevista realizada en 2018 en el marco de la investigación Smiljan Radić: Más allá de la Materia - Imaginación y Realidad Construida en el Proceso Proyectual, cuyo objetivo fue investigar los fundamentos, métodos y procesos que estructuran la práctica del arquitecto chileno. A lo largo de la conversación se abordan temas centrales como la relación entre concepción y construcción, la noción de autoconstrucción, el papel de la materialidad en el desarrollo del proyecto y la dimensión experimental del proceso proyectual.*

**Palabras-clave:** Smiljan Radic, proceso proyectual, materialidad, arquitectura chilena.

## Introdução

**S**miljan Radić Clarke, arquiteto formado pela Pontifícia Universidad Católica de Chile em 1989, complementou a sua formação com estudos em História da Arquitetura no Istituto Universitario di Architettura di Venezia e em Desenho de Projetos no Instituto Andrea Palladio, em Vicenza. Sua trajetória profissional configura-se como uma das mais singulares no panorama da arquitetura contemporânea latino-americana, distinguindo-se por uma prática que articula investigação material, experimentação construtiva e elaboração conceitual.

Em março de 2026, Radić foi agraciado com o Prêmio Pritzker de Arquitetura, reconhecimento que evidencia não apenas a consistência de sua obra construída, mas também a relevância de sua contribuição teórica e projetual no campo disciplinar. Sua produção caracteriza-se por uma abordagem que tensiona os limites

entre concepção e realização, operando a partir da integração de múltiplas estratégias projetuais e de uma constante problematização dos meios construtivos.

A obra de Radić apresenta um caráter marcadamente enigmático, resultante de uma prática que investiga os aspectos sensoriais, simbólicos e tectônicos dos materiais. Nesse sentido, seus projetos não se restringem à dimensão objetual, mas configuram dispositivos espaciais capazes de produzir atmosferas e experiências que extrapolam a mera percepção visual. Tal postura evidencia uma dimensão poética intrínseca ao seu trabalho, na qual o tangível e o intangível convergem em uma síntese arquitetônica complexa.

Do ponto de vista teórico, sua produção pode ser compreendida a partir de uma dupla filiação. Por um lado, insere-se no contexto da geração de arquitetos chilenos da década de 1990, marcada por uma forte relação com as condições materiais e territoriais do país. Por outro, estabelece um diálogo crítico com as vanguardas do século XX — em especial, com o situacionismo e os movimentos associados à chamada Arquitetura Radical —, incorporando procedimentos que exploram as relações entre imaginação, ficção e realidade construída. Essa articulação aponta para a constituição de um campo projetual no qual os limites entre o real e o imaginado são constantemente reconfigurados.

Radić iniciou a sua prática profissional de forma independente em 1995, em Santiago do Chile, obtendo reconhecimento precoce. Em 2001, foi distinguido pelo Colegio de Arquitectos de Chile como o melhor arquiteto chileno com menos de 35 anos. Sua trajetória inclui importantes premiações internacionais, como o Architectural Record Design Vanguard (2008), o Oris Award (2015), o Arnold W. Brunner Memorial Prize da American Academy of Arts and Letters (2018) e o Grande Prêmio da Bienal Pan-Americana de Arquitetura de Quito (2022), além de sua nomeação como membro honorário do American Institute of Architects, em 2009.

Sua inserção no cenário internacional foi progressivamente consolidada por meio de ampla divulgação em periódicos especializados, como a 2G e a El Croquis, e por projetos de grande repercussão, entre os quais se destaca o pavilhão da Serpentine Gallery, em Londres (2014). Obras como o restaurante Mestizo (2007), a Casa para o Poema do Ângulo Reto (2012), o NAVE – Centro de Artes Cênicas (2015), a vinícola VIK (2014), o Teatro Regional del Biobío (2018) e o pavilhão Gua-

tero Bubble (2023) evidenciam a diversidade construtiva e a especificidade de sua abordagem projetual.

A presente entrevista foi realizada pelo arquiteto Matias Baumann no escritório de Smiljan Radić, em Santiago, Chile, em 23 de outubro de 2018, no âmbito da pesquisa de mestrado intitulada Smiljan Radić: Além da Matéria — Imaginação e Realidade Construída no Processo Projetual, desenvolvida entre 2017 e 2019. A investigação teve como objetivo analisar os procedimentos e fundamentos do processo projetual de Radić, com ênfase na articulação entre os domínios da imaginação e da construção.

Decorridos quase oito anos desde a sua realização, e à luz do recente reconhecimento conferido pelo Prêmio Pritzker, esta entrevista adquire renovada relevância. Seu conteúdo oferece acesso direto ao pensamento do arquiteto, permitindo explicitar aspectos fundamentais de sua prática que, muitas vezes, permanecem implícitos na obra construída. Trata-se, portanto, de um documento que contribui para o aprofundamento crítico da compreensão de sua arquitetura, ao evidenciar as relações entre discurso, processo e materialização.

## **O encontro com Smiljan Radić**

Cheguei às 10 horas da manhã, como combinado, e fui recebido por uma mulher que pediu que eu aguardasse em uma espécie de sala de espera no corredor. Na minha frente, havia uma vitrine com maquetes amontoadas feitas nos mais diversos materiais. Smiljan me buscou e fomos à sala de reunião, um recinto com as paredes pintadas de preto com uma grande mesa de madeira ao centro. Em um determinado momento da conversa, Radić se ausentou para pegar um exemplar de seu livro *Obra Gruesa*, o qual me presenteou. Ao final da entrevista dei a ele e a Marcela Correa, sua esposa, algumas jóias em prata e madeira confeccionadas por minha mãe, além de duas garrafas de cachaça. Me chamou a atenção o fato de Radić ter esfregado o chaveiro de madeira e prata no rosto, como que para sentir o material.

No dia anterior à entrevista, eu havia visitado a exposição *Cloud '68 - Papeles y voces – Colección de Arquitectura Radical de Smiljan Radić* com entrevistas registradas por Hans Ulrich Obrist, realizada na Galeria Patricia Ready, em Santiago com curadoria de Patrício Mardones. Por este motivo, começamos espontaneamente a falar sobre sua coleção particular que estava em exibição (Matias Baumann, 2018).

## A entrevista

**Matias Baumann (MB):** Como consegue este material apresentado na exposição Cloud '68 - Papeles y voces?

**Smiljan Radić (SR):** Existem cerca de quatro *dealers* no mundo que os compram e muitas livrarias de livros antigos também em Paris, na Bélgica, na Holanda, na Itália, e nos Estados Unidos.

**MB:** Há um tom de ironia muito grande no trabalho destes grupos, como o Superstudio.

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

**MB:** E como é a relação com a natureza para eles? Parece-me que forçam uma situação de constrangimento em relação à natureza, os monumentos infinitos, independentes do lugar.

**SR:** O problema, sobretudo dos situacionistas e do Superstudio, é que, entendo eu, muitas das ideias propostas tinham que ser formalizadas de alguma maneira, havia que se chegar à forma. E aí, desta maneira se criam a New Babylon, o Monumento Contínuo, as super-superfícies, ou seja, criam-se estas formas para expressar uma ideia, mas o problema final era o que estava por trás. Por exemplo, quando Constant (Constant Nieuwenhuys 1920 – 2005) concebe esta cidade New Babylon, ele fala explicitamente que aquilo que estava apresentando não era a cidade em sua forma final. A cidade em sua forma final será construída, na realidade, pelos “neobabiloneses”, ou seja, pelos seus próprios habitantes. Então, o que ele esboça é uma espécie de pré-forma de algo que poderia existir no futuro. O mesmo acontece com o Superstudio. Quando o Superstudio faz esta superfície contínua, é de fato um manifesto contra os objetos, então tem uma superfície contínua que é onde navega toda a informação. Em rigor, é como uma internet antes da internet, porém formalizada, construída de alguma maneira.

**MB:** Mas com uma visão crítica.

**SR:** Sim, sim, sempre. Sobretudo porque, apesar de muitos deles ocuparem superestruturas, ou megaestruturas, são na realidade uma renúncia à infraestrutura dura da arquitetura, a tudo que havia feito o

modernismo ao focar sempre no problema da forma, da estrutura, da engenharia. Se tratava de colocar a atenção nas cores, nos odores, em como se caminhava, no tempo, e tudo baseado em uma certa utopia do ócio. Então, nessa medida, era um pouco sobre perder a formalidade da arquitetura para se concentrar naquilo que se passou com as performances (*los performs*), os *happenings*, etc., o que é mais efêmero e menos articulado como discurso, ou mais difícil de se tomar como discurso.



Figura 01

Exposição Cloud '68 Papeles y Voces – Colección de Arquitectura Radical de Smiljan Radić con entrevistas registradas por Hans Ulrich Obrist, realizada na Galeria Patricia Ready, em Santiago, Chile. Fonte: Matias Baumann, 2018.

**MB:** Atualmente, estou estudando sobre a tectônica, a teoria desenvolvida por Kenneth Frampton, chamada por ele de a Poética da Construção. Está muito ligada à fenomenologia e aos aspectos sensoriais na arquitetura. Eu sou arquiteto, tenho meu escritório no Rio de Janeiro e a construção sempre foi uma dimensão muito importante no meu trabalho. Em algumas entrevistas, vi você usar o termo "autoconstrução",

e que você prefere se ver como um construtor e, assim, entrar em contato com um campo mais aberto a outras disciplinas que não apenas a arquitetura. Você gerencia a construção de suas obras?

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

**MB:** Da China?

**SR:** Sim, da China, e dos Estados Unidos. Eu fiz muito isto. E por outro lado, não há bons artesãos, não há muita mão de obra qualificada. Então, frente a estas duas carências, a resposta imediata quando se sai da universidade é autoconstruir, ou seja, contratar um par de mestres de obra e estar na obra, administrando, ou até mesmo construindo com as próprias mãos. Então, este momento de aprendizagem que é totalmente estranho para um europeu, é bastante naturalizado aqui e eu acredito que as novas gerações seguem fazendo mais ou menos o mesmo. Então, há um processo de aprendizagem que foi e ainda é importante. Mas isto ocorre frente à carência, de não haver possibilidades de fazer de outra maneira. No caso de obras maiores, este sentido de autoconstrução segue acontecendo, segue existindo. Muitas vezes as decisões de obra são decisões resultantes desta carência de materiais, ou por carência de mão de obra especializada. Por exemplo, se agora chega um cliente a me pedir uma casa, a primeira pergunta que faço é se existe algum construtor associado. E em segundo lugar, qual o material a ser empregado para se construir a casa. E o terceiro é ver se existe a possibilidade de se ter desde o início um construtor associado. Isto significa que se tem uma certa garantia do resultado. Por quê? Porque existe um personagem que é quem vai fazer. Então, todo o problema material não é um problema em abstrato. Tudo depende de cada caso. Quando se apresenta um concurso, se pensa mais ou menos nestes mesmos termos. No caso de um edifício grande, também se pensa como ele vai ser construído. Mas nos projetos menores, esta relação com a construção é mais forte. Ela está presente desde o início. Então, não é a mesma coisa fazer um edifício em tijolo ou fazer um edifício em concreto. Não é o mesmo, e nunca será o mesmo.



Figura 02  
Vista Externa do Teatro Regional del Biobío. Fonte: Fernando Espósito, 2023.

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

**SR:** Quando existem. Porque, às vezes, não existem. Agora tenho tido a oportunidade de fazer casas com maior investimento e este tipo de restrição não existe, mas sim, existe em relação ao local. Fazer uma casa em Santiago não é o mesmo que fazer ela a 600 km daqui. Então, existem certos valores a serem considerados que não são de uma arquitetura em abstrato. Me incomoda muito quando existe carta branca, quando se pode fazer tudo. É mais complicado, é mais difícil. Por exemplo, quando fizemos o Teatro Regional del Biobío, apareceu a imagem de colocar estas telas exteriores cobrindo todo o edifício e esta foi uma decisão de projeto. Usar PTFE (Politetrafluoretileno), porém de forma tensionada e não em curvatura dupla. Estas telas funcionam muito bem em curvatura dupla, porque não criam rugas, deixando a superfície do te-

cido muito mais bem acabada. Mas sua utilização em dupla curvatura significava que teríamos a necessidade de trabalhar com uma engenharia de projeto capaz de desenhar esta dupla curvatura, o que complicava o processo de desenho. Então, decidimos ter planos retos para não ter esta engenharia de desenho, não ter esta engenharia de membrana e poder contar com mais fornecedores de membrana ao redor do mundo. Assim, com uma geometria bem simples, que é esta variação de planos, é possível chegar muito facilmente aos fornecedores. E isto não modificou o projeto, mas nos fez descartar todas estas outras possibilidades. Portanto, o problema construtivo é considerado desde o início do projeto, e não ao final. Isso nós apresentamos durante o concurso e não depois do concurso. Então, existem muitas condicionantes e o aparato construtivo é considerado desde o início.

**MB:** Os primeiros projetos que você fez para si próprio contribuíram para este tipo de raciocínio?

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

**MB:** E você constrói com suas mãos?

**SR:** Já estou velho agora (risos), mas sim, já construí. Ajudei a construir, mais do que construí. A primeira casa foi uma casa pequena que fizemos no sul, uma com estrutura amarela – Radić se refere à Casa Chica –, essa sim nós construímos bastante.

**MB:** Com materiais reciclados?

**SR:** Sim. Mas na casa negra, – Radić se refere à Casa para el Poema del Ángulo Recto –, eu a tracei toda no terreno. Os mestres de obra que a fizeram nunca haviam construído em concreto armado antes, foi a primeira vez que eles construíram em concreto. Então, eu viajava geralmente duas vezes por semana para acompanhar a obra.

**MB:** E você gosta de ir ao canteiro de obras?

**SR:** Sim. Agora me cansa um pouco mais porque os projetos estão mais afastados, mas eu gosto sim.

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



Figura 03  
Vista aérea da Casa para el Poema del Ángulo Recto. Fonte: Alejandro Gandarillas, 2018.

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

**MB:** Tenho uma pergunta sobre o *Mestizo*. É sobre a solução de encontro da pedra com o vigamento. Há uma ilustração do projeto que mostra as pedras perfeitamente alinhadas, todas com a mesma altura e depois, na construção, há uma diferença de alturas. Por que isto aconteceu? Foi uma limitação da obra, da própria pedra?

**SR:** Foi por dois motivos. Primeiro por conta da cobertura que está acima, que é um diafragma rígido. Atrás existem uns muros em “C” que se relacionam com outro muro e, em conjunto, estes muros reagem às cargas horizontais geradas pelos terremotos. No sentido vertical reagem as pedras, que são elementos estruturais atuantes. Eu e Marcela, minha esposa, fomos buscar essas pedras no morro, diretamente na pedreira. Elas já estavam com a forma definitiva e com diferentes tamanhos. O que, sim, tínhamos que respeitar era o diâmetro mínimo de 60 centímetros de base de apoio. Portanto, fazer com que todas es-



Figura 04

Detalhe do encontro da palheta com a pedra no Restaurante Mestizo. Fonte: Matias Baumann, 2018.

tas dimensões funcionassem era muito complicado. Algumas pedras chegavam até 2,50 ou 2,75 metros de altura, era preferível trabalhar com pedras de alturas diferentes e ter esta flexibilidade, do que tentar achar na pedreira pedras maiores e iguais. Porque, às vezes, chegava-se a pedras de 19 toneladas, aproximadamente. A solução foi estas palhetas que caem, dependendo da pedra, de forma defasada. Isto ainda quer dizer que, no projeto, as pedras podem ser lidas em um estrato e a parte acima, a cobertura, em outro. Em geral, sempre quisemos que as pedras estivessem mais associadas ao parque, como se tivessem colocado o edifício em cima delas. Ou seja, gerar a sensação de que estávamos aproveitando formalmente algo que já estava lá.

**MB:** Mas não havia as pedras antes do projeto?

**SR:** Existia a posição das pedras, com vãos de 11 metros, aproximadamente, entre elas, e existia o mecanismo da palheta como alternativa. Agora, o tamanho das pedras e as pedras não as tínhamos até começar a construir. Isso acabou alterando a forma. A pedra maior está no início do restaurante, as outras menores estão no centro. A posição dependeu um pouco do layout do restaurante, entre outras variáveis.



Figura 05  
Detalhe do viga mento apoiado sobre a pedra maior junto à entrada do Restaurante Mestizo. Fonte: Matias Baumann, 2018.

**MB:** E como foram definidos os eixos das vigas e, portanto, do alinhamento das pedras?

**SR:** Foi um pouco arbitrário, mas, em geral, são bem banais porque é um quadrado onde as quinas estão trianguladas. Então, isto faz com que seja indeformável. Na realidade, estruturalmente as pedras estão onde devem estar.

**MB:** As pedras, a partir de uma relação iluminada pelo conceito de Tectônica, estão relacionadas para mim com um ato antigo de marcação do território, como os menires primitivos. Como se dá esta relação com a construção do Pavilhão Serpentine Gallery? Nele também é possível ver a inclusão das pedras. Você participou do processo de construção neste caso?



Figura 06

Vista externa do Pavilhão da Serpentine Gallery (realocado para os jardins do complexo cultural Hauser & Wirth Somerset, em Burton, Inglaterra). Fonte: Matias Baumann, 2019.

**SR:** Sim, eu escolhi as pedras. Não era uma pedreira, mas um lugar onde tinham uns dois hectares cheios de pedras.

**MB:** São naturais, ou há trabalho nelas?

**SR:** Não, não há trabalho nelas. As pedras que usamos, o *sandstone*, são como laminadas, mais planas. Porém, o uso destas pedras, que aparentemente remete ao restaurante Mestizo, como processo intelectual, é exatamente o oposto. A intenção do projeto de Serpentine era construir um *folly*, à maneira romântica. No romantismo, em geral os *follies* eram pavilhões falsos, e sua utilidade consistia em – se imaginarmos os parques novos, com suas árvores pequenas – conferir a sensação de tempo em um lugar que não tinha tempo. Hoje em dia, estes *follies* aparecem em meio a grandes árvores, já inseridos em um tempo em que o *parque* os acompanha. Quando recém-construídos nestes parques, os *follies* apareciam como pavilhões antigos e pavilhões em que se permitia viajar, de certa maneira. Permitiam ir ao Japão, ou ir ao pavilhão chinês, etc. O que considero lindo no *folly* romântico, é

o fato de ser como uma anti-arquitetura. Não se sabe o que é verdadeiro e o que é falso. Em geral, a arquitetura contemporânea usa o *folly* para descrever uma certa loucura, uma forma incomum. Porém, o que de fato promoviam os *follies* românticos era uma sensação de estranheza no lugar, de algo estranho trazido de outro lugar e posto aí. A outra coisa importante é que não se sabia o que era estrutura e o que não era estrutura, o que era ruína e o que não era ruína. Sempre se estava pensando no que era verdadeiro e no que era falso. O mesmo acontece no *folly* da Serpentine Gallery. Não se sabe se esta fibra de vidro que mede 10 mm de espessura é a estrutura de tudo ou não. Não se sabe se estes rasgos são para deixar que a natureza entre ou se tem um outro motivo. Não se sabe se as pedras sustentam ou não sustentam o pavilhão e, finalmente, não o sustentam. Simplesmente estas pedras têm sentido de agregar tempo, agregar tempo a uma construção nova. É fazer o mesmo que faziam os *follies* românticos. Então, há um discurso intelectual que é totalmente contrário ao do Mestizo, são duas coisas diferentes. Apesar de haver uma semelhança formal, como processo intelectual são totalmente distintos. O interessante é que as pessoas associam um com o outro porque um foi feito pela mesma pessoa antes do outro. É como se o arquiteto tivesse repetido o mesmo que havia realizado antes no Mestizo, mas na realidade, este arquiteto, que sou eu, assumi um papel contrário do que foi feito no Mestizo. No Mestizo, são colunas, são apoios, são arquitetura, estrutura. No Serpentine. é falso, é tempo, é outra coisa, e tem mais a ver com a cenografia do que com outro tipo de intenção. E todas estas coisas que aparecem no Serpentine, no geral, são mal-vistas pelos arquitetos. Ou seja, há algo de falso, há algo de não verdadeiro. O único que falava muito bem dos *follies* era Cedric Price (1934-2003). Sempre falou muito bem dos *follies*. Tem textos muito lindos sobre eles. Então, eu fiz isto de forma consciente.

**MB:** Descobri você através destas duas construções (o restaurante Mestizo e o pavilhão Serpentine Gallery), porque eu sinto que tocam em algo primitivo que para mim é muito importante e, ao mesmo tempo, encontram o presente e o futuro. Há uma conexão.

**SR:** Há duas coisas. As pedras, em geral, promovem um certo tempo geológico que as construções por si só não possuem. Quando colocadas de uma determinada maneira – e os japoneses sabiam perfeitamente disso –, põe-se dentro do edifício um certo tempo que é mais antigo que o edifício, ou seja, agregam tempo ao próprio edifício. Há um certo truque. Outra coisa



Figuras 07 e 08

Detalhe estrutural do Pavilhão da Serpentine Gallery; Detalhe do Pavilhão da Serpentine Gallery – casca em fibra de vidro e pilar metálico escondido no sandstone. Fonte: Matias Baumann, 2019.

importante é que quando se usam grandes pedras, aparecem como se sempre estivessem estado no lugar, porque são muito difíceis de transportar. Então, existe algo nesta experiência física. Os grandes edifícios, mesmo que sejam muito maiores, podem ser feitos por partes. Uma pedra se transporta como bloco e esta ideia de transporte físico é algo primitivo, é algo que tem a ver com o tempo.

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

**SR:** Eu sempre tenho trabalhado com escultores e a fibra de vidro é um material bastante comum para eles. Mas o importante não é que, no caso do Serpentine ou do pavilhão de Zaha, um seja melhor que o outro. O importante é que são do mesmo material, mas feitos de outra maneira. O filósofo italiano Massimo Cacciari tem uma definição tectônica muito linda, que está na raiz da obra de Adolf Loos – Radić se refere provavelmente ao ensaio *Adolf Loos e il suo Angelo* de Massimo Cacciari (1981) –, que diz que tectônica é o “jogo” de pensamento que se faz a respeito de um material. É como se “joga” com o pensamento a respeito de um

material. Por exemplo, é totalmente diferente a carpintaria em madeira que se faz no Chile em relação à carpintaria em madeira que se faz no Japão. Por quê? Porque no Japão se trabalha com seções de madeira quadradas. Então, estes perfis têm “carne” e assim, pode-se fazer uniões em qualquer sentido, porque há muita “carne” neles. Quando se trabalha no Chile com perfis de madeira, não se tem esta “carne”, então, as uniões são, em grande parte, em meia madeira. Isto não quer dizer que uma técnica seja melhor do que a outra. São, na verdade, duas maneiras de entender o mesmo material. Uma leva a um tipo de construção e a outra a outro tipo de construção. São totalmente distintas e deveriam aparecer totalmente distintas.



Figura 09  
Detalhe do Pavilhão da Serpentine Gallery – casca em fibra de vidro. Fonte: Matias Baumann, 2019.

Ou seja, o problema não é o material, mas sim o jogo de pensamento com que se trabalha este material. O mesmo com o tijolo, o mesmo com o concreto, etc.

**MB:** Falando mais um pouco sobre o processo de projeto, percebi que você produz as chamadas maque-

tes operativas como experimentações, sem que sejam encomendadas. Você já falou que são experimentos construtivos. Na torre de copos, por exemplo, os arames são de fato tensionados. Como acontece esta transposição para escalas maiores?

**SR:** Estes são objetos construtivos. Os desenvolvo deste modo para que não sejam apenas esculturas. Eles têm um valor que não é apenas um valor formal. Por exemplo, eu tenho uma muito boa amiga que faz vestuário para ópera. E queremos publicar um livro sobre esboços que ela tinha feito para vestidos de ópera. Os esboços são um instrumento para produzir algo depois. Um esboço de um vestido significa que o vestido é a forma final e o esboço é apenas o início. Estas peças, estas maquetes, têm a ver um pouco ou poderiam chegar a ser estes esboços. Agora, são uns esboços bem inconscientes porque não pretendem ser um resultado final. Quando fiz a torre de copos jamais pensei que iria desenhar, depois, uma torre que estaria baseada nos mesmos princípios. (Radić se refere à Torre Antena Santiago, concurso que ganhou em 2014, com Gabriela Medrano e Ricardo Serpell)

**MB:** Toca o inconsciente?

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

**MB:** E isto seria uma forma de resistência ao mercado também?

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

**MB:** No Chile?

**SR:** Em geral, no mundo, o mercado a impulsionou. Nas escolas de arquitetura, o que se encontrava era os estudantes reproduzindo as maquetes que faziam nos escritórios de arquitetura. Ou seja, os escritórios iam muito além do que aquilo que se passava nas escolas de arquitetura onde, supostamente, seria o lugar das experimentações. Isto ocorria porque o mercado muitas vezes impulsionava estes escritórios. Muitos deles terminaram em uns monstros horríveis, mas impulsionava os escritórios a fazer coisas novas, a competir. Então, eu não estou muito dentro deste âmbito, ou seja, meus clientes são em geral bastante peculiares (*raros*).

**MB:** Me parece que existe uma cultura arquitetônica mais difundida na sociedade chilena, de uma forma geral.

**SR:** Mas, as décadas de 1960, 1970, no Brasil, os 1950, foram incríveis!

**MB:** Sim, depois do golpe militar eu creio que houve uma estagnação.

**SR:** No Chile aconteceu o mesmo. O golpe militar produziu uma arquitetura horrível e, depois disto...

**MB:** Houve um renascimento?

**SR:** Claro. Eu sempre atribuo — embora muitos não tenham consciência disso — ao fato de que o Chile historicamente possuiu um mercado interno muito pequeno e, por essa razão, foi frequentemente obrigado a exportar. A minha interpretação é que, na década de 1980, quando aqui ainda vivíamos o período do pós-modernismo, começaram a surgir alguns dos primeiros edifícios que chamaram a minha atenção. Talvez eu esteja completamente equivocado, mas, pelo que pude observar, eles representavam uma espécie de renovação. Independentemente de eu gostar ou não deles, percebia-se que havia alguém tentando introduzir um pouco mais de qualidade nesses projetos. Tratava-se dos *packings*, galpões utilizados para a exportação de frutas. Isso, só fui compreender muito tempo depois, porque na verdade, quando alguém se propõe a exportar, sua referência deixa de ser nacional e passa a ser internacional. É preciso apresentar uma fachada, uma imagem, e muitos desses galpões acabavam se definindo justamente por essa aparência, que precisava ser mais atraente ou mais “internacional”. Além disso, vinham pessoas da Europa e dos Estados Unidos com câmeras de vídeo para registrar o lugar onde os produtos eram processados — filmavam

se as condições sanitárias eram adequadas, se os trabalhadores estavam bem, se o edifício era higiênico, se tinha boa aparência, entre outros aspectos. Tudo isso acabava influenciando o preço dos produtos. Assim, os primeiros edifícios que surgiram com essa nova preocupação foram justamente esses edifícios vinculados à exportação. Creio que essa forma de pensar pode ser ampliada, sobretudo porque foi exatamente nesse período que o Chile começou a exportar praticamente de tudo e a se inserir com mais intensidade no cenário internacional, especialmente na década de 1990. Portanto, sair do que se faz habitualmente, sair desse pequeno mercado interno, acaba gerando um diálogo com outras realidades que podem ser mais estimulantes. Muitas vezes, sinto-me mais próximo, em termos de afinidade, de um arquiteto que trabalha na Austrália, no Japão ou na Suíça do que de colegas no próprio Chile. Não porque sejam melhores ou piores, mas porque atuam em outro âmbito que, para mim, parece mais qualificado (*competente*). Em muitos países latino-americanos, há uma tendência a formar apenas comunidades nacionais. Eu acredito exatamente no contrário: o mais interessante é formar comunidades internacionais. Pelo menos para mim, isso é muito mais estimulante. Reunir-se no fim de semana para jantar e falar sempre sobre as mesmas coisas pode se tornar um pouco tedioso (risos). Nesse sentido, isso também tem relação com a coleção que você viu na exposição. A lógica é a mesma. Em vez de colecionar apenas coisas que já existem no Chile, por que não adquirir obras que estão na Europa e trazê-las para cá? Há duas razões para isso. Primeiro, porque o Chile tem quarenta ou mais escolas de arquitetura e muitos estudantes vêm da classe média. Muitos deles provavelmente não terão a oportunidade de viajar ao exterior — talvez uma ou duas vezes na vida, quando muito. Existe essa ideia de que viajar é algo fácil, mas não é, especialmente partindo-se do Chile. Por isso, a proposta é justamente fazer o oposto: em vez de tentar reunir apenas aquilo que já está aqui, a ideia é trazer coisas de fora para que as pessoas possam vê-las e estabelecer relações com elas. Essa é a missão da exposição e, também, da fundação que criamos, a Fundación de Arquitectura Frágil. Como pensamento, é totalmente o oposto.

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

**SR:** Sim, é difícil de chegar lá, mas sim. São como 3,5 horas de carro, mas se quiser, pode ir sim. Olha, vou te passar um livro que não é novo, vou te passar um

livro usado e aí você vai encontrá-la. (Pausa, Radić se ausenta e retorna).

**SR:** Vou te dar este livro (Obra Gruesa, Smiljan Radić - Vitacura: Ediciones Puro Chile, 2017), está usado, não tenho um novo, é o último que tinha, mas o fizemos há pouco tempo. É muito Lina Bo Bardi. (risos).

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

**SR:** É um livro diferente, porque em geral são planos de engenharia. Falando ainda sobre o tema da construção, no processo de desenvolvimento da arquitetura, eu tenho trabalhado com um engenheiro já há muito tempo, uns 10 anos. Então, pegamos os planos de engenharia, fazemos a sobreposição (com os de arquitetura), revisamos tudo e depois os separamos novamente. Mas a etapa mais importante do escritório é esta sobreposição entre engenharia e arquitetura. Então, na maioria dos planos (no livro) existe esta sobreposição de engenharia com arquitetura. Estes desenhos narram esta etapa. Tem um pouco a ver com o que falamos. (Radić folheando o livro).

**MB:** Está fazendo coisas novas Smiljan?

**SR:** Estamos fazendo uma loja. Na realidade é a loja-conceito para Alexander Mac Queen (1969-2010), que é um designer de *retail* como Vuitton ou Chanel. Estamos restaurando um edifício em Londres e isto tem nos tomado muito tempo. E estamos fazendo um par de casas, estamos fazendo uma coisa na Bélgica. Não somos muitos.

**MB:** São quantos?

(Neste ponto da entrevista, Radić me leva para conhecer a sala de trabalho do escritório, um espaço contínuo com algumas mesas em sequência com cinco pessoas trabalhando. Me entrega um pôster em papel-jornal, resultado de um workshop ministrado por ele junto ao professor e arquiteto Christian Kerez, no Departamento de Arquitetura da ETH de Zurique, em 2016. Me entrega o catálogo da exposição Ilustraciones – Alejandro Lüer, Smiljan Radić, realizada na Galeria AFA, em novembro de 2013, em Santiago, Chile, contendo fotos de modelos em madeira, construídos por Alejandro Lüer e baseados em seus projetos. Me entrega, também, o catálogo da exposição Other people have dogs – Homenaje a Enric Miralles, realizada na Galeria D21, em Santiago, em 15 de setembro de 2017, com fotos e desenhos a respeito dos processos

de confecção das réplicas da “Ines-table”, originalmente desenhada por Miralles. Vai em direção a uma destas réplicas da mesa, que está na ponta oposta da sala de trabalho, e me mostra orgulhoso suas possibilidades de movimento e articulação. Voltamos à sala de reunião, pergunto sobre uma possível viagem ao Rio de Janeiro e falo da vivência de meu professor-orientador, o arquiteto chileno Fernando Espósito Galarce, formado na Escola de Arquitetura e Desenho da PUCV, Valparaíso, ex-professor da mesma escola entre 2001 e 2012 e sócio da Ciudad Abierta de Amedrea. (Atualmente, professor da PUC-Rio).

**MB:** Ele morou lá (na Ciudad Abierta) e construiu também.

**SR:** Ah, que bom! E quando? Faz muito tempo?

**MB:** Não sei, mas ele é jovem.

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

**MB:** Espósito deve ter uns 40 anos.

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

**SR:** Aqui estão todos os projetos que participamos (mostrando os diagramas ao final do livro).

**MB:** Uau, muitos.

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

**MB:** E você trabalha em grupo também?

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

**SR:** Aqui está a casa (Casa del Portezuelo, de Miguel Eyquem). Estes são os objetos que havia dentro desta casa e que nós desenhemos um a um. Veja esta foto, esta é a casa. Veja esta outra foto, estes são os objetos. Então, uma pessoa ficou desenhando durante

dois meses todos os objetos que havia dentro da casa e depois montou tudo em um modelo 3D. Esta foto é a casa em construção. Ela conversa com Kiesler, tem a ver um pouco com [Friedrich] Kiesler (1890–1965).

Ao final da conversa, mostrei alguns projetos e obras de minha autoria. Agradei por tudo, pedi para tirar uma foto com ele e nos despedimos. (Matias Baumann, 2018)

## **Considerações finais**

A entrevista evidencia que a prática arquitetônica de Smiljan Radić se estrutura a partir de uma compreensão ampliada do projeto, na qual concepção e construção não se apresentam como instâncias dissociadas, mas como dimensões simultâneas de um mesmo processo. Nesse contexto, o projeto deixa de ser entendido como antecipação formal para constituir-se como um campo de negociação contínua entre intenção, matéria e circunstância.

A noção de autoconstrução, recorrente em sua fala, revela-se central. Não como procedimento literal, mas como atitude projetual. Ela implica a incorporação das limitações – escassez de materiais, ausência de mão de obra especializada, condicionantes territoriais – como elementos constitutivos do pensamento arquitetônico. Assim, o que em outros contextos poderia ser entendido como restrição, em sua prática opera como vetor de invenção, deslocando o eixo do projeto de uma lógica abstrata para uma lógica situada.

Paralelamente, a entrevista explicita uma compreensão particular da tectônica, entendida não como expressão direta da verdade construtiva, mas como um “jogo de pensamento” sobre os materiais. Essa definição desloca o debate tectônico de uma dimensão normativa para uma dimensão interpretativa, na qual diferentes culturas construtivas produzem distintas formas de articulação material. Nesse sentido, a arquitetura de Radić não se define apenas pela escolha dos materiais em si, mas também pelas operações conceituais e simbólicas que orientam seu uso.

Outro aspecto fundamental se refere à incorporação da temporalidade como elemento ativo do projeto. O uso de pedras – presente em algumas das suas obras – evidencia uma estratégia de introdução do tempo geológico na arquitetura, produzindo um deslocamento da obra em relação ao presente imediato. Essa operação se manifesta de maneira distinta em projetos como o restaurante Mestizo, o Pavilhão Ser-

pentine Gallery e a Vinícola VIK, nos quais elementos formalmente semelhantes assumem significados distintos: ora como estrutura, ora como artifício, ora como paisagem. Tal distinção reforça a centralidade da intenção projetual e do discurso na constituição de sua arquitetura.

A entrevista também revela a importância de práticas paralelas — como a produção de modelos e objetos experimentais (maquetes operativas) — enquanto campo de investigação relativamente autônomo. Esses artefatos, muitas vezes desvinculados de finalidades imediatas, operam como dispositivos de pensamento, permitindo a emergência de processos intuitivos, inconscientes e não lineares que podem, posteriormente, informar a prática arquitetônica. Nesse sentido, o projeto não se origina exclusivamente de demandas externas, mas também de dinâmicas internas ao próprio fazer.

Por fim, destaca-se a dimensão cultural e geopolítica presente em sua reflexão. Ao abordar o contexto chileno, — marcado por limitações produtivas, abertura ao mercado internacional e circulação de referências — Radić evidencia como certas condições externas à disciplina influenciam diretamente a formação de uma prática arquitetônica. Sua defesa de uma rede internacional de trocas, em contraposição a uma lógica estritamente local, aponta para uma compreensão da arquitetura como campo transnacional, no qual ideias, técnicas e referências circulam e se transformam. Nesse sentido, mais do que pressupor o deslocamento físico como condição para o acesso a este universo — algo frequentemente limitado para parte das novas gerações de arquitetos e estudantes —, propõe-se o movimento inverso: a incorporação e a disponibilização dessas referências em solo chileno. Essa estratégia amplia o acesso e fortalece um campo de troca mais aberto, no qual o contato com outras realidades se torna um instrumento ativo de aprendizado, reflexão crítica e transformação da prática arquitetônica.

A entrevista permite, portanto, compreender a obra de Smiljan Radić como resultado de um pensamento projetual que se constrói na interseção entre materialidade, imaginação e cultura. Sua prática afirma-se como um campo de experimentação crítica que, ao mesmo tempo em que se ancora nas condições concretas da construção e do lugar, mantém aberta a possibilidade de produzir deslocamentos simbólicos,

temporais e disciplinares. É precisamente nesse equilíbrio entre determinação e indeterminação que reside a singularidade e a relevância de sua arquitetura no contexto contemporâneo.

## **Agradecimentos**

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