

PAULO TAVARES

Paulo Tavares (Brasil) é arquiteto, pesquisador e professor da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Brasília (FAU-UnB). Ele é fundador da agência [autônoma](#) e colaborador do coletivo Forensic Architecture. Atualmente investiga os processos de violações de direitos humanos e territoriais no contexto das ditaduras militares da América Latina e é co-curador da Bienal de Arquitetura de Chicago de 2019.

Seu trabalho confronta o que você se refere como a matriz colonial da arquitetura moderna, especialmente no contexto brasileiro e latino-americano. O que isso significa, e até que ponto a prática da arquitetura ainda hoje perpetua uma mentalidade colonial?

Paulo Tavares: A arquitetura moderna é estruturalmente colonial, e vemos grandes exemplos disso em vários territórios no mundo. A produção arquitetônica moderna que aconteceu na África colonial durante a primeira metade do século XX, quando esses territórios ainda eram ocupados por europeus, por exemplo. Temos que falar em termos de "moderno colonial". Na sua gênese histórica, a modernidade é fundamentalmente um projeto colonial.

Queria começar contando uma história sobre a qual tenho muito interesse e sigo documentando: o protesto que os mundurucus fizeram para recuperar urnas funerárias retiradas de seu território durante a construção da Usina Teles Pires. Eles foram reclamar essas urnas numa cidade chamada Alta Floresta [MT], onde as urnas foram depositadas e entregues aos cuidados do Iphan [Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional] e da Funai [Fundação Nacional do Índio]. Primeiro eles ocuparam o canteiro de obras; depois, o museu de Alta Floresta, para que esse patrimônio arqueológico histórico fosse devolvido. Não consigo pensar em outra definição para um tipo de intervenção espacial como essa que não seja colonialismo, ainda exercido de maneira brutal e explícita nos dias de hoje. Você ocupa um território, expropria não apenas aquela terra, como também o patrimônio arqueológico, para construir uma infraestrutura moderna – que significa, na nossa história colonial, uma estrutura de progresso, de desenvolvimento –, e delega o cuidado daquele patrimônio a um órgão estatal, que terá o controle sobre esses objetos culturais.

Como isso se relaciona historicamente com a arquitetura moderna brasileira em sua gênese? Para responder, eu queria mostrar um projeto para vocês, que chamamos de "Des-Habitat", porque ele lida com a revista *Habitat*, criada pela Lina Bo Bardi. *Habitat* era uma revista de arquitetura muito importante porque era, digamos assim,

uma mídia "modernista militante": buscava disseminar, de maneira muito pedagógica, o que era o Modernismo para as elites urbanas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Nessa revista, recorrentemente encontramos imagens de objetos e obras de arte dos povos indígenas do Brasil aparecendo como signos de modernidade. Você vê reportagens sobre "o índio desenhista", "o índio modista" etc. A ideia de modernidade que a revista comunicava era a de que ser moderno estaria, de alguma maneira, conectado com as vanguardas europeias, mas, ao mesmo tempo, com alguma ideia de arte indígena, com uma ideia de natividade.

E, assim como as urnas mundurukus, fiquei muito intrigado em saber como esses objetos - ou melhor, as imagens desses objetos - chegaram até as páginas da revista *Habitat*. Como eles saíram daqueles territórios de onde pertenciam e apareceram dentro de uma revista dedicada a propagar os ideários estéticos e culturais do Modernismo? Fiquei especialmente intrigado com os artesanatos e os objetos dos índios karajás, porque eles aparecem em várias edições da *Habitat*.

Nas páginas da revista, os bonecos cerâmicos dos karajás, objetos muito sofisticados do ponto de vista escultórico, aparecem sempre isolados, como se estivessem numa espécie de exposição de arte moderna ou num museu etnográfico. De onde vieram esses objetos? Em que circunstâncias foram "coletados"? É interessante notar que a palavra "coleta" é o termo geralmente utilizado para designar a origem de objetos e artefatos indígenas quando são expostos em museus de arte no Brasil. Isso ocorre até hoje, como vi recentemente numa exposição sobre adornos indígenas no Sesc [Serviço Social do Comércio] São Paulo. Essa palavra me incomodou muito porque tem um sentido colonial, como no caso das urnas funerárias que citei. No caso de *Habitat*, esses objetos karajás foram provavelmente coletados durante o que, na época, se chamava de "política de pacificação" das populações indígenas - que era, na verdade, uma política de ocupação de seus territórios ancestrais.

A história dos karajás é especialmente significativa. As comunidades karajás vivem na ilha do Bananal, entre Goiás e Mato Grosso, uma área relativamente próxima a Brasília. Durante a construção da nova capital, o presidente Juscelino Kubitschek fez uma grande obra na ilha do Bananal, querendo transformá-la numa espécie de balneário de férias para a burocracia estatal e as elites políticas que viriam a ocupar a região. Então, construíram um grande hotel, chamado Hotel JK, no centro da ilha, no coração do território karajá. O hotel foi projetado pelo Niemeyer, e nos anos 1980 foi destruído por um incêndio. Nesse projeto existe a intenção de criar uma experiência de modernidade relacionada com imaginários coloniais sobre o primitivo. O hotel, com suas janelas de vidro abrindo para uma vista panorâmica da ilha, funcionava em si mesmo como um dispositivo para enquadrar os índios como objetos dessa experiência de modernidade, assim como as imagens das cerâmicas karajás, que eram coletadas em campo num contexto de ocupação do território indígena, iriam aparecer em *Habitat* como signos estéticos da "nova linguagem". É uma operação de

enquadramento, de museificação tipicamente moderna, que ao mesmo tempo encobre o contexto colonial de violência.

Os karajás desempenharam um papel fundamental na simbologia do processo de modernização no Brasil, principalmente porque seu território se encontra no Centro-Oeste, região que foi o palco das investidas expansionistas de Getúlio Vargas, e, num segundo momento, por sua proximidade com a nova capital, Brasília. Um momento muito importante nessa história foi a missa realizada em 1957 para marcar a fundação de Brasília, quando os karajás foram trazidos pela Força Aérea Brasileira [FAB] da ilha do Bananal para participar como representantes dos povos indígenas. Tratava-se de uma espécie de *reenactment* da primeira missa realizada pelos portugueses em solo brasileiro, como no famoso quadro de Victor Meirelles [1861], recuperando o mito colonial como gesto moderno.

No meu entender, o aspecto central e mais interessante de Brasília é a reformulação da colonialidade ao mesmo tempo como identidade e sentido do processo modernizador. De alguma maneira, pode-se dizer que Brasília é a nossa cidade colonial mais importante. É preciso enxergar Brasília não só do ponto de vista da arquitetura e do urbanismo, mas, principalmente, do ponto de vista da ocupação e da conquista do território. Isso é elaborado de forma muito literal, até didática, pelos próprios protagonistas desse processo, especialmente Lúcio Costa, que vai dizer que Brasília nasceu do ato colonial de tomar posse de um território, como se aquele território fosse um vazio demográfico, um território natural sem história. É um processo de apagamento da história daquele território e, por consequência, da história dos povos ameríndios.

Dados demográficos históricos sobre os karajás mostram que, por volta dessa época - 1940-1950 -, os karajás sofriam uma redução populacional brutal. Os objetos que apareciam na revista *Habitat* como imagens de modernidade, como referências para uma linguagem moderna tipicamente nacional, são, na verdade, documentos de uma história de despossessão e violência colonial. A “política de pacificação” dos povos indígenas foi gestada na aurora da formação do Brasil República, potencializada nos anos 1930 com o regime nacionalista de Getúlio Vargas, e depois, com o desenvolvimentismo de Kubitschek. Conforme mostrou a Comissão Nacional da Verdade [CNV],¹ durante o governo militar essa política se tornou ainda mais violenta.

Nessa perspectiva, vê-se que a ideia de modernização do País, de formação da “comunidade imaginária” nacional e de construção do Estado, está fundada num processo colonial que é estruturante de toda a nossa história moderna pós-colonial. A violência desse processo é constantemente apagada em nome da construção de um nacionalismo que, no limite, é um nacionalismo genocida. A arquitetura moderna foi um dos laboratórios, um dos campos em que a relação entre o colonial e o moderno foi elaborada de maneira muito sofisticada e poderosa, tanto

¹ A CNV foi criada pela Lei nº 12.528/2011, instituída em 16 de maio de 2012, e teve por finalidade apurar as graves violações de direitos humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988, ou seja, antes, durante e após a ditadura militar (1964-1985).

do ponto de vista simbólico quanto dos pontos de vista prático e operativo. Simbólico porque assumiu o colonial como identidade nacional moderna, e operativo porque atuou como instrumento de ocupação, expropriação e reorganização de territórios de outros povos.

O que o encaminhou para essa posição dissidente na arquitetura?

Paulo Tavares: Sempre trabalhei no limite do campo disciplinar da arquitetura, colaborando com outras áreas, como mídia, artes, ciência, antropologia etc. Isso despertou interesse em situações que não eram próprias da arquitetura no sentido tradicional da prática. A historiografia da arquitetura e a maneira como a relação com a terra é entendida dentro da nossa pedagogia arquitetônica me fizeram paulatinamente reconhecer uma relação não apenas colonial com os povos, mas também com a terra. Havia uma ideia de que a natureza estava ali para ser domada, domesticada, colonizada, usada, usurpada, explorada, para que aquilo de alguma maneira construísse o que a gente chamava de Estado-nação.

A visão hegemônica sobre a arquitetura moderna brasileira e como ela se relaciona com o processo de modernização e da construção do nacionalismo no País é aquela de uma história heroica, geralmente feita por homens brancos, de classe média e alta, que produzem uma nova arquitetura tipicamente tropical-nacional, que se relaciona com as curvas do barroco mineiro e da paisagem exuberante de nossa natureza, ou que se inspira poeticamente nas “curvas da mulher brasileira” – uma série de clichês, por vezes grotescos, que se repetem dentro do nosso meio.

De outra perspectiva, claramente podemos ver o poder colonial operando como motor desse processo. O caso dos karajás nos conta um pouco isso, e também o dos mundurucus, no qual vemos um processo colonial que continua em curso e que é legitimado pelo mesmo discurso que a arquitetura e o planejamento vêm legitimar: de desenvolvimentismo, progresso e construção nacional.

Considerando que você trabalha com populações que tem um histórico violento e traumático de contato com o outro, quais são as formas de contato com a alteridade no seu trabalho?

Paulo Tavares: Antes de responder a essa pergunta, eu queria fazer uma contrapergunta. Quando falam sobre “populações que têm um histórico violento e traumático de contato com o outro”, o outro nessa frase precisa ser qualificado. Quem é esse outro? Nesse caso, é o perpetrador da violência, não qualquer figura de alteridade. Trata-se de um sistema colonial específico, que se perpetua por meio de vários dispositivos, imaginários e materiais. Logo, se a questão do outro parece importante, é preciso começar dizendo que o outro nunca é o mesmo, mas sempre consequência de um lugar que se ocupa.

Em segundo lugar, sinto certo “orientalismo” quando perguntam sobre “as formas de contato com a alteridade” em nossa prática,

referindo-se especificamente a populações indígenas e do Oriente Médio. Aqui, estou pensando no trabalho do escritor palestino Edward Said, que elaborou o conceito de “orientalismo” para mostrar como a Europa construiu uma visão reduzida e estereotipada das populações árabes a serviço de seu projeto de dominação colonial. Acho necessário evitar qualquer visão essencialista da alteridade, como se ela estivesse situada exclusivamente em certos povos e culturas, na medida em que esse tipo de visão deriva de uma relação assimétrica de poder. Só aqui e agora, nesta sala no Rio de Janeiro, estamos em contato com múltiplas formas de alteridade, de modo que eu também poderia falar desse aspecto no meu trabalho em relação a esta apresentação pública.

Essa questão do contato com a alteridade - eu preferia utilizar a palavra “encontro”, em vez de “contato” - sobre a qual perguntam não está necessariamente relacionada ao fato de que trabalhamos com comunidades indígenas ou do Oriente Médio. Na minha prática e no trabalho com o grupo de pesquisa Forensic Architecture, estamos muito atentos a esse processo de orientalização do outro, que é uma forma de perpetuar o poder e o imaginário colonial sobre essas populações. Mas isso não significa desprezar a diferença como um fator irrelevante no que fazemos nem ignorar as relações de poder envolvidas quando trabalhamos com populações vulneráveis, pois estamos claramente numa situação assimétrica de privilégio e acesso. Creio que nossa relação com o outro se dê por meio de formas de empatia e solidariedade, quando se busca ocupar o lugar do outro, compreender seu sofrimento, entender qual é o mundo daquela pessoa. Em vários trabalhos que o Forensic Architecture realiza, os pesquisadores estão lidando com populações extremamente vulneráveis, algumas em situação de violência política extrema, sendo necessário declarar que essas práticas de violência contra certos corpos não são toleráveis. Creio que são formas de solidariedade e aliança política, sem deixar de reconhecer e refletir como participamos dentro de redes de poder.

Pensando no genocídio indígena como um “subproduto do progresso”, como você fala na palestra “Cidades desaparecidas da Amazônia”, qual é a importância da visualidade na criação de evidências para a história desses povos?

Paulo Tavares: Não acho que o processo de genocídio dos povos ameríndios tenha sido um subproduto, um efeito colateral, do progresso. Acho que foi um produto direto, um efeito intrínseco a ideias e planos de progresso e desenvolvimentismo. Os povos indígenas eram vistos como inimigos de um plano de Estado, fundamentalmente desenvolvimentista e extrativista, que deveria, de alguma maneira, eliminá-los ou transformar seu modo de vida, que impedia a realização desse plano.

Quando a Comissão Nacional da Verdade foi estabelecida, as violações dos direitos aos povos indígenas não entraram na pauta. Houve, então, uma mobilização de entidades de direitos humanos e movimentos indígenas reivindicando que fosse criado um grupo para investigar a

violência contra os povos originários. Até esse momento, era como se os povos indígenas não tivessem participado desse conflito histórico no País, cujo protagonismo era restrito aos militantes urbanos ou rurais que confrontaram o aparato repressivo do regime militar. Tanto é que, quando a psiquiatra Maria Rita Khel assume a direção do grupo dedicado à questão indígena, fala uma frase muito marcante, algo mais ou menos assim: “Os povos indígenas não estavam resistindo politicamente porque não sabiam o que era a ditadura. Eles resistiam de forma ingênua, apenas para defender suas terras contra invasões.”² Tratava-se, segundo ela, de uma resistência “ingênua”, o que nesse contexto significa não ideológica, apolítica. De acordo com essa lógica, a violência sofrida pelos indígenas também não foi de cunho político, mas uma espécie de efeito colateral dos planos e dos projetos de desenvolvimento implementados nessa época.

Minha perspectiva é a de que as violações de direitos dos povos indígenas devem ser vistas como formas de violência política, no sentido de que buscavam eliminar um modo de ser, pensar e agir, um modo de existência que era visto pelo Estado como uma barreira, um impedimento, um inimigo do projeto nacional-desenvolvimentista. É nesse sentido político que a resistência dos povos indígenas aponta um caminho muito contemporâneo para nosso contexto atual, pois se tratava de uma forma de resistência a um Estado totalitário e desenvolvimentista-extrativista. Pode-se dizer que a maior ideologia do século XX não é o socialismo, o comunismo ou o capitalismo, mas o desenvolvimentismo, que é hegemônico tanto à esquerda quanto à direita, sendo cultivado por todo o espectro ideológico de matriz ocidental. E esse desenvolvimentismo é fundamentalmente extrativista, por conta de sua relação colonial com a terra.

Outro aspecto que chama a atenção é que, nas iconografias dos desaparecidos políticos do regime militar no Brasil, não existem imagens de sujeitos indígenas. Isso mostra como os indígenas não são vistos como vítimas políticas do regime, sendo sujeitados a um duplo processo de desaparecimento: pelo regime militar e pela memória que se tem do conflito. Eles são os “desaparecidos dos desaparecidos”. Entendo que a CNV fez um trabalho excelente nesse sentido, porque concluiu que os povos indígenas foram vítimas de violência política, alterando essa narrativa.

Estamos realizando um trabalho com os xavantes de Marãiwatsédé e o MPF [Ministério Público Federal] chamado “Memória da Terra”, que tenta justamente questionar essa narrativa do desaparecimento. Há uma política do apagamento muito clara dentro do regime militar, tanto do ponto de vista discursivo quanto do ponto de vista legal e material, propriamente físico, contra corpos e aldeias. Isso é crucial no caso dos xavantes de Marãiwatsédé, que foram removidos de suas terras numa operação realizada pela FAB. Nosso projeto consiste em identificar

² A frase correta é: “Os indígenas não estavam resistindo no sentido político, já que não sabiam exatamente o que era a ditadura. A resistência deles era, de certa maneira, ingênua, no sentido de preservar sua terra. Mas o tratamento dado a eles era violentíssimo”, citada em Guilherme Balza, “Comissão da Verdade apura mortes de índios que podem quintuplicar vítimas da ditadura” – *UOL Notícias*, 12 nov. 2012. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2012/11/12/comissao-da-verdade-apura-mortes-de-indios-que-podem-quintuplicar-vitimas-da-ditadura.htm>>.

vestígios de aldeias que foram forçosamente abandonadas ou diretamente destruídas durante o processo das "políticas de pacificação" dos xavantes. Esses vestígios arqueológicos se configuram como formações florestais, arranjos botânicos específicos que indicam a presença ancestral desse povo em seu território. Chamamos esse projeto de "Memória da Terra" porque, mesmo com a política do apagamento, antes e hoje, o território xavante resiste como testemunho da história e da resistência desse povo. A própria paisagem é memória viva.

Qual é a relação que você vê entre a política de pacificação dos aldeamentos dos povos indígenas a partir dos anos 1920 e a atual política de segurança, que inclui as UPPs [Unidades de Polícia Pacificadora] nas favelas do Rio de Janeiro?

Paulo Tavares: Acho que seria possível estabelecer uma relação no sentido de que ambas as políticas têm por objetivo o controle militar e político do espaço. Os aldeamentos indígenas do século XVIII, que estão na origem dos "postos indígenas" estabelecidos pelo SPI [Serviço de Proteção aos Índios] no século XX, eram dispositivos espaciais que buscavam ocupar territórios e controlar populações, isto é, eliminar a resistência dessas populações ao projeto colonial e à invasão de seus territórios. Em sua gênese, os aldeamentos eram instalações militares, com função militar. Aqui existem vários paralelos com táticas de contrainsurgência implementadas no contexto das guerras coloniais e, depois, da Guerra Fria, como o programa "Strategic Hamlets", implementado pelos Estados Unidos durante a Guerra do Vietnã, ou o projeto dos "Polos de Desarrollo", implementado nas terras Maia da Guatemala durante a violenta ditadura militar que assolou aquele país na segunda metade do século XX.

Em muitos aspectos, porém, são coisas completamente diferentes, porque se trata de outro processo de pacificação. Apesar da semelhança no termo, parece-me que a pacificação buscada pelo projeto da UPP provém de outra matriz, que diz respeito à maneira pela qual o espaço urbano é lido como um terreno militar. Se tivesse que fazer uma genealogia histórica dessa matriz, diria que ela tem origem nas táticas de contrainsurgência urbana utilizadas pelos militares franceses para combater grupos urbanos revolucionários durante o conflito pela Independência da Argélia, no início dos anos 1960. No filme *A Batalha de Argel*, de Gillo Pontocorvo, é possível ver como a casbá, uma forma vernácula de assentamento na região, com ruas tortuosas e becos nos moldes espaciais de uma favela, foi totalmente reconfigurada como um espaço militar para controle populacional. Esses espaços densamente povoados, que seguem uma morfologia complexa, refratária às análises militares tradicionais, impuseram toda a ordem de problemas em relação ao modo como reagir a um tipo de inimigo que tinha a arquitetura como uma vantagem tática no conflito. Grande parte da teoria contemporânea sobre a guerra, principalmente no contexto da guerra ao terror, que é uma guerra fundamentalmente urbana e travada em cidades, deriva dessa genealogia cuja origem é colonial. Do ponto de vista do urbano, acredito que essa seja a matriz histórica de uma intervenção como as UPPs, com a ressalva de

que se trata de um contexto e um conflito muito peculiar. De fato, as UPPs devem ser vistas *vis-à-vis* às operações humanitárias da Minustah³ no Haiti comandadas pelo Exército brasileiro. Aí está a fonte direta do *know-how* da pacificação das favelas cariocas, e não é à toa que se ventila a ideia de que a polícia militar do Rio de Janeiro deveria adotar as mesmas regras de engajamento adotadas pelas forças da ONU [Organização das Nações Unidas] no Haiti, transformando esses espaços em zonas de guerra, literalmente.

Pensando nos apagamentos, em que sentido você afirma que a arquitetura é necessariamente destruição?

Paulo Tavares: Arquitetura não é necessariamente destruição, não só: ela é também fundamentalmente construção. Mas há uma dimensão própria da arquitetura e do planejamento que pode ser observada durante toda a história da disciplina, que está mais conectada com o ato de destruir do que construir. A destruição em si mesma é uma forma de construção de espaços, por vezes radicais e iconoclastas, que tiveram influência equivalente, ou talvez ainda mais relevante, do que o ato de construir na história da arquitetura. Podemos mencionar vários exemplos históricos – talvez o mais emblemático sejam as reformas e as demolições realizadas por Haussmann em Paris, no século XIX, porque de certa forma esse ato destrutivo fundou o urbanismo moderno. Ou poderíamos lembrar o projeto "Plan Voisin", desenhado por Le Corbusier, em 1929, que pressupunha a destruição completa de grande parte do antigo Centro de Paris, substituindo o tecido urbano histórico por uma série de megatorres modernas. Aqui, a destruição é elevada ao gesto de renovação estética e moral, um ato de refundação social, certamente totalitário e violento. Porque nunca se trata apenas da destruição da arquitetura e da cidade para sua renovação urbana; trata-se também de destruição de comunidades e modos de vida de uma certa população.

Isso já está presente nas reformas de Haussmann, que pressupunha a remoção de cortiços em Paris, e vai se repetir constantemente ao longo da história do planejamento e da arquitetura no século XX até os dias de hoje. Desse ponto de vista, como mostram essas evidências históricas, pode-se dizer que o urbanismo é historicamente fundado num processo que tem a destruição em seu centro. Acho que isso é muito claro no caso do Rio de Janeiro, em diferentes momentos da história, desde a destruição do morro do Castelo até as recentes transformações urbanas para os megaeventos. Do ponto de vista das comunidades atingidas, esses processos de urbanização são essencialmente vistos como forma de destruição, remoção e ruptura de um modo de vida considerado um obstáculo para certos planos serem instalados na cidade.

Uma vez que levamos em conta que esse processo de violação e destruição é intrínseco à própria prática da arquitetura e do urbanismo, percebemos o que significa dizer que a cidade é um direito. Se a cidade é um direito, o urbanismo e a arquitetura são

³ Sigla francesa da Mission des Nations Unies pour la Stabilisation en Haïti (Missão das Nações Unidas para a Estabilização no Haiti).

uma espécie de advocacia desses direitos. Como podemos mobilizar nossas próprias linguagens e ferramentas para que esse direito seja protegido? Como podemos fazer uma advocacia do ponto de vista da arquitetura?

Você usa o termo “desenho além do humano”, que seria um projeto feito não apenas por homens, como também por outras forças e seres operantes no planeta, sendo um processo mais de sucessão do que de ruptura. Como um projeto de arquitetura poderia operar nesse sentido?

Paulo Tavares: Há uma passagem bastante interessante do Marx, mais ou menos assim: “A abelha constrói estruturas tão notáveis quanto um arquiteto, às vezes até melhores. A diferença é que o arquiteto elabora isso na mente, enquanto a abelha opera por instintos.” Ou seja, ao contrário da abelha, o fazer do arquiteto está dotado de intencionalidade, racionalidade, agência. É nesse sentido que Marx coloca: o *design* é uma ferramenta ontológica que define o que é o humano, por meio de uma relação de dominação entre humanos e natureza. O *design* é o próprio instrumento de domínio e controle, no sentido de que “domestica” o natural, e, assim, se caracteriza como um aparato colonial em relação à terra.

Morei muitos anos no Equador, lecionando arquitetura. Eu estava muito interessado no que eles chamavam de *Revolución Ciudadana*, ou Revolução Cidadã. Um dos pontos mais interessantes dentro desse processo “revolucionário” foi que a natureza era reconhecida como sujeito de direitos na nova Constituição, ou seja, estabeleceu-se um novo contrato social no qual formas de vida não humanas aparecem como tantos outros “cidadãos” dentro de um espaço político mais amplo, não antropocêntrico. Os kichwas de Sarayaku dizem que a floresta é ocupada por *lactas*, que são pequenos povoados habitados pelos seres da floresta. Aqui, a natureza aparece como um lugar social, não uma forma natural sem história. Se deslocarmos nossa perspectiva para esse ponto de vista, teríamos que pensar em formas de *design* que não fossem estabelecidas numa relação vertical entre humanos e natureza, abandonar a ideia do projeto como controle e domesticação do selvagem para implementar a cidade, a civilização etc. O que aparece diante de nós é uma nova imagem da pólis, do espaço do político, uma espécie de “urbanismo multiespécies” coabitado por vários seres humanos e para-além-do-humano. Acho que essa é uma tarefa para nós, arquitetos: pensar o que seria uma prática decolonial do *design* tanto em relação a comunidades quanto à terra. A crise ecológica perpassa, de maneira estrutural, a relação que o *design* moderno estabeleceu com a natureza. Descolonizar a prática do *design* é também uma questão de resistência, principalmente no contexto atual do Brasil, no qual vemos uma nova investida do capital extrativista, que será cada vez mais agressiva pelo contexto político de exceção em que nos encontramos.

Quais são os projetos de arquitetura construída que você acredita que trabalham a descolonização?

Paulo Tavares: Acho que existem vários exemplos de práticas da arquitetura e do urbanismo que estão pensando questões de colonização e descolonização em relação ao espaço construído. Em sentido estrito, é preciso pensar a construção como processo para se acercar da questão da descolonização, isto é, que tipos de relações de trabalho, que tipos de sistemas produtivos, que tipos de redes e atores sociais, que tipos de recursos e indústrias estão sendo articulados pelo projeto e pela sua realização. O elemento em si é importante, principalmente no que tange a questões de acesso, direito e inclusão. Mas, mais importantes ainda são o processo e as redes articuladas em torno do objeto construído, isto é, como a arquitetura pode catalisar agência social.

A responsabilidade política pelos projetos seria indissociável da prática da arquitetura? É possível se posicionar politicamente ainda no desenho, mesmo que o contexto no qual se faz um projeto seja desfavorável?

Paulo Tavares: No meu ponto de vista, não há como dissociar: a política é orgânica à prática. O projeto é político na mesma medida em que a arquitetura é um instrumento de exclusão social. Os *apartheids* que definem nossas cidades contemporâneas são exercidos por elementos arquitetônicos muito concretos. Logo, por tudo o que vimos aqui, eu diria que a prática da arquitetura necessariamente implica uma posição ético-política, principalmente se partimos do entendimento de que a cidade - ou o espaço em geral, urbano, territorial e ambiental - é um direito. Isso opera em diferentes registros, e a prancheta é apenas um deles. O projeto não é neutro nem em sua intencionalidade, nem em sua carga simbólico-comunicativa, nem nos processos que desencadeia para que seja realizado: tecnologia, trabalho, materiais etc.

A maneira mais tradicional de tratar a relação entre desenho e política na história da arquitetura se dá por questões de representação, que foi como a arquitetura sempre serviu ao poder, como um instrumento para comunicar sua ordem estética e simbólica. Os estudos que Foucault realizou sobre espaços disciplinares nos permitiram entender a equação desenho-política de outro ponto de vista, em que a arquitetura, nos seus elementos mais mundanos - janelas, quartos, corredores, sistemas de ventilação etc. -, aparece como um mecanismo de dominação dos corpos e controle dos sujeitos. A discussão sobre a dimensão política do desenho e do projeto também teve papel central na história da arquitetura brasileira, principalmente pelos debates puxados pela Arquitetura Nova nos anos 1970. Naquela época, a questão versava sobre o papel do desenho como meio de alienação da classe trabalhadora e, como contrarreação, se o desenho poderia gerar um espaço no qual a produção da arquitetura servisse como forma de organização popular e emancipação social. Acho que essas questões continuam atuais, mas em outros registros, e que hoje a questão do desenho deve ser pensada de forma mais ampla, inclusive para construir um espaço político que inclua aspectos ecológicos. O projeto, em seu sentido amplo, é político na medida em que se estão criando condições de coexistência entre diferenças. Mas

a arquitetura só ganha significado pelo conteúdo social, e as intencionalidades originais do projeto, quaisquer que sejam, são sempre muito frágeis se comparadas com as forças sociais que podem subvertê-las.

Um dos pressupostos morais que sustentam a arquitetura e o urbanismo é o entendimento de que a prática de projeto é fundamentalmente voltada para gerar o bem, gerar sociedades melhores. Isso assume diferentes formas ao longo da história, mas é uma constante. Daí os planos urbanos serem sempre nomeados com expressões que denotam ações positivas, como "embelezamento", "melhoramento", "renovação" ou "progresso". Mesmo dentro da academia, em que existe espaço para visões mais críticas e experimentais, esse imperativo moral, que na verdade é uma espécie de legitimação ideológica do papel social da arquitetura, ainda determina o pensamento e a prática de projeto. Nos contextos mais contraditórios, quando a prática da arquitetura é diretamente confrontada com a dimensão espacial de violência, acredita-se que a arquitetura seja um instrumento para fazer do mal algo menor, amenizando certas violências estruturais da sociedade. "Já que temos que construir uma prisão, como fazer um edifício que seja mais dócil com os corpos?"

Na minha opinião, é necessário romper com essa visão que associa a arquitetura, o desenho e o projeto a algo necessariamente positivo. Em primeiro lugar, porque sabemos que isso não é a realidade, e que mesmo projetos abertamente sociais, comunitários ou humanitários são, por vezes, operacionalizados como instrumentos de poder e violência, ainda que inadvertidamente. Em segundo lugar, porque isso limita nossa visão de como agir por meio da arquitetura no contexto social, despolitizando a prática. É nesse sentido que eu diria que a negação, o desengajamento e o não projeto são formas de ações espaciais-políticas, são formas de desenho e arquitetura. A questão é se poderíamos utilizar as próprias ferramentas da arquitetura, do desenho e do projeto para realizar contra-projetos, expondo por que certas estruturas espaciais não deveriam ser realizadas na medida em que são atos de violência contra populações e natureza.

Com meus estudantes, exploramos a dialética entre construção e destruição desenvolvendo exercícios de desenho para projetos que não deveriam ser construídos, examinando seus impactos sociais e ecológicos, assim trabalhando sobre a dimensão destrutiva inerente à prática da arquitetura. Está claro que certos projetos, como, por exemplo, os assentamentos israelenses construídos na Palestina ocupada, não deveriam ter sido construídos porque são instrumentos do *apartheid* imposto aos palestinos em suas próprias terras, sendo inclusive considerados violações previstas de acordo com a lei internacional. Os arquitetos responsáveis deveriam ir para um tribunal, pois são de fato criminosos. A arquitetura perdeu a inocência de seus tempos modernos heroicos. É preciso desafiar essa suposta inocência para entender a arquitetura como instrumento de poder, tanto de dominação quanto de emancipação.

O que seria uma cidade descolonizada?

Paulo Tavares: Nossas cidades são fundamentalmente formadas por *apartheids*, em vários níveis. Acho que uma cidade verdadeiramente descolonizada não é somente aquela onde esses *apartheids* colapsam, mas onde sua própria memória passa por um processo de descolonização. Estamos vendo isso de maneira muito forte nos Estados Unidos, com o debate em torno da demolição dos monumentos dos confederados. Isso é muito importante. Mas e aqui? São Paulo ainda comemora sua memória Bandeirante por meio de seus espaços urbanos e monumentos, isto é, celebra o genocídio dos povos indígenas como sua identidade histórica. Além disso, de outro ponto de vista, nossas cidades se tornaram grandes máquinas de colonização da terra, estando conectadas a redes de infraestruturas extrativistas globais. Rever esse modelo econômico e territorial também pressupõe um processo de descolonização da relação cidade-natureza.

Você poderia nos contar uma memória de uma experiência espacial que o tenha afetado?

Paulo Tavares: Quando estive em Ramala, na Palestina, no West Bank, conheci um sujeito que vinha de Gaza, um cara muito jovem, midiativista, de quem não me lembro o nome agora, mas cuja memória me marcou muito. Me hospedei em sua casa, passamos bons momentos conversando. Era muito complicado passar de Gaza para o West Bank há uma série de controles, e este sujeito não podia sair de Ramala, quase mesmo do seu apartamento, porque era de Gaza. Se ele saísse, seria imediatamente revistado pela polícia israelense, veriam que não tinha o passaporte para ficar, e ele seria levado de novo para Gaza. Ele não queria voltar para Gaza porque a situação lá estava muito precária naquele momento, como é de maneira geral, mas naquele momento fazia um ano que Gaza havia sofrido outro violento ataque de Israel. Este sujeito estava ali fazia dez anos mais ou menos, naquele espaço fechado, com seu direito de ir e vir completamente cerceado. Mesmo assim, ele conseguia forjar um senso de liberdade e autonomia único. De uma condição completamente adversa, ele conseguia criar outro contexto espacial, outro território, conectando com tecnologias e amigos que lhe serviam como mensageiros. Foi muito marcante para mim ver como esta pessoa, desde este lugar de extremo confinamento, forjava um senso de liberdade espacial extremamente poderoso.

Entrevista realizada em 22 de agosto de 2017.