

## A ruína é, de alguma maneira, nossa fonte epistemológica: entrevista com Paulo Tavares

*The ruin is somehow our epistemological source:  
an interview with Paulo Tavares*

Paulo Tavares

Ana Altberg, André Arçari, André Leal,  
Dinah Oliveira, Livia Flores, Mery Horta  
e Roberto Conduro

### Resumo

Entrevista com Paulo Tavares, arquiteto, pesquisador e professor da UnB, realizada via zoom em 14 de abril de 2023. Durante a conversa com Ana Altberg, André Leal, Roberto Conduro e integrantes da equipe da revista,<sup>1</sup> Paulo Tavares aborda questões relativas a sua atuação nos campos da arquitetura, da arte e dos direitos, perpassadas por seus interesses em arqueologia, crítica e ecologia das mídias. Cocurador do Pavilhão do Brasil na Bienal de Arquitetura de Veneza de 2023, premiado com o Leão de Ouro, Paulo Tavares detalha as questões conceituais e formais que envolvem a concepção desse e de outros projetos e publicações que vem desenvolvendo.

### Abstract

*A zoom interview was conducted with Paulo Tavares, architect, researcher and University of Brasilia (UnB) professor, on April 14, 2023. During the conversation with Ana Altberg, André Leal, Roberto Conduro and members of the journal's team, Paulo Tavares answers questions related to his work in the fields of architecture, art and land rights, permeated by his interests in archeology, criticism and media ecology. Paulo Tavares, co-curator of the Brazilian Pavilion at the 2023 Venice Architecture Biennale, which won the Golden Lion, describes in detail the conceptual and formal issues surrounding the concept of this and other projects and publications he has been developing.*

**Livia Flores /** Dando início à entrevista com Paulo Tavares, agradecemos a presença de vocês. Em especial, agradecemos ao Paulo por ter nos cedido seu tempo às vésperas da abertura da 18ª Bienal de Arquitetura de Veneza, na qual ele divide com a também arquiteta Gabriela de Matos a curadoria da exposição intitulada Terra, que vai ocupar o pavilhão do Brasil, representando o país. Assim, é com muita alegria e muita honra que recebemos vocês para esta conversa, que dialoga com o número atual, cujo título é Arquivo Terra. Em geral, fazemos a entrevista da capa com artistas, mas desta vez temos um arquiteto e três entrevistadores com formação e/ou prática em arquitetura – Ana Altberg, colaboradora de longa data do Paulo, Roberto Conduru, professor na Southern Methodist University, em Dallas, e André Leal, editor convidado a organizar o dossiê do número atual – o que já é um assunto em si.

**Roberto Conduru /** Sim, como gosto de dizer, eu não sou arquiteto, sou formado em arquitetura.

**André Leal /** Estou organizando o dossiê desta edição partindo de minha pesquisa do doutorado sobre o artista estadunidense Robert Smithson, trazendo o debate para discussões artísticas contemporâneas, sobretudo relacionadas à questão da mineração e ao campo do chamado Antropoceno. Em meio à preparação desta edição surgiu seu nome, e, quando o projeto da Bienal de Arquitetura foi divulgado, eu falei: tem tudo a ver!

**LF /** E já que estamos falando de terra como fundamento da subsistência e da nossa coexistência neste planeta, condição de assentamento de qualquer arquitetura, e que necessariamente envolve questões de direitos, eu gostaria de começar pelos princípios, pedindo ao Paulo para falar sobre sua formação. Em especial, sobre o que acontece na Goldsmiths durante seu mestrado e doutorado, que coincide com o momento de surgimento do grupo Forensic Architecture, cujo entendimento de arquitetura me parece fundamental para sua própria prática, que envolve a criação da agência Autônoma,<sup>2</sup> entre outras atividades.

**Paulo Tavares /** Em primeiro lugar, é muito bacana poder estar aqui; obrigado pelo tempo, Livia e André, obrigado pelo convite. Fico bem contente de poder fazer esta conversa, especialmente num Programa de Artes Visuais, porque a arte sempre acaba me acolhendo de maneira mais generosa que a

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.advocacia.autonoma.xyz/>. Acesso em jun. 2023.

arquitetura. Sobre a questão do fundamento que você comentou, Livia, sou graduado em arquitetura pela Unicamp, mas é importante ressaltar que durante toda a minha trajetória como estudante tive envolvimento muito direto em ativismo de mídia, principalmente rádio e outras formas que estavam surgindo e se consolidando. Era o momento em que Gilberto Gil assumia o Ministério da Cultura, e a questão do ativismo em relação à cultura digital, às mídias, a fazer rádio estava muito proeminente em vários coletivos de artistas, produtores e ativistas que trabalhavam nesse *front*. Sempre tive algum interesse por áreas afins à arquitetura, um pouco fora do campo da arquitetura, e isso me levou a conhecer o trabalho de Eyal Weizman e do Centro de Pesquisa em Arquitetura. Foi interessante, porque aconteceu numa Bienal curada por Lisette Lagnado, que trouxe vários seminários, algo muito similar ao que Okwui Enwezor fez na famosa Documenta que ele curou.

E como você bem marcou, esse foi o período em que germinou o projeto Forensic Architecture, inicialmente muito relacionado ao grupo que estavam lá de estudantes de doutorado, todos trabalhando com alguma dimensão ativista relacionada à defesa de direitos, desde casos de migrantes – a questão migratória na Europa é muito importante para os ativistas europeus, o que eles chamam de Grande Forte Europeu, no sentido de que a Europa cada vez mais se fecha para a entrada de migrantes, principalmente os vindos da África – até outras formas de pesquisa envolvendo direitos humanos como as que estávamos fazendo na Guatemala na época, relacionada aos povos Ixil e ao processo de violência política perpetrado pelo Estado guatemalteco durante a chamada Guerra Suja nos anos 1980; e outros exemplos de pessoas que tinham um pé nas artes visuais ou em alguma produção relacionada às culturas visuais, mas que também estavam trabalhando com questões que envolviam a defesa de direitos. E esse foi um período muito fértil, porque nós conseguimos ganhar uma bolsa bastante significativa da agência de pesquisa europeia. Eu me lembro de que, quando ainda escrevíamos o projeto do Forensic Architecture, conseguimos financiamento para começar o projeto. Isso nos permitiu fazer ao longo de cinco anos, eu diria, um debate sobre o que era a arquitetura forense, sobre os termos, a filosofia atrás disso, sobre os conceitos envolvidos na prática de arquitetura forense, sobre as práticas que estávamos observando, desde organizações não governamentais como Médecins sans Frontières, os Médicos

sem Fronteiras, que é um centro muito relevante, muito inspirador para nós, até práticas de antropologia forense que foram desenvolvidas na Argentina, por exemplo. E isso misturado com conversas com intelectuais e pensadores que estavam trabalhando questões afins, como Bruno Latour, Hito Steyerl, advogados como Baltazar Garzon.

Isso nos permitiu mobilizar muita coisa em torno desse debate, que vai culminar com a primeira exposição do Forensic Architecture no HKW [Haus der Kulturen der Welt], em Berlim, em 2014. O primeiro catálogo que realizamos, bastante robusto, tem a documentação desse trabalho de conversa que fizemos. Era um momento muito interessante de pesquisa, de investigação, que nos permitiu definir um vocabulário atrás disso e discutir o que seria uma prática de arquitetura forense. Desde então, sob a liderança de Eyal Weizman, a agência cresceu e se tornou cada vez mais relevante no cenário europeu e também internacional, justamente pelo tipo de prática que ela desenvolve e pelo entendimento de que, cada vez mais, estamos operando no mundo da ecologia de mídias, com todas as problemáticas decorrentes. E, de fato, as metodologias desenvolvidas no Forensic Architecture se tornaram progressivamente mais relevantes para diversos campos do conhecimento.

Podemos falar um pouco disso e também, escapando para as artes visuais, no contexto do que é produção de fatos, de documentos, de evidência. Mas apesar de ter essa ressonância bastante significativa no mundo das artes, eu acho que o nosso objetivo sempre tem, em primeiro lugar, uma dimensão de defesa de direitos. Fundamentalmente, nossa prática tem um apelo, vamos dizer assim, uma dimensão estética muito forte, que dialoga com o campo das artes, mas seu objetivo, seu mote principal está muito relacionado à defesa de direitos.

E quando retornei ao Brasil, depois desse período com o Forensic Architecture, claramente me dei conta de que esse tipo de prática teria um espaço importante no território brasileiro, dado que nossa sociedade é estruturada por violências e por violações de direitos, principalmente as comunidades que foram historicamente vulnerabilizadas e subalternizadas. E então, falando mais diretamente de violações de direitos territoriais dos povos originários, mas também de sistemáticos casos de violência de Estado que acontecem nas periferias das cidades brasileiras, principalmente no Rio de Janeiro – mas não apenas, iniciamos aqui uma prática, que agora se conecta com uma rede latino-americana no México e na Colômbia.



**Figura 1**

Reconstrução de operação policial com uso de helicóptero como plataforma de tiro no complexo da Maré, Rio de Janeiro, Projeto Territórios da exceção: violência de Estado em territórios urbanos periféricos, desenvolvido pela agência Autônoma em parceria com MediaLab.UFRJ, Laboratório de Computação da Unicamp, Redes da Maré  
Fonte: <https://www.advocacia.autonoma.xyz>

**AL /** Já que a entrevista é para uma revista de arte ligada a um programa de pós-graduação em artes, trazendo a discussão para esse campo, você já mencionou alguns casos, como, por exemplo, o fato de o Forensic Architecture se apresentar publicamente pela primeira vez no HKW, que é um centro de arte. E você falou uma coisa interessante sobre produção de fatos e evidências, de dados concretos, de casos muito reais, diferente de uma fabulação, por exemplo. Quando pensamos em campo artístico, a produção de imagem artística acaba caindo na fabulação e construção de ficção. Enfim, hoje em dia a arte se manifesta de maneiras variadas, mas é um estado intermediário entre verdade, ficção e tudo mais. Vocês estão produzindo um excesso de verdade, digamos, a verdade concreta, factual, mas, ao mesmo tempo, têm a questão muito importante da produção de visualidade, das maneiras de visualizar os dados concretos. Você abriu sua fala comentando justamente como é o campo artístico que muitas vezes acolhe suas produções, e eu acho muito interessante

como o Forensic Architecture e as práticas forenses de modo geral acabam sendo acolhidos no campo artístico. Gostaria então que você falasse dessa relação com as artes visuais, de como você enxerga essa entrada.

**PT / É,** tem essa ressonância bastante significativa no campo da arte, mas é preciso pontuar que tem uma ressonância igualmente significativa no mundo dos direitos humanos. E talvez o mundo da arte não acompanhe tanto isso. O tipo de prática que fazemos e os interlocutores com os quais estamos envolvidos também estão muito relacionados ao campo de direitos humanos, onde a prática de arquitetura forense é reconhecida e onde os trabalhos da Autônoma são cada vez mais reconhecidos e legitimados porque têm um potencial jurídico e político. Então, esses também são os nossos interlocutores, tem bastante ressonância nisso.

Voltando à questão da arte, você comentou uma coisa interessante, que a arte geralmente está trabalhando no campo das fabulações, das ficções talvez, e a arquitetura forense e as práticas forenses estão muito relacionadas a coisas factuais, ao campo do fato, da evidência, ao campo, como você chamou, da verdade. Mas, a despeito disso, tem uma ressonância nesse mundo das fabulações, como você falou, que é o mundo da arte. Eu acho que tem muito a ver com o momento contemporâneo; não sei se eu poderia especular dessa maneira, mas vou fazer uma tentativa aqui. Nós passamos por um grande processo de desconstrução do que era o real, do que era a história, do que eram as verdades estruturais, do que eram todas as construções que, de alguma maneira, pareciam precisar ser destruídas nesse momento, vamos chamar assim, de pós-moderno.

Então, houve um processo de desconstrução de verdades, de narrativas. E a arte e a filosofia estavam muito envolvidas nesse processo desconstrutivista. De alguma maneira, eu acho que esse movimento também abriu margem para um processo que, quando chegaram as mídias sociais, as novas mídias, quando o mundo começou a ser cada vez mais midiático, esse processo desconstrutivo chegou num ponto em que a relação entre o que é fato e o que é ficção começou a se tornar um pouco borrada. De certa forma, esse processo desconstrutivo começou a operar politicamente de maneira bastante conservadora em diferentes *fronts*. Então, me parece que a prática da arquitetura forense vem responder um pouco a essa necessidade que nós temos hoje em dia, no mundo contemporâneo, de estabelecer narrativas direcionadas para o registro

e evidência de fatos históricos, de fatos políticos, num mundo em que estamos completamente imersos numa ecologia de mídia muitas vezes tóxica, cada vez mais dominada por *bots*, por *fake news*, por *deepfakes*.

E como toda essa fabulação – para manter a palavra que você usou – opera a serviço de certas forças conservadoras e muitas vezes violentas no campo político, a ideia de buscar evidências, registros factuais que implicam um processo construtivo – não no sentido de construir uma verdade, mas, digamos assim, de elaborar narrativas que são factuais, mas que necessitam de uma fabulação – no sentido de que é um processo de construção de narrativas que vem responder um pouco a esse momento contemporâneo em que o regime de visibilidade já não é mais o mesmo que tínhamos ali nos anos 1980, 1990. É muito mais proliferado, muito mais disseminado, mais contaminado, muito mais cheio de *noise*, se pudéssemos dizer assim. Então, eu imagino que essa ressonância que encontramos no mundo da arte está relacionada com a maneira pela qual estamos problematizando e questionando esse novo regime do visível, que é o que define a realidade contemporânea.

**RC /** Paulo, seguindo nesse caminho, como você entende a sua produção gráfica? Eu penso nas colagens digitais, nesse processo de intervenção, nesse campo entrecruzado, minado, em que você atua.

**PT /** Eu acho que uma das questões importantes contemporaneamente é a questão do arquivo, que discutimos muito, a questão das formas de poder que o arquivo incorpora através das suas narrativas canônicas e hegemônicas. Também a da falta de certos arquivos – arquivos que não existem, que não foram feitos; e onde podemos encontrar e construir esses outros arquivos que falarão de outras histórias? E talvez depois possamos chegar a essa ideia de que a Terra é um arquivo. E como a Terra conta outras histórias que não são as histórias de arquivos, hegemônicos, que estão estabelecidos pelas narrativas oficiais de poder.

Então, Roberto, partindo disso, eu acho que sempre houve um pensamento bastante crítico a respeito do arquivo como meio, como mídia, e das relações de poder que são estruturadas pelo arquivo. Nesse sentido, as colagens, meu trabalho mais digital, conceitual, está muito relacionado a esse questionamento das estruturas e dos conteúdos desses arquivos, principalmente em respeito às histórias que nós poderíamos chamar de canônicas, construídas em torno da modernidade e do modernismo brasileiro.

Eu sou um arquivista compulsivo. Tenho documentos que ainda nem consegui ler, de tantos arquivos que vou coletando por onde passo. Esse processo é interessante para mim, porque me permite de alguma maneira visualizar como essas narrativas foram estruturadas em diferentes instituições, desde museus até arquivos de Estado. E entender que o arquivo é em si mesmo um desses campos de intervenção, uma dessas mídias em que buscamos fazer intervenções no regime do visível, do sensível. Daí as colagens, porque elas trabalham com esses documentos, mas de alguma maneira os subvertendo e reenquadrando em outras narrativas que escapam do *framework* ideológico do arquivo, tal como ele se apresenta.

**Ana Altberg /** Vou fazer uma pergunta complementar, acho que você, Paulo, já adiantou um pouco ao falar das colagens. Como sua prática aborda diferentemente, por vezes uma mesma pesquisa, num fórum da arte e num fórum dos direitos humanos, como poderia ser numa galeria ou num tribunal?

**PT /** Acho interessante ocupar diferentes espaços, fóruns, mídias, diferentes institucionalidades também. Tem algo que aprendemos no campo dos direitos humanos, nas suas institucionalidades, como o direito humano opera nos tipos de fórum que adentramos. Porque trabalhamos com questões de violência política, de violações de direitos. Estou falando do Tribunal Superior Federal, do Ministério Público Federal, do Conselho de Direitos Humanos da ONU, estou falando de Comissões Nacionais da Verdade. Sempre tem alguma coisa que trazemos para o mundo da arte. Aprendemos alguma coisa e trazemos para o mundo da arte ou para o campo do estético, porque dentro desses espaços a própria apresentação de materiais, de evidências, a maneira como os discursos são articulados, como o espaço se apresenta, como esses fóruns se apresentam, desde um tribunal até um fórum do Conselho de Direitos Humanos da ONU, tem uma dimensão arquitetural estética, tem toda uma construção espacial ali que recebe esse tipo de discurso, de performatividade.

E a mesma coisa no campo da arte. De alguma maneira, também vamos lá e pegamos alguma coisa do campo da arte, as reflexões estéticas que estão acontecendo, como a arte está problematizando regimes de sensibilidade, regimes de visibilidade. Pegamos esses materiais e levamos para o campo dos direitos humanos.

Eu tento preservar no meu trabalho essa possibilidade de ocupar diferentes espaços e diferentes mídias. Isso significa desde fazer um trabalho mais conceitual



como, por exemplo, *Des-Habitat* ou as colagens do projeto Settler Modernism, mas ao mesmo tempo estar trabalhando com o caso de remoções forçadas do povo avá-guarani pela hidrelétrica de Itaipu, que está na Comissão Nacional da Verdade. É um caso que – aliás, Ana, você está trabalhando conosco agora – vai gerar toda uma campanha de advocacia para uma reparação histórica dos povos guarani no Tribunal Superior Federal. Acho que essa possibilidade de estar em diferentes espaços e aprender e se mobilizar entre eles é bastante importante e interessante para os dois lados da prática.

E, para finalizar, tem um entendimento de que todos esses espaços são meios de intervenção, não é? O espaço da arte, o espaço da advocacia, o espaço dos projetos mais conceituais, cada um tem a sua especificidade, seus códigos, suas espacialidades, suas institucionalidades. São diferentes formas de intervir nessas diferentes mídias. E tem outro aspecto, que é um pouco Robin Hood, que a arte às vezes proporciona financiamentos que podem canalizar projetos de defesa de direitos, projetos mais ativistas. Portanto, toda a minha prática e a prática do Forensic Architecture também estão muito relacionadas com isso, como comissões artísticas permitiram que trabalhos de advocacia de direitos fossem realizados.

**RC /** Paulo, você está falando muito da reverberação no campo artístico e no campo forense, mas e no campo arquitetônico? Você é professor em uma escola de arquitetura, você é formado em arquitetura, você começou com uma arquitetura forense. E na arquitetura, como é o acolhimento? Para usar sua expressão lá no início.

**PT /** Tem duas dimensões aí, duas respostas para isso. Do ponto de vista internacional, a arquitetura forense, ainda que seja marginal, é uma prática já reconhecida em diferentes escolas de arquitetura. E esse reconhecimento do campo da arquitetura segue um pouco a reboque do reconhecimento que houve no campo das artes, porque o Forensic Architecture foi chamado para as bienais mais importantes do mundo, desde a Documenta, Bienal de Whitney e outras várias exposições de relevância. No Brasil existe um reconhecimento incipiente da prática da arquitetura forense, principalmente vindo de outras áreas, fora da arquitetura, das artes, do campo da comunicação, do jornalismo e dos direitos humanos.

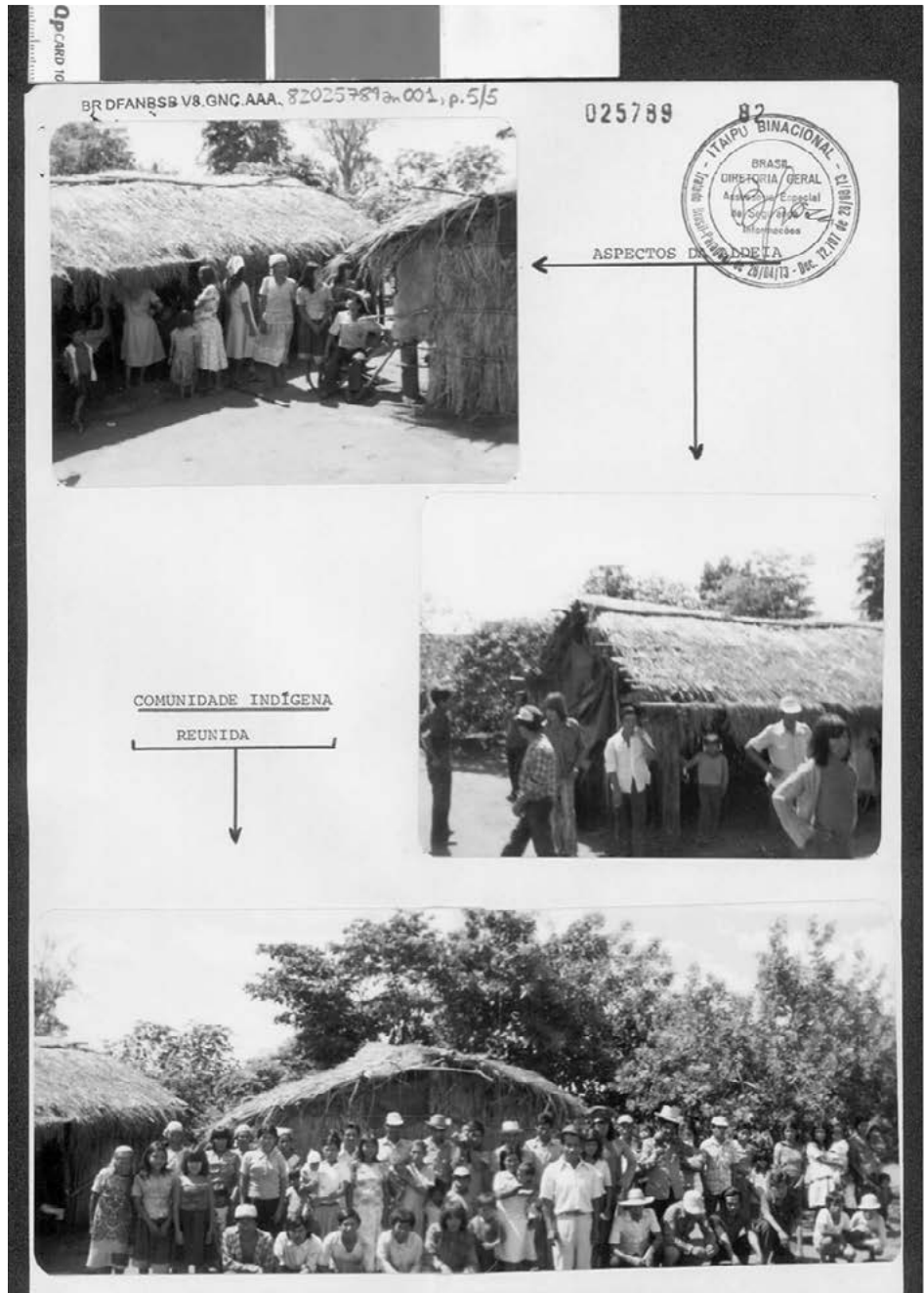


Figura 2

Imagens dos assentamentos avá-guarani registrados em 1982 em um dossiê confidencial produzido pela Assessoria Especial de Segurança e Informações de Itaipu, órgão de inteligência do regime militar que respondia ao Serviço Nacional de Informações, Projeto Atlas do Desterro Oco'y-Jakutinga  
Fonte: <https://www.advocacia.autonoma.xyz>

Outra questão que é importante aí é que dentro desse trabalho também tem uma reflexão conceitual, especialmente em projetos como Des-Habitat e Lúcio Costa era racista?, que é um debate que pertence diretamente ao campo da arquitetura. Aqui estamos lidando com cânones da arquitetura. Esses projetos questionam esses arquivos canônicos, refletindo sobre as histórias do modernismo brasileiro, e a violência implícita nesses arquivos. Aqui devo confessar que fico um pouco desapontado que não haja uma recepção crítica no campo da arquitetura sobre esses projetos, que acabam tendo mais ressonância no campo da arte.

**RC /** Você acha que isso tem a ver? Por que você tocou em dois baluartes do campo arquitetônico, Lina Bo Bardi e Lúcio Costa?

**PT /** Talvez exista uma dificuldade do campo historiográfico e do campo teórico da arquitetura brasileira de confrontar certas narrativas canônicas que foram estabelecidas e continuam sendo perpetuadas pela discussão historiográfica e crítica. Porque isso significaria também que teríamos que repensar como estamos contando e narrando as questões e os fatos em torno da história da arquitetura brasileira, o que desestabiliza posições e discursos de poder. Nesse sentido, principalmente mexendo com figuras canônicas como Lúcio Costa e Lina Bo Bardi, eu entendo que há alguma resistência ou dificuldade de fazer, digamos, um processo de descolonização historiográfica no campo da arquitetura.

**AA /** Seria interessante você comentar as diferenças e similaridades a respeito dessas duas publicações, uma relativa a Lina Bo Bardi e outra a Lúcio Costa, e sobre como cada um deles aborda a ideia de “arte primitiva” ou “arte indígena”. Mas antes disso, pegando o gancho do que Conduru perguntou, gostaria que você comentasse como essa dificuldade de lidar com uma crítica aos cânones modernistas teria a ver também com o fato de que a própria ideia de arquitetura forense confronta uma herança específica do projeto social moderno, que seria a ideia de que a arquitetura é necessariamente uma coisa boa, que existe uma positividade associada ao projeto de arquitetura. Muitos trabalhos que vocês fizeram no Oriente Médio mostram como existe uma performatividade nociva do próprio projeto arquitetônico, ou do projeto urbano, para constranger populações, para limitar o desenvolvimento da economia local, limitar o direito de ir e vir na Palestina ou em outros lugares estudados.

Estou misturando alguns assuntos, mas acho que essa perspectiva forense de algum modo confronta a herança moderna fundamental que coloca a arquitetura como uma coisa boa ou neutra, associada ao progresso.

**PT /** Se formos pensar genealogicamente, eu situaria isso no que poderíamos chamar de virada foucaultiana no campo da arquitetura. Não sei se essa seria a melhor expressão, mas a relação entre arquitetura e poder era geralmente tratada do ponto de vista simbólico, isto é, como certas arquiteturas vão comunicar certas narrativas, certas histórias em relação à organização estética de sua fachada, de seus ornamentos, de todos os elementos que compunham a arquitetura enquanto domínio das Belas Artes. Esse “momento Foucault”, como estou chamando, que foi muito importante para mim ainda como estudante de graduação, vai mostrar que a arquitetura é sobretudo uma microfísica do poder, que a arquitetura condiciona os corpos, os coletivos, que ela é um instrumento, é uma máquina de produzir subjetividades, sujeitos. E aí, fazendo uma leitura teórica que poderíamos chamar de pós-colonial, entendendo como essas modernidades arquitetônicas foram implementadas nos contextos de colonização, nos contextos imperiais e imperialistas do passado e do presente, isso vai levar ao entendimento de que arquitetura é um instrumento de violência, é um instrumento de poder na sua própria materialidade, na sua própria fisicalidade, para além dos regimes simbólicos dentro dos quais ela opera. E, como você falou, isso questiona um positivismo fundante no sistema ideológico que define o que é arquitetura, que é a crença de que a arquitetura sempre está a serviço do bem para a sociedade, por um processo de progresso da sociedade, de desenvolvimento econômico e social, de inovação tecnológica, assumindo uma espécie de narrativa linear em que estaríamos sempre rumando para um futuro de progresso. Isso está muito colocado no que define a prática da arquitetura.

O tipo de trabalho que realizamos começa a questionar um pouco essa estrutura, esse edifício ideológico sobre o qual a arquitetura se assenta, a fim efetivamente de mostrar como a arquitetura sempre foi e continua sendo mobilizada como um instrumento de poder, de opressão, de colonização de corpos e subjetividades. E nesse sentido, voltando para o trabalho mais teórico em relação à modernidade brasileira que eu faço no livro *Lúcio Costa era*

*racista?*, mostrando como o edifício ideológico em torno do que era um projeto de arquitetura nacional, que no fundo era um projeto de país, está atrelado a certas construções discursivas e espaciais que incorporam como elemento positivo a colonialidade e as estruturas racializadas que definem a sociedade brasileira. Então, também desse ponto de vista teórico, eu acho que esse questionamento da arquitetura como dispositivo discursivo, simbólico e físico de poder sobre corpos e subjetividades é algo bastante central na minha prática. Sempre buscar, a partir do ponto privilegiado que nós tivemos de ser formados como arquitetos e operar no campo da produção de conhecimento da arquitetura, como questionamos nossa própria “posicionalidade”, nossas próprias práticas e meios e como subvertemos a arquitetura em direção a outros fins.

**RC /** Paulo, quando fala da arquitetura, você está falando da arquitetura no geral? Porque eu fico pensando, nesse raciocínio, como fica a arquitetura dos povos soberanos antes da colonização europeia das Américas?

**PT /** Essa é uma pergunta muito importante. Arquitetura, como usei até este momento, está muito relacionada a uma arquitetura de fundo moderno, ocidental, colonial, por assim dizer. Talvez tenhamos que qualificar a forma como estou usando arquitetura do ponto de vista de um conhecimento mais estabelecido, como foi formalizado dentro do mundo ocidental. É claro que, no meu ponto de vista, nem toda arquitetura é um sistema de opressão, nem toda arquitetura é um sistema de colonização, nem toda arquitetura trabalha como essa máquina de poder à qual eu me referi remontando ao pensamento de Foucault, essa máquina biopolítica, ou essa máquina necropolítica, como fala Achille Mbembe.

A busca por outras arquiteturas, pelo entendimento ou pela identificação de outras arquiteturas de outros povos que não estão relacionados à história da formação de conhecimento do campo colonial moderno, tal como ele foi instituído e tornado hegemônico com o imperialismo europeu, com a expansão colonial da Europa, se torna um elemento cada vez mais fundamental para compreender não apenas outras formas de se praticar arquitetura, de se pensar o patrimônio, de se pensar o campo disciplinar, de pensar outras formas de se entender a própria história – e aqui eu vou tentar, não sei se vou conseguir fazer isso – a própria história do que é a civilização humana.

Por que estou falando isso? Tem duas coisas que eu gostaria de falar. Uma, talvez a que possamos chegar, Roberto, que é falar um pouco de como estamos olhando essas outras arquiteturas que, talvez pudéssemos dizer, estão fora desse paradigma colonial moderno. E trazendo-as para dentro do pavilhão da representação brasileira na Bienal de Veneza para pensar outras possibilidades de construção de espaço, outras possibilidades de desenho da paisagem, outras possibilidades de pensar o que é memória, que não estejam condicionadas por essa visão que eu estou chamando de visão hegemônica na prática da arquitetura tal como formulada, formatada, institucionalizada durante o processo de expansão imperial da Europa.

Em um segundo momento, estou falando que é importante observar essas arquiteturas que estão fora desse registro canônico porque estou muito impactado pelo livro *The dawn of everything: a new history of humanity*, de David Graeber e David Wengrow. Graeber é antropólogo, etnógrafo, e Wengrow é arqueólogo. E esse livro é muito impressionante, principalmente no campo da arquitetura, porque eles estão fazendo, para ser bem sucinto, uma compilação de tudo que foi feito em pesquisa arqueológica nos últimos dez ou 20 anos e o

**Figura 3**

Paulo Tavares e Ursula  
Biemann, *Forest Law/Selva  
Jurídica*, 2014, instalação  
multimídia e publicação  
Fonte: <https://www.paulotavares.net/>



que vemos dessas arquiteturas que estão sendo reveladas nos assentamentos de cidades que estão fora do que entendemos por história da arquitetura. Vou reformular: o que eles estão mostrando é que foi construído todo um discurso em relação à ideia de formação da cidade relacionado com a narrativa da história como um processo civilizacional que vai culminar na Europa, que era uma sociedade complexa, onde existiam cidades “sofisticadas”, “desenvolvidas”. Todo aquele resto, que não pertencia a esses registros, era arquitetura primitiva, no fundo, arquiteturas vernaculares, como se chamava tudo aquilo que de alguma maneira não pertencia de fato ao que era definido como arquitetura, como cidade, como civilização desenvolvida.

E vendo essas pesquisas arqueológicas, entendemos que existem outras arquiteturas que contam outras histórias de processos civilizatórios, de processos de desenvolvimento tecnológico, de desenvolvimento de tecnologias de desenho e manejo da paisagem que escapam àquela história linear e progressiva que herdamos da modernidade colonial. Que é dizer: olha, existiam os povos primitivos e isso vai ficando cada vez mais sofisticado, até chegarmos numa civilização desenvolvida, cujo exemplo é a civilização europeia. E a história da arquitetura serviu muito a essa narrativa de progresso, de civilização, que no fundo é uma narrativa imperial, colonial, de estrutura racista e racializada. A arquitetura serviu a essa narrativa, no sentido de que ela provia, digamos assim, a base material que sustentava esse tipo de construção. E eu acho que olhando outras formas de arquitetura, desses outros povos, de outras culturas – e por outras culturas estou falando de tudo aquilo que não vem do ocidental – estamos podendo também construir outra narrativa do que significa, como eles falam, a própria história da humanidade. Foi uma resposta bastante longa, mas faz algum sentido para mim.

**LF /** E que tem muito a ver com a sua prática. Por exemplo, no seu projeto Memórias da Terra, a ideia de arquitetura – ou de ruína – vai se estender a uma disposição de árvores em determinado terreno. É uma expansão gigantesca do que a palavra arquitetura poderia conter. Talvez você pudesse falar um pouco sobre isso, sobre como o projeto reverte essa divisão entre natureza e cultura, tão definidora do nosso pensamento ocidental, ao reconhecer ali em seus vestígios vegetais um território ocupado no passado.



**Figura 4**

Paulo Tavares em colaboração com Bô'u Xavante Association, *Trees, vines, palms and other architectural monuments*, 2013-Atual, instalação multimídia e projeto de pesquisa, formação botânico-arqueológica da antiga aldeia xavante de Tsinõ  
Fonte: <https://www.paulotavares.net/>



**Figura 5**

Paulo Tavares em colaboração com Bô'u Xavante Association, *Trees, vines, palms and other architectural monuments*, 2013-Atual, instalação multimídia e projeto de pesquisa, identificação da aldeia Bô'u, centro cultural e geopolítico do território xavante de Marãiwatsédé, forçosamente abandonada nos anos 1950-1960  
Fonte: <https://www.paulotavares.net/>





**PT /** Acho que tem a ver. Um pouco das minhas leituras sobre arqueologia, da minha paixão e do meu interesse por arqueologia está muito relacionado ao que eu mencionei desse livro. Acho que ele influencia muito meu pensamento sobre arquitetura. Porque, no fundo – e aí eu estou sendo cauteloso com a questão de Roberto: de qual arquitetura você está falando? – estou falando de uma arquitetura mais do *establishment*, do *status quo*, essa arquitetura mais consolidada que é o que herdamos como tradição artística da Europa. No fundo, é uma reflexão arqueológica. Se formos ver como a história da arquitetura foi construída, ela está sempre remetendo de alguma maneira a evidências arqueológicas. A ruína é, de alguma maneira, nossa fonte epistemológica. Então, para mim, é importante entender outras arqueologias, porque isso me permite observar a arquitetura de outra maneira.

Em *Memória da Terra*, que é um trabalho comissionado pelo Ministério Público Federal atrelado a uma ação civil pública que busca reparação aos povos xavantes pelos atos genocidas perpetrados pela ditadura militar brasileira, o que fizemos foi identificar uma série de assentamentos antigos dos povos a'uwe xavante que foram forçosamente removidos durante o chamado processo de pacificação dos povos indígenas levado a cabo pelo Estado brasileiro. Era necessário comprovar que essas terras eram indígenas, e uma das maneiras de comprová-lo era corroborando a história oral dos anciãos, era identificar os sítios arqueológicos que trariam evidências materiais dos testemunhos dos anciãos. E nesse processo notamos que esses sítios arqueológicos, no fundo, são formações boscosas, formações florestais que cresceram sobre a antiga aldeia, forçosamente removida durante esse processo de pacificação. Talvez seja um dos mapeamentos de um dos complexos arqueológicos mais significativos do Brasil central. E esse trabalho entrou como evidência no contexto dessa ação cível pública. A partir disso, como esses sítios não eram protegidos, fizemos uma petição ao Iphan para reconhecimento desses sítios como patrimônio arqueológico xavante e assim eles serão reconhecidos.

Então tem essa dimensão, digamos assim, uma dimensão ativista do trabalho, mas tem outra... e aí é legal retornar um pouco a essa história de ocupar diferentes espaços, como um vai informando o outro. Ao fazer esse processo de registro e de petição de requerimento para que esses sítios arqueológicos fossem registrados, começamos a descrever essas árvores como se fossem evidências. Elas são, de fato, uma espécie de ruína arqueológica. Começamos a pensar essas árvores, essas formações boscosas como evidências, como traços de um

assentamento antigo, como registros arqueológicos de um assentamento antigo. E falamos isso porque aprendemos muito com os arqueólogos que trabalham na Amazônia. Eu fiz curso de arqueologia com eles, estou sempre em interlocução com diferentes arqueólogos que trabalham na Amazônia. E começamos a aprender, como arquiteto, junto com essas pessoas, que são talvez as pessoas mais significativas que estejam trabalhando hoje na Amazônia, como, por exemplo, o etnobotânico William Balée, o arqueólogo Eduardo Góes Neves, que está no MAE da USP, o arqueólogo Michael Heckenberger, que faz um trabalho paradigmático de arqueologia no Xingu, desvelando aquilo que ele chama de *garden cities xinguanas*, que são grandes assentamentos xinguanos. Então, sempre em diálogo com essas pessoas, com as quais eu aprendo e compartilho meu trabalho, fui entendendo que, de fato, a floresta, essas formações boscosas são vestígios arqueológicos, são registros arqueológicos. E que poderíamos fazer uma petição nesse sentido.

Mas de alguma maneira, ao compreender essa nova arqueologia, isso me permite problematizar a arquitetura de outra maneira: será que isso então é uma nova forma de arquitetura? Será que essas práticas de cultivo de jardins, essas práticas de produção de florestas podem ser pensadas como uma forma de *landscape design*, como uma forma de construção arquitetônica? E também uma ideia de arquitetura que sai completamente fora do registro dessa arquitetura, desse *establishment*. Porque qual era a construção, digamos, epistemológica, a construção ideológica, a construção de estruturas de poder que a arquitetura vinha legitimar? Eram os europeus, eram as instituições coloniais modernas vindo para esses territórios e dizendo: “Olha! Ali não tem arquitetura, não temos nem evidência de que tem arquitetura, é tudo maloca. Não tem arquiteturas como temos aqui, e isso são exemplares de uma sociedade primitiva. Olha as construções, elas são construções primitivas, elas não são tão sofisticadas como os exemplares das civilizações ocidentais”. E essa falta, vamos dizer assim, falta de evidências – *lack of evidences* – permitia que essa narrativa de poder fosse estruturada. Era o que legitimava, de alguma maneira, a colonização. E o que legitimou, até os anos 1980, a ideia da ditadura militar de que a Amazônia era um grande vazio, desabitado, que não tinha pessoas manejando aquela floresta. Então deveria ser ocupado, colonizado e desenvolvido. Quando você entende que, na verdade, são tecnologias espaciais, formas de manejo da paisagem supersofisticadas, formas de *landscape design* não apenas sofisticadas, mas que se tornaram essenciais para a contemporaneidade porque estão trabalhando com esses sistemas de produção de biodiversidade, não apenas invertemos essa narrativa, essa construção epistemológica que é uma

construção de estrutura de poder, mas conseguimos também problematizar o próprio campo da arquitetura, a própria palavra arquitetura.

Muita gente me chama atenção: “ah, Paulo, será que você não está reproduzindo, digamos assim, uma estrutura colonial ao chamar isso de arquitetura? Ou seja, enquadrando uma prática que é muito mais complexa, que vem de outros caminhos, de outros tipos de pensamento, dentro desse campo do saber, do poder legitimado, do campo de saber/poder que é arquitetura?”. Eu falo: “olha, na verdade, o que estou tentando fazer é uma espécie de bumerangue, uma espécie de reflexão contrária. Minha prática de arquitetura, os conhecimentos que obtive, que são desenhar, trabalhar com documentos, todo o instrumental da arquitetura, eu busco mobilizar em relação ao meu ativismo por direitos, que permite que eu aprenda certas coisas e que, como em um bumerangue, eu faça um ativismo dentro do campo epistemológico da arquitetura, tentando quebrar certas ideias hegemônicas do que é arquitetura, de quem faz arquitetura, o que arquitetura pode ser, o que se pode considerar patrimônio, arqueologia”. Então, problematizando, tensionando o próprio campo de onde eu estou falando, eu acho que tem um pouco destas duas coisas: tentar olhar arquitetura como campo de produção de saber e confrontar as suas construções ideológicas, a maneira pelo qual todo um regime discursivo transmitido pela arquitetura define estruturas de poder, define certos regimes de poder.



Figura 6  
Paulo Tavares em colaboração  
com o botânico William  
Balée, *An architectural  
botany*, 2018-Atual, projeto  
de pesquisa Fonte: [https://  
www.paulotavares.net/](https://www.paulotavares.net/)

**Dinah Oliveira /** Pensando na questão que você acabou de articular sobre a narrativa, a respeito de outra lógica, eu imagino quase uma inversão perfeita. Fiquei pensando nisso porque estou interessada no trabalho de videoinstalação *Trilogia da Terra*. Você poderia comentar como foi construída essa instalação, na sua dimensão poética, visual e narrativa? Falando de outro modo, sobre como aparece na videoinstalação o desmonte de uma narrativa em favor dessa outra lógica, sobretudo porque o trabalho aponta, até na fala dos entrevistados, para a dimensão de redistribuição da terra. E do modo como aparece nas falas, na narrativa, na construção visual, me parece evidenciar uma lógica outra, mas não que nós estivéssemos construindo uma lógica outra; a sensação é a de que estamos conhecendo uma lógica outra que já existe, tomando contato com uma epistemologia que já se apresentava. Então você poderia comentar um pouco como esses elementos aparecem na estética da videoinstalação?

**PT /** Obrigado pela questão, Dinah. Esse é um trabalho relativamente antigo, de mais de dez anos, na verdade, e que tive muito pouca chance de exibir, mas agradeço você mencionar *Trilogia da Terra*, porque foi um trabalho muito importante para mim. E mostra, eu acho, que a questão da terra sempre esteve no meu horizonte, e de alguma maneira ainda está, porque o pavilhão brasileiro na Bienal de Veneza se chama Terra. Tem aí uma persistência de entender o que é essa terra, de habitar essa terra. Esse trabalho foi feito para a exposição *Devir Menor*, que trabalhava com o pensamento de Félix Guattari sobre micropolítica, uma política do devir menor. E como eu comentei no começo da nossa entrevista, durante minha graduação em arquitetura, o que eu mais fiz foi rádio, mídia que era meu campo de atuação. E Félix Guattari foi radialista, a questão da rádio livre para ele era fundamental. Ele foi um ativista da rádio Alice, em Bolonha. Nos seus textos, ele fala como fazer rádio era importante. Eu sempre tive, digamos assim, essa amizade com Félix Guattari. E quando fui convidado a fazer essa exposição, a primeira coisa que veio à cabeça foi reler alguns textos, porque ele veio para o Brasil no momento de abertura democrática, porque ele estava justamente interessado na explosão micropolítica que estava acontecendo no Brasil – enfim, sabemos de toda a história de Félix Guattari quando esteve por aqui.



Figuras 7 e 8  
Tavares em colaboração com  
o jurista Anderson Santos e o  
urbanista André Dalbó. *Trilogia  
de la Tierra* (Abertura), 2014,  
videoinstalação Fonte: [https://  
www.paulotavares.net/](https://www.paulotavares.net/)

Fui reler algumas coisas e me dei conta de que muitas dessas articulações, dessa outra política que estava sendo tecida naquele momento, tinham como ponto central a terra, uma liberação da terra, que era fruto, que era resultado, de um sistema moderno colonial, de um sistema de colonização implementado pelos militares que tinha como centro a redefinição do Brasil como território, a redefinição do Brasil como terra. Talvez um dos projetos mais ambiciosos de colonização modernizante que testemunhamos no século 20 foi implementado pela ditadura militar e foi um processo muito violento. Tanto do ponto de vista da violência infligida aos povos originários, aos camponeses, aos ribeirinhos, como também à própria ecologia da terra. Daí a ideia de que o regime militar brasileiro e o que ele causou na Amazônia figure como um dos casos mais emblemáticos de ecocídio. E ao fazer esse trabalho, me dei conta de que a questão da terra era central, o que aparece na *Trilogia da Terra* em diferentes escalas. Tinha uma demanda por territórios urbanos, dada a expansão das cidades, havia o nascimento do Movimento Sem Terra nesse momento de abertura micropolítica, reivindicando a terra e a reforma agrária. E havia a conformação do que se chamou na época de aliança dos povos da floresta. Da resistência a Kararaô, que depois virou Belo Monte, do pensamento seminal de Chico Mendes, ou seja, de toda uma originalidade política, uma criatividade política que surgia ali, que tinha a terra como seu espaço central. E acho que ali começamos a aprender um pouco dessas lógicas outras que você falou. Dessas outras possibilidades de terra e território para a construção do que é este país, do que é o Brasil. Até com elementos muito práticos e muito inventivos, por exemplo, a ideia de resex, que foi elaborada pelos seringueiros, sob a liderança de Chico Mendes, que era uma ideia de reforma agrária feita comunitariamente, ou seja, um grande território comunal. Havia uma identidade política aí muito grande, que está falando dessas outras lógicas. Se formos olhar o que aconteceu no grande encontro do Xingu contra Kararaô, vemos que ali tinha uma outra lógica do que poderia ser a terra, do que é um rio, o que significa um rio, para além de uma mentalidade que entende o rio apenas como energia a ser extraída. Então ali começamos a ver essa lógica outra. Eu não gostaria de falar retornando a esse momento, mas de alguma maneira esse momento de abertura política ainda nos habita. E acho que estamos vendo isso acontecer em Brasília neste momento, uma espécie de retomada dessa possibilidade de outra terra que o Brasil pode ser.



Figura 9  
Tavares em colaboração com  
o jurista Anderson Santos e o  
urbanista André Dalbó. *Trilogía  
de la Tierra* (Abertura), 2014,  
videoinstalação Fonte: [https://  
www.paulotavares.net/](https://www.paulotavares.net/)

Para ser um pouco mais específico, os vídeos estão instalados como uma paisagem, um horizonte. A instalação funciona como uma paisagem videográfica. É um projeto antigo, mas do ponto de vista estético, reflete viagens que eu fiz várias vezes pelo Brasil. Esse vídeo, aliás, tem uma qualidade muito ruim porque eu tinha uma câmera muito improvisada, eu amarrava um microfone, uma fita crepe no microfone, pegava uma mochila e ia fazer essas viagens de ônibus para a Amazônia, para outros territórios, incluindo uma pela Transamazônica inteira. Uma dessas viagens que está no filme. Eu fui em busca de um monumento feito pelo Niemeyer para relembrar o massacre do Eldorado do Carajás, que foi destruído. Então, vou atrás desse monumento. Esteticamente, o trabalho reflete um pouco essa imersão, essa viagem pelo território. Eu acho que é uma coisa muito interessante, do ponto de vista estético e do ponto de vista da prática da arte, mas também do ponto de vista político, que é, digamos assim – usando uma expressão simplista – conhecer o Brasil profundo.



Se deslocar do seu lugar, andar pelo território. E eu vou fazer minhas pazes com os modernistas, digamos assim, fazendo uma referência a eles. Se formos ver, nessa descoberta do Brasil que foi a antropofagia, tinha um elemento de viagens, das viagens para conhecer o barroco mineiro, da viagem de Mário de Andrade para a Amazônia, por exemplo, de ele se deslocar, o que significava se deslocar do pensamento dele, das referências burguesas e europeias que tinha recebido. A ideia de uma viagem, do deslocamento do corpo, tem toda uma genealogia estética e política que daria para explorar.

**AL /** Com essas questões do modernismo você me traz de volta ao que fala no livro *Lúcio Costa era racista?*, de como produzir outro fio da meada e incorporar isso numa historiografia da arquitetura brasileira – esse revisionismo crítico da história e esse revisionismo da crítica da arquitetura. Tem muitas questões interessantes nesse livro, mas vou tentar me ater à videoinstalação que Dinah mencionou. Você enfatizou como algo de certo modo iniciático, mas que já tem presentes muitos elementos de sua produção atual, pois foi

**Figura 10**

Paulo Tavares, *Des-memorial* (Carajás Niemeyer), 2008, projeto de monumento (desenhos, vídeo, modelagem 3d) Fonte: <https://www.paulotavares.net/>





feito em colaboração com um jurista, com um urbanista e com ativistas sociais. O modernismo também está presente, na busca desse monumento do Niemeyer e tudo mais. Mas eu queria trazer para o projeto da Bienal de Arquitetura de Veneza e como se materializa essa terra novamente, quase dez anos depois. Também me interessa, nessa grande vitrina da produção arquitetônica mundial, o entendimento do projeto arquitetônico que está por trás do pavilhão. E algo que fiquei pensando nessa conversa: do ponto de vista da construção arquitetônica, quais projetos fariam parte dessa prática arquitetônica? Pois seu campo é mais de uma 'arquitetura expandida', mas me interessa também pensar quais projetos arquitetônicos trazem essas outras narrativas, que consolidam essa visão arquitetônica do século 21, que eu entendo como fundamental, daqui para frente, nesse momento de revisionismos críticos.

**PT / Legal,** vou tentar responder. Bastante coisa. Obrigado, André. Então, o projeto é uma curadoria conjunta, eu e Gabriela de Matos. Por incrível que pareça, eu não a conheço ao vivo. Nunca nos encontramos, na verdade, nunca tínhamos trabalhado juntos antes desse projeto. Foi feita uma chamada para fazermos uma proposta, uma competição interna. E foi surpreendentemente natural que chegássemos ao tema de pensar a terra como solo, como roça, durante as nossas conversas. Porque tem uma afinidade muito grande com a prática múltipla da Gabi como arquiteta, como pesquisadora. E também estava muito relacionado com minha prática e minhas questões. A roça como tipologia espacial é muito importante para nós. Mas também pensar a terra, nessa ligação entre a roça e a terra como casa comum de toda vida humana e não humana, a Terra como planeta, que é uma questão bastante importante para nós.

Nesse projeto vamos mostrar basicamente espaços memoriais considerados e reconhecidos como patrimônio pelo Iphan, relacionados com a questão da monumentalidade, o que define o que era a tradição artística brasileira. E o Iphan teve um papel muito importante nessa construção ideológica através desses memoriais, desses espaços da memória reconhecidos como patrimônio cultural, dessas paisagens reconhecidas como patrimônio cultural. Nós estamos trazendo vários exemplos de povos indígenas e populações afro-brasileiras. Alguns são construções físicas, como o terreiro da Casa Branca, que entendemos como um complexo arquitetônico; outros, são processos mais relacionados a práticas espaciais, que estamos chamando de práticas do desenho da paisagem,

como o sistema agrícola tradicional do rio Negro, que foi reconhecido como patrimônio pelo Iphan. E se pensarmos que a floresta pode ser uma grande ruína, que a floresta é uma construção arquitetônica realizada por esses povos, o sistema agrícola do rio Negro, reconhecido como patrimônio por conta da incrível biodiversidade que ele carrega ao longo de gerações e séculos, é um sistema de produção da paisagem, é um sistema de construção de espaço: no fundo, é uma arquitetura. Seria legal pontuar aqui que estamos fazendo uma instalação no pavilhão, que vai ser todo coberto com piso de terra batida, a exemplo das casas de terreiro, das ocas indígenas. Essa instalação é o que estamos chamando de aterramento do pavilhão, uma instalação *site specific* da curadoria.

**RC /** Terra brasileira?

**PT /** Não, essa é terra italiana, infelizmente (risos). Mas tem aí um pequeno detalhe que talvez dê para comentar. Não tem jeito de você levar terra do Brasil para lá (risos). Mas quando estávamos pensando essa coisa da terra, pensando sobre Brasília, a ideia de que Brasília é uma cidade colonial, que estava tudo em volta de ocupar a terra e o território, nos demos conta de que o próprio pavilhão do Brasil na Bienal é também um objeto que carrega essa ideologia que estamos problematizando. Ele é um pavilhão modernista. Talvez seja o único pavilhão modernista. Já não me recordo, acho que tem outros também, mas ele é muito significativo porque traz essa representação do que foi o Brasil, o que é o Brasil, como o Brasil se apresentou para o mundo do ponto de vista da arquitetura e da arte, principalmente a partir dos anos 1940. Foi desenhado principalmente pelo Henrique Mindlin, um arquiteto que teve – pelo pouco que eu conheço, devo dizer – um papel fundamental na articulação do modernismo brasileiro. Não apenas como arquiteto, mas também como autor do livro *Arquitetura moderna no Brasil*. Ele tem um papel de consolidação da narrativa elaborada pelos pioneiros do modernismo, principalmente pelo Lúcio Costa, de que nossa tradição arquitetônica é a arquitetura colonial. E chama muita atenção, no frontispício do livro dele, a relação com o antigo Mesp, hoje Palácio Capanema, e a igreja barroca de Santa Luzia, no Rio de Janeiro. Mas, claramente, o que ele está comunicando aqui é que o fundamento da nossa tradição artística e arquitetônica é o colonialismo europeu, reificando essa narrativa que foi construída pelo Lúcio Costa.

Nos demos conta de que precisávamos fazer uma intervenção no pavilhão. Ele não era neutro. Se olharmos para toda a Bienal, todas as apresentações, existe uma espécie de reificação do pavilhão como uma monumentalidade moderna que representa o Brasil. Então entendemos que precisávamos, de alguma maneira, intervir no próprio objeto. Para tanto, desenhamos essa instalação que se chama *Aterramento*, composta de três elementos: o piso que vai fazer um aterramento mesmo, transformar o pavilhão num terreiro; estamos colocando gradis com elementos sankofa na fachada do pavilhão; e uma série de tecidos feitos pelas tecelãs do Alaká vai adornar, “ornamentar”, digamos assim, a segunda sala do pavilhão, muito inspirados nos barracões de terreiro que têm essas bandeirolas. Estamos trazendo esses panos feitos pelas tecelãs do Alaká do Opô Afonjá como uma espécie de ornamento para aterrar esse objeto modernista.

**Figura 11**

23ª Bienal de Arquitetura de  
Veneza, Pavilhão do Brasil:  
Terra Curadoria: Gabriela de  
Matos e Paulo Tavares  
Foto: Matteo de May



**Mery Horta /** Paulo, eu queria retomar a questão dos direitos humanos que você trabalha tanto, tão importante na sua atuação e nesses diferentes *fronts* em que você atua. E pensar os direitos humanos como um direito dos corpos à terra, principalmente nessa perspectiva de reparação histórica, como você mesmo já levantou, como algo fundamental e importante nessa luta, até pensando no seu trabalho para a Bienal. Eu queria que você falasse um pouco sobre a questão desses corpos, desses saberes e dessas poéticas quilombolas, povos indígenas, pessoas periféricas, negras, que estão nessa temática, nessa insurgência necessária que está acontecendo. Queria que você falasse da relação com a própria palavra terra, pensar a materialidade de substância da palavra terra, mas também a ideia poética desses corpos ligados à terra.

**PT /** Obrigado, Mery, pela pergunta. É interessante você fazer essa conexão corpo e terra, porque nós acabamos de receber o título do filme da Day Rodrigues, que comissionamos sobre o terreiro da Casa Branca. Ela foi para Salvador, conversou com as ialorixás, com as equedes e está fazendo um filme sobre isso. E o filme se chama *O Corpo da Terra*, justamente porque no trabalho que ela fez – e isso muito em conversa com a Gabriela de Matos também – a ideia de que esses corpos são a terra e a terra é esses corpos é muito importante. No entendimento do que é aquele espaço do terreiro, da preservação daquela mata, daquele olho d'água, quase uma impossibilidade de diferenciar o que é corpo e o que é a terra, a terra sendo uma extensão do corpo, e o corpo sendo uma extensão da terra. Acho que esse aspecto é bastante central, de como ele vai aparecer no pavilhão, não explicitamente talvez, mas em diferentes momentos.

E nesse sentido, eu acho que outra abertura desse conceito terra, dessa poética da terra, é que a terra em português tem múltiplos significados. Ela é uma palavra sem escala, que assume diferentes escalas, que fala do chão, de onde você pisa, fala do seu jardim numa roça, fala do solo, do cultivo. Fala do território, de reparações de terra e também fala da Terra, em seu sentido planetário. Então, para nós, foi interessante entender que essa materialidade da terra está ligada a uma poética de espacialidade transversal que fundamentalmente pensa o local, pensa o contexto, pensa os corpos que estão atrelados a essa terra. Que é situada, que está falando de chão, de pertencimento, que está falando de ligações profundas com a terra e que determinam essas for-

mas de fazer espaço. Mas que também está falando de uma terra global, de uma Terra em risco de desregulação climática e planetária, uma Terra que está em risco existencial, se pudéssemos dizer assim. E a preservação desses memoriais terrenos, terrestres, aterrados, que se relacionam com a terra, que é o que estamos trazendo, a preservação desses espaços e das práticas que construíram ancestralmente esses espaços está muito relacionada com a manutenção do sistema Terra. Porque ali estão formas de saberes, formas de habitar e de se relacionar com a terra que apontam para uma relação menos predatória, menos violenta contra todas as entidades não humanas com as quais convivemos. Então é por isso que chamamos essa galeria de Lugares de Origem, que é o título de um livro de Ailton Krenak, *Lugares de origem e arqueologias do futuro*. São lugares de origem, lugares ancestrais, lugares de memória, mas ao mesmo tempo carregam um conhecimento. Trazem um conhecimento que é futurista, que vai nos permitir construir um outro futuro para toda a vida no planeta de uma maneira menos violenta, menos predatória, menos insustentável. Eu acho que essa dialética entre o chão e o cósmico é bastante importante para nós.

**André Arçari /** Paulo, eu queria que você falasse do projeto que fez para a Bauhaus Imaginista a partir da ideia da revista *Habitat*, fundada por Lina e Pietro Bardi no Masp (1950). De que modo você utiliza tal publicação dentro da sua versão intitulada *Des-Habitat*? Como você pensa na forma como o conhecimento é colocado no projeto original, entre os registros dos artefatos indígenas que são fotografados como peças de *design*, e como essas imagens irão se relacionar com as fotografias da arquitetura modernista também presentes na *Habitat*? A partir disto, apropriando-se então desse periódico publicado nos anos 1950-1960, como pensou seu projeto *Des-Habitat* e de que modo trabalhou o conteúdo e a forma da revista original? Também pensei nessa pergunta pela importante relação da escola alemã em parte do projeto moderno de arquitetura europeia que nós, de certo modo, assimilamos para a construção do nosso projeto de modernismo. Uma arquitetura que se convencionou como forma hegemônica, muito distinta dessa visão decolonial sobre arquitetura, que é pontuada tanto nesta entrevista quanto na constituição de sua pesquisa. Por fim, seria bom entender também como essa proposta se relaciona com o jubileu da Bauhaus na parte brasileira da exposição Bauhaus Imaginista: Aprendizados Recíprocos realizada no Sesc Pompeia (São Paulo, 2018-2019).



Figura 12  
Paulo Tavares, *Des-Habitat*,  
2019, projeto gráfico-textual  
Fonte: <https://www.paulotavares.net/>

**PT /** Obrigado, André. Como é que eu vou começar? Foi uma comissão para a exposição Bauhaus Imaginista. Ela foi curada, entre outras pessoas, pela Marion von Osten, que sempre foi uma pensadora, uma arquiteta, uma curadora muito importante para mim, desde a exposição que ela realizou intitulada Desert of Modernity, em que ela investiga o legado colonial do modernismo, principalmente no Norte da África, mas também em outros lugares. E essa curadoria foi muito importante para eu começar a pensar a dimensão colonial da modernidade brasileira. Marion tinha vários interesses para fazer essa exposição e o modo como definiu esse *frame* curatorial. Um pouco do que ela está fazendo ali na exposição – não sou a melhor pessoa para falar isso, mas só para pontuar – é investigar a diáspora da Bauhaus. E o Brasil, pelo que entendo – o Roberto deve saber isso muito melhor que eu –, nunca teve uma relação tão íntima com essa diáspora, como houve, por exemplo, nos Estados Unidos, bem mais

proeminente. Mas ela identifica que algumas das práticas da Lina Bo Bardi, principalmente a escola de *design* contemporâneo no Masp (Instituto de Arte Contemporânea, IAC), vinha de inspiração da Bauhaus, que era uma das iniciativas, digamos assim, dessa curadoria expandida que o Pietro Bardi vai implementar no Masp. Que tinha o que eles chamavam de exposições didáticas, tinha a escola e tinha a revista *Habitat*, que eu entendo que era uma espécie de braço editorial desse projeto de modernidade que o Masp comunicava nessa época e realizava de uma maneira muito pioneira – porque hoje os museus se tornaram esses espaços mais abertos para educação e outros tipos de atividades, e o Masp já tinha isso de maneira muito seminal.

Então, em conversa com Marion von Osten e outros curadores... eu tinha esse projeto da *Des-Habitat*, fazia muito tempo. Na verdade, ele nasce quando eu era estudante ainda e tinha vários recortes da revista *Habitat* que já traziam esses elementos indígenas. Sempre tive interesse por isso. Como falei, sou um arquivista um pouco compulsivo. Eu tinha esses objetos e eles sempre estiveram comigo em uma pasta. Então, esse projeto estava de alguma maneira cozinhando fazia muito tempo já... E o que decidimos fazer foi um fac-símile. Uma parte do projeto não foi realizada, eu posso falar um pouco sobre ela. Mas fizemos o fac-símile da revista, porque estávamos entendendo que ali acontecia – acho que isso é muito da Lina Bo Bardi, em certo sentido – um processo construtivista pela articulação entre imagens e texto, em que uma espécie de mensagem do que era a modernidade, do que era o *habitat* moderno, era comunicado, que é o que a Lina Bo Bardi fazia muito nas capas da *Habitat*. Uma espécie de superimposição de imagens ou de colagem de imagens. E nessa superimposição, nessas colagens tem uma mensagem sendo comunicada, que não é direta, mas se dá justamente nessa fricção entre diferentes referências, diferentes imagens. E isso acontecia muito na *Habitat* quando você via imagens da tão chamada e do que eles se referiam ali como artes primitivas, das artes indígenas como exemplares de obras e artefatos modernistas e modernos construindo um pouco essa narrativa de que: olha, ser moderno, uma sensibilidade moderna, é estarmos relacionados com esses objetos, digamos, da arte primitiva, assim como toda a vanguarda europeia esteve, desde Picasso e Matisse. Enfim, toda essa narrativa do primitivismo que define o que é a modernidade em diferentes sentidos.





Figura 13  
Paulo Tavares, *Des-Habitat*,  
2019, projeto gráfico-textual  
Fonte: <https://www.paulotavares.net/>

O que fazemos na *Des-Habitat* é basicamente esse mesmo processo de desconstrutivismo de significados. Mas o que mostramos ali é um diálogo criando certas fricções com a *Habitat* como um arquivo da modernidade, porque colocamos outras imagens, que vêm de outros arquivos. Então, tem uma pesquisa muito extensa de vários arquivos. Tem imagens da Comissão Nacional da Verdade Brasileira, por exemplo, que estão completamente fora do registro do que é um arquivo de arquitetura. E nós fomos encontrar imagens de projetos de arquitetura apenas nesse arquivo, como imagens de arquivos do Masp ou arquivos do centro de produções. E ao colocar essas imagens em contato, ao fazer esse processo construtivista, digamos, que era feito pela *Habitat*, de alguma maneira se revela ou se desvela toda a construção, todo o contexto colonial que tornou possível que aquelas imagens e objetos indígenas chegassem em uma revista militante, modernista, sofisticada, numa área urbana como a *Habitat* dentro do Masp. Então



eu sempre falo que a *Des-Habitat* mostra um pouco do que estava fora do *frame*, porque a *Habitat* era, sobretudo, um processo de enquadramento. Ela cria um enquadramento para você, de como você deve observar as coisas. Então, estamos criando outro enquadramento. Só que esse outro enquadramento revela aquilo precisamente que estava fora do quadro que a *Habitat* construiu e que se tornou um quadro canônico, uma pintura canônica, em certo sentido. Então, ao mostrar o que estava ali presente, latente, mas fora do quadro, problematizamos um pouco não tanto o trabalho apenas da Lina Bo Bardi, mas a própria construção discursiva da modernidade e do modernismo brasileiro.

**LF /** Queridos e queridas, acho que já podemos começar a encerrar. Claro que teria muito mais assunto. Queria agradecer a participação e a presença de vocês e agradecer ao Paulo essa oportunidade de ouvir e conhecer um pouco melhor os vários projetos nos quais está envolvido. Alguém mais gostaria de fazer um comentário final? De minha parte, fiquei pensando o tempo todo na frase do Oswald, de que “o Brasil é um grilo de seis milhões de quilômetros, talhado em Tordesilhas”.

**AL /** Também queria agradecer ao Paulo e aos entrevistadores o diálogo nesta manhã e a Dinah e a Livia o apoio e o convite para ajudar a pensar esta edição. Só um comentário final, Paulo: eu me identifico muito com essa relação com o modernismo que você tem, certo amor e ódio, digamos, que é uma coisa que nos mobiliza muito. Ainda por cima, eu, como arquiteto formado na FAU/USP, aquele templo do Artigas, que tem uma generosidade espacial muito grande, e nos últimos anos, aqui no Rio de Janeiro, eu tenho me debatido com o Affonso Eduardo Reidy, outra figura de que gosto muito, mas ao mesmo tempo tem um urbanismo muito impositivo em alguns momentos. O próprio projeto geral do Aterro do Flamengo, um espaço público muito generoso, mas que previa um rodoviarismo violento para a cidade. E também Brasília. Eu acho curioso que você hoje em dia mora em Brasília, que é parte desse projeto colonial, como o Mário Pedrosa também narra. Brasília, essa capital colonial, como você fala, é um esforço equivalente ao dos colonizadores portugueses que chegam e está em curso até os dias de hoje. E você falou em certo momento que estamos vivendo outro momento agora, depois desse período fascista, desse colonialismo exacerbado. Não que a gente tenha deixado de ser colonial em algum momento, o nosso desenvolvimento, como você deixa claro, é muito colonialista e continua

em ação. O próprio cerrado segue sendo desmatado, colonizado pela soja, algo que ainda faz parte do projeto de Brasília. São questões que ficaram pululando na minha mente.

**PT /** Eu que agradeço, gente, o tempo, a generosidade de fazer essa conversa, o convite. Obrigado a todos. Só para finalizar, é impressionante como muita coisa do que eu e a Gabi nas nossas conversas estamos levando para o pavilhão, está acontecendo agora no Brasil. Por exemplo, o terreiro Casa Branca acabou de fazer uma campanha, porque eles estão perdendo território. Durante quatro anos, o Iphan não fez absolutamente nada, o Ministério Público não fez absolutamente nada. Nesses quatro anos, as casas dos orixás estão ameaçadas por edificações ilegais que estão sendo construídas em volta do terreiro. Finalmente o Iphan fez uma ação, a Casa Branca fez uma mobilização para trazer essa questão do momento político que estamos vivendo, nessa espécie de retomada de Brasília. Uma espécie de reparação histórica. É impressionante, a Juliana Vicente está fazendo um filme sobre o que nós estamos chamando de Brasília Quilombola, Brasília Indígena, e ela está em conversa com a Sônia Guajajara. E quando Sônia Guajajara tomou posse, ela usou esta frase que para nós foi muito forte: “o futuro é ancestral”. Nós estamos olhando para esses memoriais do passado, mas estamos olhando para o futuro, como um pássaro sankofa que voa em direção ao futuro, mas está sempre olhando para o passado. E outras séries de elementos, a coleção Nosso Sagrado, e todo o debate de repatriação da coleção Nosso Sagrado. Inicialmente iríamos levar os objetos. Não conseguimos, mas estamos trazendo elementos dessa representação. Estamos nesse momento de reconstrução, um momento de retomada, como as coisas se desdobraram no Brasil e estão se desdobrando. E o pavilhão tem muita ressonância com isso.

**Como citar:**

ALTBURG, Ana; ARÇARI, André; CONDURU, Roberto; FLORES, Livia; HORTA, Mery; LEAL, André; OLIVEIRA, Dinah; TAVARES, Paulo. A ruína é, de alguma maneira, nossa fonte epistemológica: entrevista com Paulo Tavares. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 45, p. 14-47, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.2>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.