

## ARQUITETURA COMO PRODUÇÃO DE FICÇÕES<sup>1</sup>

### ARCHITECTURE AS THE PRODUCTION OF FICTIONS

**A. Camila Matos Fontenele & B. Marina Lima Carrara**

*Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil*

*camilamatosf@gmail.com*

*carrara.marina@hotmail.com*

#### RESUMO

A arquitetura, tal como a conhecemos, surge de uma ficção pautada na suposta coerência e universalidade de seus valores. A ficção, aqui, é compreendida não enquanto gênero narrativo que se contrapõe ao documental, mas enquanto qualidade própria de toda narrativa. Considerando que as narrativas são representações ou abstrações dos acontecimentos, há nelas um grau de imprecisão inerente em relação ao que seria a realidade objetiva – efetivamente, essa suposta objetividade é sempre uma invenção. Entendemos que o projeto arquitetônico nada mais é do que uma ordem de serviço justificada por uma série de paralogismos que a legitimam. Sendo assim, defendemos que o trabalho do arquiteto é produzir ficções que emprestam uma aparência de coerência e racionalidade ao modo capitalista de construção das cidades. A partir daí, propomos o uso tático dessa condição ficcional comprometido com práticas emancipatórias: um exercício de ampliação do repertório imaginativo.

**Palavras-chave:** arquitetura, ficção, produção do espaço, história oficial

**Linha de investigação:** Dinâmicas Urbanas.

**Tópico:** Urbanismo insurgente e coletivos urbanos.

#### ABSTRACT

Architecture as it is today arises from a fiction based on the supposed coherence and universality of its values. Fiction here is understood not as a narrative genre opposed to the documentary, but as a characteristic common to all narratives. Considering that narratives are abstract representations of events, there is an inherent degree of imprecision related to what objective reality would be - effectively, this supposed objectivity is always an invention. We understand that the architectural project is nothing more than a work order justified by a number of paralogisms that legitimize it. Therefore, we defend that the architect's job is that of producing fictions that allow the capitalist mode of production of cities appear coherent and rational. From there, we propose the tactical use of this fictional condition that is committed to emancipatory practices: an exercise to expand imaginative repertoire.

**Keywords:** architecture, fiction, production of space, official history.

**Research line:** Urban Dynamics.

**Topic:** Insurgent urbanism and urban collectives.

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## 1. FICÇÃO

De fato, Funes não só recordava cada folha de cada árvore de cada monte, como também cada uma das vezes que a tinha percebido ou imaginado. [...] Este, não o esqueçamos, era quase incapaz de idéias gerais, platônicas. Não só lhe custava compreender que o símbolo genérico cão abrangesse tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa forma; aborrecia-o que o cão das três e catorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cão das três e quarto (visto de frente) (Borges, 1999: 56)

Em 1942, o escritor argentino Jorge Luis Borges imaginou o personagem Ireneo Funes, cuja memória fantástica era capaz de conservar tudo o que via e experienciava com a máxima riqueza de detalhes, de modo que suas recordações eram absolutamente precisas. Faltava-lhe, entretanto, a capacidade de abstração – uma vez que registrava todos os acontecimentos em sua suposta objetividade, não existiam lacunas a serem preenchidas. Não há, portanto, em Funes, espaço para a ficcionalização.

Nosso ponto de partida é a noção fundamental de que a arquitetura tem produzido discursos que naturalizam e legitimam a produção do espaço, tal qual acontece no modo de produção capitalista. Esses discursos são articulados na linguagem do desenho arquitetônico que, a partir de uma série de artifícios, se transveste de neutro, objetivo e funcional. No entanto, queremos explicitar o caráter ficcional desses discursos e a forma como têm assegurado a reprodução e o aprofundamento das desigualdades na construção das cidades.

A ficção, aqui, é entendida não enquanto gênero narrativo que se contrapõe ao documental, mas enquanto qualidade própria de toda narrativa. Considerando que as narrativas são representações ou abstrações dos acontecimentos, há nelas um grau de imprecisão inerente em relação ao que seria a realidade objetiva — efetivamente, essa suposta objetividade é sempre uma invenção.

Outra qualidade narrativa é a intencionalidade, explícita ou não, de quem a conta. Quanto menos explícitos forem os interesses por detrás das narrativas, mais realista será a sua aparência, de modo que o discurso que carregam será mais fortemente legitimado. O motivo pelo qual se conta uma história influencia a forma como se conta, que é, também, da ordem da ficção; sendo assim, não existem narrativas neutras.

O filósofo estadunidense David Boje definiu a categoria de análise discursiva que chamou de narratologia realista. Essa categoria diz respeito, especificamente, às narrativas que buscam ocultar os elementos de ficcionalidade que lhe permeiam e que se auto-outorgam o valor de espelho da realidade.

Na narratologia realista, as histórias das pessoas e das organizações são tratadas como objetos mortos e o contexto em que foram vividas não é explorado. [...] Os eventos são agrupados cronologicamente para que soem mais realistas. A história se torna o espelho cristalino de um realismo objetivo com pouca ou nenhuma atenção empírica ao contexto de desempenho comportamental em que as histórias foram socialmente encenadas ou ao modo como estão situadas no interior de discursos políticos e econômicos. Histórias realistas imitam o naturalismo fornecendo detalhes

narrativos ricos, fatos científicos, referências e cronologias que autenticam seu caráter como algo não-morto e não-ficcional<sup>2</sup>. (Boje et al, 2001: 135)

A naturalização de processos históricos mobiliza documentos, testemunhos e diferentes fontes de informação que operam como distintivos de veracidade. Por outro lado, outras narrativas, que poderiam ameaçar sua credibilidade, são, muitas vezes, ocultadas, silenciadas, assim como são marginalizados os protagonistas de suas histórias. Contar histórias e, sobretudo, tê-las ouvidas, envolve uma disputa de poder.

Na contramão da historiografia oficial e das narratologias realistas, a escritora Walidah Imarisha (2016) elabora a categoria literária ficção visionária, que se apropria de elementos explicitamente ficcionais – inclusive de recursos narrativos típicos das ficções científicas, como a viagem no tempo – com o propósito de recontar histórias de grupos tradicionalmente oprimidos e imaginar cenários futuros alternativos. Imarisha destaca sua importância enquanto método criativo para grupos historicamente oprimidos engajados em lutas por justiça social.

Apesar de nossa habilidade para analisar e criticar, a esquerda se enraizou naquilo que é. Nós frequentemente esquecemos de vislumbrar aquilo que pode vir a ser. Esquecemos de escavar o passado em busca de soluções que nos mostrem como podemos existir de outras formas no futuro. Por isso acredito que nossos movimentos por justiça precisam desesperadamente da ficção científica. [...] Nós começamos [...] com a crença de que toda articulação política é ficção científica. Quando falamos sobre um mundo sem prisões; um mundo sem violência policial; um mundo onde todo mundo tem comida, roupas, abrigo, educação de qualidade; um mundo livre da supremacia branca, patriarcado, capitalismo, heterossexismo; estamos falando sobre um mundo que não existe atualmente. E sonhá-lo coletivamente significa que podemos começar a trabalhar para fazê-lo existir<sup>3</sup>. (Imarisha, 2016)

O intuito principal dessas ficções visionárias não é, exatamente, construir uma utopia em que grupos oprimidos vencem seus opressores, mas mais do que isso, imaginar formas de sobrevivência em cenários profundamente distópicos, por vezes assustadoramente semelhantes à realidade. Nesse caso, a condição ficcional das narrativas é apropriada para especular sobre futuros possíveis. No entanto, essa condição está presente, também, nas narrativas que armazenam e transmitem conhecimento, ou seja, a ficção é uma condição comum também às narrativas dos saberes.

Por mais contraintuitivo que possa parecer, a condição ficcional característica das narrativas não é exclusividade dos saberes populares ou das ciências sociais. Tampouco é neutro o conteúdo das ditas ciências

<sup>2</sup> Traduzido livremente pelas autoras. No original: In realist narratology people and organizational stories are treated as dead objects without exploring lived context. [...] Events are strung together into chronologies to vibrate with realness. Story becomes a transparent mirror of an objective realism with little or no empirical attention to the behavioural performance context in which stories were socially enacted or to their embedded situation within situated political and economic discourses. Realism stories mimic naturalism by supplying rich narrative details, scientific facts and figures, references and chronology to authenticate their performance as non-dead and non-fiction.

<sup>3</sup> Traduzido por Jota Mombaça. No original: For all of our ability to analyze and critique, the left has become rooted in what is. We often forget to envision what could be. We forget to mine the past for solutions that show us how we can exist in other forms in the future. That is why I believe our justice movements desperately need science fiction. [...] We started [...] with the belief that all organizing is science fiction. When we talk about a world without prisons; a world without police violence; a world where everyone has food, clothing, shelter, quality education; a world free of white supremacy, patriarchy, capitalism, heterosexism; we are talking about a world that doesn't currently exist. But collectively dreaming up one that does means we can begin building it into existence. Acessado em 8 de março de 2020. [https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah\\_imarisha\\_reescrivendo\\_o\\_fut](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/walidah_imarisha_reescrivendo_o_fut).

“duras”, tal como a matemática ou a física quântica – áreas usualmente consideradas rigorosamente objetivas e puras.

O número zero e os números negativos, por exemplo, à primeira vista conceitos perfeitamente abstratos e universais, surgiram em decorrência da ideia de yin/yang/tao na China antiga. É o corolário desta cosmovisão específica que permite aos algebristas chineses conceber a oposição entre os números negativos e positivos — forças dualistas e complementares articuladas através do zero, a transcrição matemática do tao. Nesse mesmo momento, para os matemáticos da Grécia clássica e helenística, imaginar o zero era inconcebível pela repulsa inconsciente que os europeus tinham à ideia de vazio e ao não ser:

A oposição entre números positivos e negativos flui assim do imaginário arcaico chinês com espontaneidade na mesma medida em que teve dificuldade para fazê-lo no imaginário europeu [...]. O zero, como transcrição matemática do tao, emerge assim do imaginário coletivo chinês com tanta fluidez quanto o imaginário europeu teve dificuldades para extraí-lo de um imaginário onde o vazio (do qual o zero seria seu correlato aritmético) evocava somente pavor: esse horror *vacui* que comanda toda a cosmovisão ocidental até tempos muito recentes<sup>4</sup> (Lizcano, 2003: 7).

Assim como não existem narrativas neutras, não existe conhecimento neutro. Muito menos o são as tecnologias e técnicas, percebidas pelo senso comum como meios desinteressados de se realizar uma ação qualquer<sup>5</sup>. Por essa razão, narrativas que se fundamentam na racionalidade são eximidas de explicações, já que, supostamente, se dirigem à realização de atribuições genuínas e lógicas. Propomos estender essa ideia para pensar o campo da arquitetura, entendido aqui, a princípio, como o recorte que a profissão tradicionalmente reconhece — o conjunto de objetos produzidos por arquitetos especialistas.

## 2. PROJETO

O mito fundacional da arquitetura como a conhecemos hoje é, em si, uma ficção alicerçada nas orientações da “arte de construir”. O arquiteto, desde Alberti, seria o único profissional com o apuro intelectual necessário para manipular corretamente as disposições do desenho de projeto, no empenho de conceber espaços adequados às vontades humanas:

O carpinteiro não é senão um instrumento na mão do arquiteto. Considero arquiteto aquele que, com razão certa e maravilhosa e com método, sabe tanto planejar pela sua própria mente e energia quanto realizar pela construção o que mais belamente pode se adequar às necessidades mais nobres do homem, por meio do movimento das cargas e da união das massas em corpos. Para fazer isso, ele precisa ter entendimento e conhecimento de todas as mais elevadas e nobres disciplinas. Esse, então, é o arquiteto (Alberti, 1996: 3).

<sup>4</sup> Traduzido livremente pelas autoras. No original: La oposición entre números positivos y negativos fluye así del imaginario arcaico chino con tanta espontaneidad como dificultad tuvo para hacerlo en el imaginario europeo [...]. El cero, como trasunto matemático del tao, emerge así del imaginario colectivo chino con tanta fluidez como aprietos tuvo el imaginario europeo para extraerlo de un imaginario en el que el vacío (del que el cero habría de ser su correlato aritmético) sólo evocaba pavor: ese *horror vacui* que preside toda la cosmovisión occidental hasta tiempos muy recientes.

<sup>5</sup> Ver Feenberg (1999) para mais sobre a não neutralidade da tecnologia.

Por ser elaborado segundo o modo de produção capitalista, o objeto arquitetônico é, antes de tudo, uma *mercadoria* que, embora esteja implicada na produção do espaço, é fabricada, distribuída e consumida como tal (Ferro, 2006). Essa mercadoria particular é viabilizada por meio do *desenho de projeto*, o principal recurso de trabalho dos arquitetos. Este, portanto, é um desenho de produção como qualquer outro, e serve, efetivamente, como a *ordem de serviço* que viabiliza o processo de valorização do capital na construção civil.

Essa mercadoria específica é produzida por meio da *manufatura*, ou seja, os operários são divididos em equipes segmentadas em funções simplificadas e parciais<sup>6</sup>. Alguns indivíduos, como os serventes, são reduzidos apenas à sua força bruta, sem especialização alguma. O que aglutina esse trabalho fragmentado e artificialmente precarizado é o desenho de projeto, que representa o objeto finalizado através de uma forma codificada, alheia à temporalidade e a lógica construtiva do objeto<sup>7</sup>. Ou, em outras palavras, sugere uma organização de canteiro totalmente indiferente ao trabalho material e às etapas construtivas. Entretanto, é extremamente eficiente em permitir a exploração da energia individual dos operários, através de um disfarce de coerência.

O espaço das cidades - corporificado pela construção civil - por sua vez, não pode ser entendido apenas como palco dos processos sociais, presente de maneira passiva, mas sim, como uma interface dinâmica que materializa as relações de dominação ao espacializar a divisão social do trabalho. Isso pode ser observado, por exemplo, tanto na produção de distâncias entre as diferentes regiões da cidade – que impõe grandes deslocamentos às pessoas periféricas – quanto na distribuição desigual de investimentos e infraestrutura – perpetuando uma condição de precariedade, sobretudo em áreas marginalizadas.

Embora as cidades sejam o campo de atuação e estudo dos arquitetos e urbanistas, as práticas de projeto e planejamento não interferem, substancialmente, nos processos espaciais: a cidade acontece independentemente do trabalho dos arquitetos. Isso não é decorrência de uma suposta irracionalidade, ou é fruto da falta de um planejamento correto, ou tampouco resulta da má índole de pessoas incompetentes ou corruptas: efetivamente, em concordância com o pensamento de Sérgio Ferro (2006), a produção material do espaço resulta, principalmente, das condições que orientam os fluxos do capital e não de uma suposta racionalidade ou coerência interna à técnica.

Portanto, o que o arquiteto faz profissionalmente, em última instância, é produzir narrativas que naturalizam os processos de valorização do capital. Ou seja, é trabalho do arquiteto produzir *ficções* sobre a cidade. Não é que só arquitetos produzam discursos sobre a cidade ou que estes sejam os mais legítimos; o que ocorre é que a narrativa dos arquitetos ocupa uma posição privilegiada em relação às demais. Estas ficções agem por persuasão, complementando o aparato repressivo do poder institucionalizado – paradoxalmente, quanto mais

<sup>6</sup> O processo de construção civil pode se dar por *manufatura serial* (maior parte do trabalho realizado interna e cumulativamente no canteiro), *manufatura heterogênea* (baseada na montagem de elementos pré fabricados), ou pela combinação dos dois tipos. No caso do Brasil, a construção se dá massivamente por *manufatura serial*. Ver Sérgio Ferro (2006: 112-113).

<sup>7</sup> O desenho arquitetônico emerge, historicamente, como um instrumento de violência e controle. Foi utilizado estrategicamente na obra do *Duomo* de Florença de Brunelleschi - paradigma fundacional da profissão -, a serviço do capital manufatureiro têxtil florentino para viabilizar a centralização da ordem de comando em um único profissional, o arquiteto, por meio de um discurso pretensamente técnico. O canteiro de obras é desmembrado e os trabalhadores da construção civil vão sendo desqualificados e subjugados, num processo que se sustenta até os dias de hoje. É Alberti quem fornece o discurso "humanista" que difunde esse arranjo. Ver Sérgio Ferro (2006) páginas 330-346 para as origens da profissão, e páginas 150-158 para o processo da instituição do desenho geométrico como documento de trabalho.

invisíveis e ilegíveis os discursos, ou seja, quanto menos conseguirmos separá-los da realidade prática, melhor eles cumprem seu papel de convencimento.

O discurso, para que vigore satisfatoriamente, pode, a princípio, ser qualquer um – desde que pareça lógico dentro dos critérios próprios do campo profissional da arquitetura, ou seja, esteja *codificado*. Esse léxico próprio foi sendo definido ao longo da história por consentimento dos pares: harmonia, proporção, cheios e vazios, jogo de volumes, simetria e assimetria, adequação, modulação, trama, escala...

Isso garante ao discurso profissional sobre a arquitetura a aparência de que ela seria coerente e inofensiva. De forma análoga ao número zero, à primeira vista, não parece que tais enunciados por si só tenham algum conteúdo valorativo – apesar de serem intrinsecamente enviesados. A arquitetura, assim como é o caso dos objetos técnicos, apresenta-se como uma disciplina satisfatoriamente lógica e justificada em si mesma.

Dessa forma, no campo arquitetônico, eventuais variações entre um discurso e outro não configuram ruptura significativa com a produção material do espaço<sup>8</sup>. Significa, fundamentalmente, uma disputa interna entre os atores desse jogo que competem pela posição dominante<sup>9</sup>:

Mas a condição de entrada no campo é o reconhecimento da disputa e, ao mesmo tempo, o reconhecimento dos limites que não devem ser ultrapassados, sob pena de exclusão do jogo. Segue-se daí que da luta interna só podem sair revoluções parciais, capazes de destruir a hierarquia, mas não o próprio jogo. A pessoa que quer fazer uma revolução em matéria de cinema ou de pintura diz: "Este não é o verdadeiro cinema" ou "Esta não é a verdadeira pintura". Lança anátemas, mas em nome de uma definição mais pura, mais autêntica do que aquilo em cujo nome os dominantes dominam (Bourdieu, 1983: 156).

Desde a gênese da profissão tal como é hoje, o ilusionismo em relação à própria construtibilidade é uma constante: as obras nada têm a ver com seus canteiros de obra, locais onde vigora a exploração mais arcaica. Ao fim e a cabo, tanto as obras geometrizadas da arquitetura Moderna de discurso progressista e estética purista, quanto a arquitetura contemporânea de discurso fantástico e indefinição formal, operam da mesma forma.

O desenho pode assumir os padrões dominantes ou não, seguir a função ou fazê-la seguir, ser qualificado como racional, orgânico, brutalista, metabólico ou como se queira no interior da confusão das pseudostendências, ser mais ou menos conformista em relação ao "utensílio" que informa, ser modulado, modenado ou a-sistemático, ornar ou abolir o ornamento: a constante única é ser desenho para a produção (Ferro, 2006: 109).

Em resumo, a arquitetura, tal como a conhecemos, surge de uma ficção pautada na suposta coerência e universalidade de seus valores. Entretanto, com efeito, o projeto arquitetônico nada mais é do que uma ordem de serviço justificada por paralogismos que a legitimam. A prática da arquitetura se dá no espaço das cidades, embora não impacte estruturalmente nos processos espaciais urbanos, uma vez que estes são,

<sup>8</sup> Para a definição de campo, ver Bourdieu (1983: 154-161).

<sup>9</sup> Sérgio Ferro (2006) explica como isso decorre de critérios estabelecidos no renascimento das ordens clássicas (a gênese da codificação arquitetônica atual): "garante tanto a construção do clube fechado quanto a do campo de batalha entre os membros. [...] dupla função – tratado de entendimento e pretexto de luta" (Ferro, 2006: 336).

essencialmente, guiados pelos fluxos do capital. Defendemos que o trabalho do arquiteto é produzir ficções que emprestam uma aparência de coerência e racionalidade ao modo (capitalista) de construção das cidades. Ou seja, o discurso intrínseco à arquitetura é bastante eficiente em encobrir a distância radical entre a aparência das obras e o canteiro, deliberadamente arcaico – para servir aos interesses do capital.

### 3. MONTAGEM

Uma vez reconhecido que a produção do espaço na cidade capitalista é validada por discursos produzidos sobretudo por arquitetos, experimentaremos desnaturalizar as ficções da arquitetura por meio da elaboração de ficções dissidentes. Para isso, mobilizaremos tanto o mesmo suporte de informações utilizado para compor as narrativas oficiais – documentos e arquivos –, quanto os materiais *ocultados* durante a construção destas.

Historicamente, as narrativas oficiais sobre o Estado e as sociedades lançam mão de uma variedade de documentos que atestam que determinados fatos aconteceram. Dá-se o nome de arquivo ao conjunto de documentos e ao edifício onde estão guardados. O arquivo, institucionalmente, funciona como uma plataforma onde se armazena o conhecimento de determinada sociedade sobre si mesma e o mundo. De acordo com o filósofo camaronês Achille Mbembe (2002), se, por um lado, o arquivo é fundamental para a existência do Estado (por compor e emprestar credibilidade à chamada história oficial), por outro, também, encarna uma ameaça à ordem geral das sociedades e do Estado (devido à possibilidade de ser reorganizado e reinterpretado):

Ele [o arquivo] é a prova de que uma vida realmente existiu, de que algo realmente aconteceu, o relato de algo que pode ser construído. O destino final do arquivo, contudo, está sempre situado fora de sua materialidade, na história que ele possibilita. [...] Nenhum arquivo pode ser o repositório da história inteira de uma sociedade, de tudo o que aconteceu com aquela sociedade. Através de documentos arquivados, nos deparamos com porções de tempo a serem montadas, com fragmentos de vida a serem organizados, um após o outro, na tentativa de formular uma história cuja coerência advém da habilidade de forjar conexões entre o início e o fim. Uma montagem de fragmentos que, deste modo, cria uma ilusão de totalidade e de continuidade<sup>10</sup> (Mbembe, 2002: 21).

Mbembe (2002) explica o arquivo por meio da metáfora da morte. A relação entre morte e arquivo se dá em dois sentidos: em primeiro lugar, o evento em questão, em geral, já aconteceu e o arquivamento dos documentos que o atestam funciona para encerrar definitivamente o caso. Em paralelo, é também provável que os autores dos documentos e demais pessoas, diretamente implicadas no evento, já estejam mortas à altura do arquivamento oficial dos documentos que o testemunham. A morte, enquanto evento supostamente absoluto, realiza um disciplinamento do arquivo para que os seus "fantasmas" não causem perturbações no mundo dos vivos.

<sup>10</sup> Traduzido livremente pelas autoras. No original: It is proof that a life truly existed, that something actually happened, an account of which can be put together. The final destination of the archive is therefore always situated outside its own materiality, in the story that it makes possible. [...] No archive can be the depository of the entire history of a society, of all that has happened in that society. Through archived documents, we are presented with pieces of time to be assembled, fragments of life to be placed in order, one after the other, in an attempt to formulate a story that acquires its coherence through the ability to craft links between the beginning and the end. A montage of fragments thus creates an illusion of totality and continuity.

Esse disciplinamento, empreendido pelo Estado, tem a intenção de "anestesiá-lo" o passado para livrar-se de suas dívidas históricas – frequentemente, isso ocorre por meio da celebração. A produção de uma memória celebratória, cujo "objetivo é mais esquecer do que lembrar"<sup>11</sup> (MBEMBE 2002: 24), por meio da comemoração dos eventos passados, transformaria o arquivo em talismã – objeto passível de ser mercantilizado e que encerra uma memória específica:

A transformação do arquivo em talismã, entretanto, também é acompanhada pelo apagamento de todo e qualquer fator subversivo da memória. Quando oferecem àqueles que o carregam (neste caso, àqueles que o consomem) a sensação de estarem protegidos ou de serem partes de um tempo ou coautores em um evento, mesmo passado, o talismã abrandando a raiva, a vergonha, a culpa e o ressentimento que o arquivo tende, se não a incitar, então a manter graças à sua função de recordar [...] A mercantilização da memória oblitera qualquer distinção entre vítima e carrasco e, conseqüentemente, permite que o Estado realize aquilo que sempre sonhou: a abolição da dívida e a possibilidade de começar tudo outra vez<sup>12</sup> (Mbembe, 2002: 24).

Como experimento, recorremos a uma série de registros – documentos, jornais, leis, anúncios, cartilhas, fotos, entrevistas – provenientes de dois contextos distintos em Minas Gerais: a formação da cidade de Juiz de Fora, na Zona da Mata, e das vilas do Aglomerado da Serra, em Belo Horizonte. Propomos reorganizar esses materiais com a intenção de dar a ver processos de ocultamento e explicitar dívidas históricas em aberto – acordando alguns fantasmas, até então confinados nas sombras, para usar a metáfora de Mbembe. Para isso, defendemos o uso tático da condição ficcional comprometido com práticas emancipatórias: um exercício de ampliação do repertório imaginativo<sup>13</sup>.

Em vez de considerar os acontecimentos socioespaciais como fenômenos contingenciais da história, ou simples fatos que estariam dispostos sequencialmente em uma temporalidade linear, queremos construir outras narrativas que possam "elucidar contradições nos processos de produção e de uso do espaço e apontar possibilidades de transformação desses processos" (Kapp, 2005: 123).

O que até então tem se mostrado evidente é que, independente do suporte da pesquisa, não existe nenhum meio capaz de reconstituir a totalidade objetiva dos fatos. Mesmo que existisse algum aparelho análogo à memória de Funes, em um mundo fantástico, essa totalidade ainda seria recriada a partir do contínuo processo de apagamento promovido pelos interesses em jogo e segundo critérios enviesados, o que produziria novas lacunas abertas à ficcionalização. A partir da elaboração de um método de pesquisa socioespacial pautado nas ficções perguntamos: o que sua aplicação poderia dar a ver?

<sup>11</sup> Traduzido livremente pelas autoras. No original: The ultimate objective of commemoration is less to remember than to forget.

<sup>12</sup> Traduzido livremente pelas autoras. No original: The transformation of the archive into a talisman, however, is also accompanied by removing any subversive factors in the memory. In giving those who carry it (in this case those who consume it) a feeling of being protected or of being co-owner of a time or co-actor in an event, even if in the past, the talisman softens the anger, shame, guilt, or resentment which the archive tends, if not to incite, then at least to maintain, because of its function of recall [...] The commodification of memory obliterates the distinction between the victim and the executioner, and consequently enables the state to realize what it has always dreamed of: the abolition of debt and the possibility of starting afresh.

<sup>13</sup> Este processo de montagem ainda está em elaboração: seus resultados serão exibidos posteriormente na apresentação oral.

## BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI, L. B. (1996). *On the Art of Building in Ten Books (De Re Aedificatoria)*, 2-6. Cambridge: MIT Press.
- BOJE, D.; ALVAREZ, R.; SCHOOLING, B. (2001). Reclaiming story in organization: narratologies and action sciences, 132-175. Em WESTWOOD, R. LINSTEAD, S., eds. *The language of organization*. Londres: Sage.
- BOURDIEU, P. (1983). *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero.
- BORGES, J. L. (1999). *Ficções*. São Paulo: Editora Globo.
- FEENBERG, A. (1999). *Questioning technology*. Londres/Nova Iorque: Routledge.
- FERRO, S. (2006). *O canteiro e o desenho*. São Paulo: Cosac Naify.
- IMARISHA, W. (2015). "Rewriting the Future: Using Science Fiction to Re-Envision Justice". Em: *Bitch Media - The Law & Order Issue*. Portland. Acessado em 8 de março de 2020.
- KAPP, S. (2005). Por que teoria crítica da arquitetura? Uma explicação e uma aporia. In: MALARD, M.L. (org.) *Cinco Textos sobre Arquitetura*, 115-167. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- LIZCANO, E. (2003). Imaginario colectivo y análisis metafórico. Em MORALES, Ana María. *Territorios ilimitados: el imaginario y sus metáforas*. Cidade do México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 5-26.
- MBEMBE, A. (2002) *The Power of Archive and It's Limits*. In: HAMILTON, C. et al. *Refiguring the Archive*. Cidade do Cabo: David Philip Publishers, 19-26.