

TEMPO E PROJETO EM ABBAS KIAROSTAMI¹

TIME AND URBAN DESIGN IN ABBAS KIAROSTAMI

Germana Konrath² e Paulo Reyes³

Resumo

Este texto coloca em diálogo obras de Kiarostami com o processo projetual em urbanismo. Saímos de um enfoque espacial e territorializante, para pensar o projeto desde uma matriz temporal. Estabelecemos pontes a partir de sua filmografia por dois caminhos: a ideia de projetar o tempo, enquanto capacidade de imaginar e ficcionalizar realidades futuras, passadas e presentes; e a possibilidade de temporalizar o projeto, espaçá-lo, para torná-lo mais permeável a outras vozes excluídas do processo. A investigação é guiada pela pergunta: que contribuições o legado de Kiarostami pode provocar no processo projetual em urbanismo? Nesse debate, nos aproximamos teoricamente de Deleuze e Rancière e problematizamos práticas projetuais consensuadas em nosso campo. A proposta resulta na inclusão de um viés necessariamente político em uma práxis pretensamente neutra e técnica do projeto da cidade. Lançamos, então, a sugestão de operar pela ideia de pensar-fazer, como possível tensionamento ao tradicional saber-fazer projetual.

Palavras-chave: Abbas Kiarostami, projeto urbano, processo projetual, política, espaçamento.

Abstract

This text puts the production of Kiarostami in dialogue with the process of design practice in urbanism. We leave a spatial and territorial approach, to think about designing from a temporal matrix. We establish connections based on Kiarostami's filmography in two ways: the idea of designing time as a capacity to imagine and fictionalize future realities, but also past and present ones; and the possibility of temporalizing designing process, enlarging it, in order to make it more permeable to other voices excluded. This research is guided by the question: What contributions can Kiarostami legacy make to urban design process? We approach Deleuze and Rancière theories and the proposal results in the inclusion of a necessarily political bias in an allegedly neutral and technical practice of the city design. Therefore, we suggest to work based on the idea of thinking-how, as a possible tension to the traditional design based on know-how.

Keywords: Abbas Kiarostami, urban design, design process, politics, time-spacing.

Começo

Este texto foi escrito enquanto a cidade deixou de ser lugar de encontro, num momento em que estivemos fisicamente apartados parecendo viver num tempo em suspensão. Neste agora, nossa percepção sensorial do ambiente externo foi e ainda é significativamente reduzida à visão e à audição. Convidamos, assim, a reflexões críticas que partem de experiências estéticas onde imagem e som são os principais recursos sensoriais – e que nos provocam a pensar a cidade, justamente enquanto nosso presente se alimenta de imagens-memória e projeções-futuro.

Este texto é provocado assim, pela chamada da revista, quando se propõe debater cidadania e territórios. Entendemos que a territorialização, desterritorialização e reterritorialização⁴ de saberes, campos e práticas, aqui apresentadas a partir da filmografia de Abbas Kiarostami, ajudam a arejar e expandir territórios do campo da arquitetura e do urbanismo, especialmente do processo de projetar cidades. Nossa pesquisa busca trazer contribuições à revista no sentido de “discutir saberes que fortaleçam diferentes culturas, lugares, percepções e olhares, vivenciados por meio de experimentações humanas e cidadãs, compreendendo e ampliando o conhecimento sobre relações e comportamentos humanos com o seu território” (chamada da revista Pixo número 22).

Colocamos em diálogo, portanto, uma seleção de filmes do poeta e cineasta Abbas Kiarostami com a prática projetual em urbanismo. O tempo é pensado, neste estudo, como protagonista de projeto. Saímos de um enfoque essencialmente espacial e territorializante, ao qual estamos habituados, para pensar o projeto desde uma matriz temporal. Procuramos estabelecer pontes a partir das imagens-tempo⁵ na produção artística de Kiarostami. São imagens cujas temporalidades nos lançam ao projeto por dois caminhos.

O primeiro se dá enquanto capacidade de imaginar e de ficcionalizar realidades, enquanto possibilidades abertas de futuro, mas também de passado e presente, onde projeto é dispositivo de enunciação narrativa sempre editável, disponível à contínua transformação. O segundo caminho é da ordem de temporalizar o exercício projetual, de alargá-lo e espaçá-lo, a fim de torná-lo mais permeável a outras vozes que estariam inicialmente excluídas do processo. Abre-se espaço, portanto, para que imagens não hegemônicas insurjam em diferentes momentos da prática projetual. Abre-se espaço operando um esgarçamento temporal. Entendemos que exista uma duração promovida pela arte, especificamente em trabalhos como os de Kiarostami, insuflando tempo imagens adentro.

Convocamos o cineasta a fim de debater possibilidades de projetar o tempo e de temporalizar o projeto. Entendemos que o autor iraniano nos ofereça distintas formas de manifestar, representar e, acima de tudo, apresentar o tempo. Ou, como diria Rancière, referindo-se ao regime estético das artes: “[...] possíveis maneiras de fazer, formas de visibilidade, modos de pensabilidades, seus possíveis e seus modos de transformação” (2009, p. 13).

A investigação é guiada pelas seguintes perguntas: Como podemos nos aproximar do legado de Kiarostami e conectá-lo ao pensamento projetual em urbanismo a partir do mote do tempo? Que contribuições esse legado pode provocar no processo de projeto? E, finalmente, se projetar, por definição e por prática, fala de futuro e daquilo

¹ Texto previamente apresentado no IV Colloque International Imaginaire: Construire et Habiter la Terre: mégalopoles, métropoles, villes à la campagne, villes décroissantes. Quels imaginaires pour la ville de demain?, 2021, Saint Étienne, França. (<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03738633>).

² PROPUR/UFRGS.

³ PROPUR/UFRGS.

⁴ Cf. DELEUZE & GUATTARI, 1997.

⁵ Cf. DELEUZE, 2005.

que está em frente, em que medida suspender o tempo, no presente, pode dizer de transformação e de abertura no aqui-agora de projeto?

A fim de aprofundar essas questões, nos aproximamos teoricamente de dois pensadores contemporâneos: Gilles Deleuze e Jacques Rancière. Deleuze é chamado pelo caleidoscópio de imagens e acepções de tempo defendidos ao longo de sua trajetória, atualizando pensadores que o precederam (principalmente Henri Bergson) e também por sua pesquisa sobre o tema na linguagem cinematográfica. Já Rancière comparece no estudo por defender que a estética seria base da política e não um processo posterior.

Ambos dialogam com Kiarostami, que nos parece contribuir para o processo projetual por meio de suas imagens abertas – que escapam à própria temporalidade do filme. São imagens que carregam seu próprio tempo, fazendo-o irromper, condensado na tela. Nos obrigam, enquanto espectadores, a essa imersão na profundidade do presente, preenchendo ativamente espaços esgarçados que perduram em frente a nós. O cineasta produz outros tempos a partir de seus processos em vez de nos entregar soluções e resultados prontos. Propomos, então, debater que temporalidades podem abrir o projeto em urbanismo para outras imagens e pensamentos de cidade a partir de um viés poético-político.

Explicitamos, neste texto, a necessidade de operar de forma política, como diria Rancière, a fim de criar interferências e fricções estéticas em situações postas, suspendendo consensos. Pretendemos, assim, estender determinadas ações no tempo, nomeadamente ações projetuais, para que aqueles que não faziam parte possam, mesmo que de maneira singular, emergir, tomar voz em processos que moldam nosso universo urbano comum.

Acreditamos que a linguagem do cinema, em especial, apresente algumas características comuns à do projeto. Tanto o filme quanto o projeto contam histórias, apresentam e representam narrativas – no caso do projeto em urbanismo, narrativas da cidade e sobre a cidade. Em ambos temos, tradicionalmente, um processo conduzido por um autor, seguindo uma espécie de roteiro e uma expectativa de materialização de pensamentos em imagens, em linguagem visível e, principalmente no caso de projeto, inteligível. Em ambos identificamos um processo historicamente fechado, que é sintetizado em um produto final, ao qual chamamos de obra (cinematográfica ou arquitetônica/urbanística), de forte traço autoral e que responde, muitas vezes, por um status de obra prima: concluída e impermeável, a ser entregue aos usuários/espectadores para usufruto, numa atitude passiva.

Nosso intuito é problematizar essa visão e esse *modus operandi* bastante estabilizados de projeto, onde o tempo não se faz presente enquanto agente de transformação. O tempo, no processo de projeto tradicional, comparece enquanto elemento a ser reduzido, em vez de dilatado – posto que o objetivo é chegar a um produto-síntese final da maneira mais direta e eficiente possível e, concluída esta etapa, espera-se que a obra idealizada e construída seja preferencialmente durável, quiçá perene. Sugerimos uma torção na máxima capitalista de que “tempo é dinheiro”. Em vez de procurar “otimizar” os tempos em nome de um desfecho único e resolutivo de um problema dado – amparado em narrativas de “sucesso comprovado”, como o quadro de referências utilizado amplamente no ensino da arquitetura e do urbanismo –, buscamos identificar valores e possíveis contribuições em processos dialéticos e lentos. Acreditamos na suspensão e espaçamento temporal, na não-entrega, na não-conclusão de um projeto em sua “cadeia produtiva”. Seriam táticas projetuais mais inclusivas e coerentes com a natureza essencialmente plural e conflitiva da sociedade que configura e habita nossas cidades, em sua constante transformação.



Figura 1 – Imagem do filme *Duas soluções para um problema*, 1975 © Abbas Kiarostami. Acervo: Kiarostami Foundation. Fonte: <https://mk2films.com/en/film/two-solutions-for-one-problem/>

Meio

Kiarostami é reconhecido por sua experimentação constante; pela incompletude de suas propostas, que não seguem roteiros fechados; por envolver agentes não legitimados no campo artístico (ao trabalhar com atores não profissionais, por exemplo); pela ousadia técnica/tecnológica de suas filmagens; pelo amadurecimento de cada proposição em seu contexto; pela leitura de cenários a partir de uma aproximação sensível e não mediada; pela exploração de distintas linguagens artísticas como método de pesquisa e expressão; por sua postura não reverente nem dogmática frente aos temas abordados; e, finalmente, pela visão política dos pequenos processos socioculturais e de seu potencial transformador para o ambiente onde se desenvolvem.

Já em sua primeira produção cinematográfica, *O pão e o beco*, de 1970, Kiarostami elabora um roteiro simples que, porém, mantém seu final em suspensão. De forma ainda mais contundente, esse procedimento se repete dois anos depois em *O recreio*. Finalmente, em *Duas soluções para um problema*, de 1975, temos não apenas um final que pode ser continuado, mas um destino bifurcante. Dois possíveis encerramentos nos são apresentados sem que haja menção à opção mais adequada. Não há apelo a uma lição de moral entregue no filme. Percebemos, nessas obras, a vontade do diretor de não nos oferecer um fechamento único ou uma melhor solução para suas histórias. O diretor poderia, facilmente, criar tanto um outro final quanto um outro início para suas narrativas que, no entanto, insistem em iniciar pelo meio e seguir em aberto, com pontos de interrogação lançados à plateia. O tempo se bifurca em *Duas soluções para um problema*: são dois universos paralelos, simultâneos, até mesmo impossíveis⁶, como diria Deleuze. Em *Recreio*, somos tomados por uma ansiedade em entender até onde aquele menino irá e, mesmo quando o filme acaba, seguimos com essa sensação. Ela dura e perdura no tempo para além do filme, que segue em aberto.

Mesmo em *O pão e o beco*, a narrativa não se conclui, apenas toma um novo rumo. Ganha novas possibilidades a partir das trocas de relação e de personagens a interagir

⁶ A impossibilidade se caracterizaria pela inexistência de uma continuidade possível entre as séries, por um hiato no *continuum*, pela quebra da continuidade entre elas. Conforme análise do tempo em Deleuze realizada em PELBART, 2015.

com o cachorro que protagoniza o filme junto ao menino. Por mais banal que possa soar, trata-se de uma opção ousada e de um movimento de resistência do autor que, frente às demandas institucionais e pedagógicas do *Kanum*⁷ e do governo, consegue fugir à linearidade das narrativas e à necessidade de uma moral declarada. O próprio cineasta declara: “Nenhuma lei é tão séria que mereça ser respeitada.” (KIAROSTAMI In: MACHADO, 2004, p. 218).

Não há um recurso tecnológico, por meio de linguagens interativas, por exemplo. Kiarostami não pretende nos possibilitar uma, entre duas, três ou múltiplas escolhas. Nosso campo de imaginação é ilimitado, no antes e no depois. O cineasta emancipa o espectador – se quisermos usar palavras de Rancière (2010) – a quem retira de um possível estado de alienação. Talvez seja essa força de pensamento que tenha permitido a Kiarostami ser tão ousado, tão experimental, mesmo ao realizar filmes em uma instituição governamental com fins didáticos como o *Kanum*, ou seguir sua produção no regime totalitário e de censura no Irã.

Outro artifício utilizado neste sentido é a renúncia de diálogos verbais em diversos de seus filmes. Temos uma construção narrativa visual sem contar com um “áudio guia” ou legendas que nos sirvam de suporte. Nelas, a ficcionalidade é, como afirma Rancière “a potência de significação inerente às coisas mudas e à potencialização dos discursos e dos níveis de significação” (2009, p. 55). Seja pela ausência de desfecho ou pelo aspecto quase lacunar das narrativas, Kiarostami nos mantém atentos, em suspense e em suspensão. Somos jogados para dentro do processo criativo: precisamos imaginar. Sua capacidade subversiva irradia abertura também quanto à falta de decupagem ou roteiro prévio – motivo, inclusive, de reclamação por parte da equipe, como nos conta o cineasta – e mesmo quanto à indefinição entre verdadeiro ou falso. Kiarostami quebra a linha, geralmente muito nítida, entre o que acontece no filme e o que acontece na realidade, tensionando a tradicional separação entre documentário e ficção.

Aqui não vamos adentrar essa questão específica, mas vale nos determos nas consequências dessa postura acerca das temporalidades que são friccionadas em seus filmes, alterando nossa percepção sobre passado, presente e futuro. Em *Close Up*, 1990, o cineasta parte de uma inquietação surgida ao ler uma matéria de uma revista (Soroush) comentando a história (real) de Hossein Sabzian – um tipógrafo humilde, desempregado, amante de cinema, que é preso e será julgado pelo tribunal iraniano por ter fingido ser o famoso cineasta Mohsen Makhmalbaf. Kiarostami comenta que, naquela situação, identificou a existência de dois graus de juízo distintos: o da lei e o da arte. “Se um juiz não tem, habitualmente, tempo suficiente para prestar atenção àquilo que um ser humano vive interiormente, a arte dispõe desse tempo” (KIAROSTAMI In: MACHADO, 2004, p. 230-31).

Todo o filme se desenrola a partir de dualidades: os atores são, na verdade, os próprios personagens e o julgamento está, de fato, acontecendo; porém há uma câmera propositalmente registrando o plano geral – o olhar distanciado e pretensamente neutro da Lei – enquanto outra, em *close*, se atém à imagem de Sabzian e seu julgamento interno, associado à arte e à relação do ator/personagem com o cinema. Finalmente, parte da obra é filmada no momento dos acontecimentos, outra é feita por reconstituição e uma terceira ainda segue o desenrolar dos fatos, que só tomarão aquele novo rumo graças à intervenção de Kiarostami, num devir-transformação.

A filmagem passa a operar um tempo distinto, torna-se o elemento essencial do vir-a-ser do acontecimento. Mais do que aceitar o pedido de Sabzian para dar voz à sua

versão dos fatos e revelar seu sofrimento, Kiarostami o convida a protagonizar sua própria narrativa. E é o estar-sendo-filmado que impulsiona novos acontecimentos e ações por parte daqueles que entram em cena. Não há apenas um paralelismo ou cruzamento entre as duas realidades – cria-se um novo presente possível para a história documentada em *Close-up*. Nas palavras de Deleuze, esses trabalhos artísticos têm a potência de “suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzido” (1992, p. 218).

Kiarostami não utiliza o vocabulário do “empoderamento”, por exemplo, que muitas vezes só reforça a ideia de que alguém detém o poder e que esse alguém deve outorgá-lo a outrem, de forma a legitimar uma participação política. A partilha comum acontece a partir de ações micropolíticas espontâneas. Rompe-se a barreira policial presente a partir dessa paisagem sensível favorável, que Kiarostami realiza durante suas filmagens. O diretor coloca Sabzian, um “qualquer”, no centro do trabalho, é dele que o filme emerge. Não existe, nesse ou em outros trabalhos do cineasta, o momento em que a figura do diretor/autor transmite um conhecimento como quem “civiliza” ou “qualifica” uma pessoa ou uma comunidade, pressupondo inferioridade.

Rancière alerta para esse conceito perigoso de minoridade e de inferioridade atrelado à falta de capacidade para usufruir de experiências sensíveis, como prescreveram a seu tempo Platão e Aristóteles⁸ e como seguiram fazendo, segundo o autor, as classes dominantes dos dois últimos séculos. A manutenção “harmoniosa” de cada classe em seu lugar e de cada um em seu papel seria o que Rancière chama de partilha policial do sensível: uma noção forjada na ideia de inferioridade dos trabalhadores que deveriam ser mantidos em suas ocupações, espaços e tempos condizentes com suas “capacidades de sentir, de dizer e de fazer que convém a essas atividades” (RANCIÈRE, 2010, p. 64).

De acordo com o filósofo, a postura das classes dominantes, inclusive de intelectuais, desde a metade do século XIX, foi a de evitar a ruptura desse elo criado entre ocupação e capacidade. Para isso, intensificou-se a ideia de que os “pobres trabalhadores despreparados” não poderiam ser expostos às experiências estéticas que ali se inauguravam:

Havia demasiados estímulos desencadeados de todos os lados, [...] demasiadas imagens de prazeres possíveis postas em frente dos olhos dos pobres das grandes cidades, demasiados conhecimentos novos vertidos para dentro das frágeis cabeças dos filhos do povo. Essa excitação da energia nervosa dos destinatários era um sério perigo. O que daí resultava era um desencadeamento de apetites desconhecidos que, a curto prazo, produziam novos ataques contra a ordem social, e que, a longo prazo, conduziam ao esgotamento da raça trabalhadora e da sua solidez. [...] Era esta de fato a grande angústia das elites do século XIX: a angústia perante a circulação dessas formas inéditas de experiência vivida, capazes de dar a qualquer indivíduo que passa na rua, a qualquer visitante ou qualquer leitor os materiais suscetíveis de contribuir para a reconfiguração do seu mundo vivido. Esta multiplicação de encontros inéditos representava também o despertar de capacidades inéditas nos corpos populares. A emancipação, ou seja, o desmantelamento

7 Centro para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente do Irã, à época.

8 KIAROSTAMI, Abbas. In: MACHADO, 2004, p.182.

da velha partilha do visível, do pensável e do fazível, alimentou-se dessa multiplicação. (RANCIÈRE, 2010, p. 69-70).

Quando aceitam atuar em *Close-up*, desempenhando seus próprios papéis, os integrantes da família Ahankhan também acabam por se ver, de certo modo, tornando real e presente um desejo de participar do cinema iraniano acenado no passado. O julgamento no presente, com suas consequências futuras, se altera frente a esse novo fato. Mas não apenas. Por meio da reconstrução de cenas anteriores ao julgamento, Kiarostami intervém no passado da história, editando-a. Passam a existir dois passados, portanto, para todos esses agentes/atores? Qual presente é mais real? Como seria o futuro de Sabzian e da família Ahankhan caso Kiarostami não tivesse proposto filmar aquele episódio? Como postula Rancière, “O real precisa ser ficcionado para ser pensado” (2009, p. 58).

Kiarostami não convida Sabzian a atuar em um de seus filmes, simplesmente. O cineasta percebe, intui talvez, o momento desse ato político quando Sabzian toca a borda policial, se fazendo passar pelo também diretor de cinema iraniano Makhmalbaf. E ali, justamente, Kiarostami promove uma certa suspensão das certezas, em um momento crucial do tribunal, onde a lei irá decidir o futuro do proletário que quis fazer parte, que pretendeu infiltrar-se na partilha sensível da comunidade artística, da elite cultural.

O diretor possibilita que aquele momento se estenda para outras dimensões além daquele policial, trazendo a câmera da arte em close-up, de tal forma que a partilha sensível soasse mais suscetível à entrada de Sabzian. E eis que as identidades se borram. E eis que Sabzian desenvolve seu ato político, torna-se voz e torna-se parte. E há que se sublinhar, o faz sendo ele mesmo, seu personagem. O cineasta não dirige as ações, não escreve o roteiro, mas cria as condições em que todo drama passa a se desenvolver, de maneira bifurcante: um tempo presente que se desenrola em novas possibilidades futuras, mas também em edição de fatos passados.

Aproximando essa postura de Kiarostami em *Close-up* à prática projetual, cabe recordar que o projeto designa quem faz parte, configurando o espaço urbano, suas bordas e periferias, fala de presente e de futuro e, muitas vezes, o faz baseando suas posturas em um passado interpretado de maneira unívoca, a partir de uma narrativa única. A arquitetura e o urbanismo vêm, ao longo de sua história, reforçando práticas da ordem policial na cidade, legitimando a distribuição da comunidade em zoneamentos e índices conforme planos diretores – por exemplo – que legitimam essa partilha. Os planos diretores, enquanto instrumentos de planejamento “organizam e disciplinam” o lugar dos corpos na cidade. Organizam e ajudam a manter as identidades onde estão, fixando-as espacialmente e também temporalmente, inibindo câmbios e transformações. São, afinal, instrumentos que separam quem toma parte e aqueles que não têm direito à parte, cristalizando a sociedade a partir de um pensamento sedentário, estático. Podemos aqui citar casos universalmente conhecidos, como “bairros nobres”, clubes, shoppings centers, condomínios residenciais de luxo e, no outro extremo, loteamentos precários e assentamentos periféricos.

Ao agir assim, nós arquitetos e urbanistas, nos escondemos atrás da técnica e fingimos neutralidade, sem posicionamento crítico ou político. Desenhamos zonas específicas para cada programa ou atividade urbana a partir de “diagnósticos” estabelecidos, separamos a população em bairros conforme suas características (geralmente socioeconômicas), designamos e reforçamos identidades. A pesquisa que aqui se apresenta propõe romper com essa postura naturalizada, que corrobora com a ordem policial.

Propomos questionar essa partilha do sensível que mantém “tudo em seu lugar”, separando corpos e sujeitos em espaços pretensamente compatíveis com suas funções e ocupações na urbe. Entendemos que essa separação visa manter a estabilidade e uma falsa harmonia social baseada no afastamento. É uma tentativa clara de evitar conflitos e dissensos, a partir do apartamento dos diferentes – operando, mais além, pela exclusão de partes nessa lógica policial.

Kiarostami, ao colocar em foco a cena do julgamento, ao começar sua filmagem e seu roteiro pelo momento exato do conflito entre partes, inverte a lógica do consenso, da manutenção policial da estabilidade e da harmonia. O cineasta opta pelo caminho difícil: aquele ainda não percorrido. Não há referências, não há modelos onde amparar sua produção. Tudo se dará ali, naquele presente, naquele aqui-agora sem objetivos pré-definidos nem produto pronto: não há “final feliz” previsível.

Se no processo projetual buscamos, tradicionalmente, um quadro de referências, a fim de encontrar imagens e soluções previamente aprovadas e consagradas no campo da arquitetura e do urbanismo (seja pelo mercado ou pela academia), há que se entender que essa busca nos mantém no campo do Mesmo. Reforçamos narrativas da certeza, dos caminhos legitimados, da reconhecimento, como diria Deleuze ao diferenciar o ato de pensar daquele de simplesmente reconhecer⁹. Nessa perspectiva, pretendemos imaginar futuros, lançar novas imagens, porém nos colamos a referências existentes, modelares, geralmente àquelas melhor adaptadas à lógica imobiliária em suas exigências pela eficiência de processos e, conseqüentemente, de tempos. Temos a apologia ao tempo reduzido, o tempo mínimo, do recorde e dos vencedores. Os “homens lentos”, como os chama Milton Santos (1996), devem sair da frente, sair do centro, sair do caminho. Não há espaço para o lento, não há espaço para o tempo.

Kiarostami para essa lógica. Espaço o tempo. Espacializa o tempo. Cria espaçamentos inclusivos. Arriscaríamos dizer que existe ainda outra camada, menos evidente, de aproximações entre a obra do cineasta e o tempo. Talvez aqui valha resgatar a direção de fotografia em sua obra cinematográfica: a paisagem ali não é um elemento secundário que dá lugar à ação, ela é ação. Uma ação em devir não feita de movimento, mas de pensamento. Uma natureza-morta-viva. Um espaço temporal entre *kronos* e *aion*, entre o tempo mundano dos relógios e a eternidade que plasma e dura para além e para aquém de tudo.

Entendemos que esse artifício ocorra como operação que nos distancia de uma ação apresentada na tela, oxigenando determinadas cenas e ampliando sua duração. Ali se instauram possíveis deslocamentos sensíveis, fazendo emergir formas de ver e de pensar que pareciam impossíveis ou, no mínimo, pouco prováveis em determinadas situações até então. É um recurso do cineasta a fim de apresentar situações conflituosas, muitas vezes, sem buscar apaziguá-las nem resolvê-las. As diferenças permanecem, não há um juízo de valor fácil nem uma tentativa de abafar dissensos. As cenas parecem suficientemente espaçadas e abertas para permitir essas entradas, esses arranjos não sintéticos, esses desvios e escapes.

Parece-nos que o cineasta usa artifícios que suspendem a ação para criar espaços possíveis ali onde algo nos arrebatava, nos assombra. Kiarostami prima por planos frontais onde o ator/personagem/objeto plasma, sem materialidade terrena à qual se contrapor. Há uma quietude criada nesta frontalidade, onde o fundo não fornece um

⁹ “O próprio do novo, isto é, a diferença, é provocar no pensamento forças que não são as de reconhecimento, nem hoje, nem amanhã, potências de um modelo totalmente distinto, numa terra incógnita nunca reconhecida nem reconhecível”. DELEUZE, 2006, p. 198.

contexto de ação ou relação com o primeiro plano, apenas garante um espaçamento. Esse espaçamento e esse silêncio permitem que o sublime – seja da beleza ou do horror retratados – nos cheguem sem apelos dramáticos.

O cineasta cria, assim, uma atmosfera onde a ação fica suspensa, o tempo preenche lacunas, o pensamento procura lidar com o incompreensível: a violência doméstica retratada pelas crianças em *Lição da casa*, o imponderável da morte em *Gosto de cereja* e *O vento nos levará* (1999), a magnificência destrutiva dos desastres naturais, como em *E a vida continua...* (1992). O diretor subtrai, ainda, o som no diálogo entre Sabzian e Makmalbaf em *Close-up*; já em *Gosto de cereja*, suprime a sequência final do Senhor Badii, deixando-nos no escuro.

Kiarostami tem a intenção de manter sempre presente, para o espectador, a ideia de que se trata de cinema, de uma edição, de enquadramentos e de montagem. A ideia de que existe sempre algo além da cena, afinal. Essa parece ser a mensagem em distintos momentos de seus filmes: quando temos o som ou o ruído de outra ação sobreposto ao da cena principal; ou aqueles quadros cujo foco se detém em uma parte da cena, em que o restante nos falta; ou uma voz que vem de fora do enquadramento na tela; ou ainda quando vemos um conjunto de ações das quais nos chega somente uma parte do som.

Por último, mas sem concluir, podemos ainda considerar que todos esses efeitos produzidos de forma proposital e artificiosa por Kiarostami são responsáveis por criar um ambiente profícuo à falta de controle, à porosidade, onde as várias camadas do filme parecem se sobrepor sem se esgotar, criar encadeamentos e agenciamentos, afectos talvez, sem que haja uma linearidade causal, um antes e depois seguindo uma lógica de ação e reação. É como um quebra-cabeças de elementos da natureza cujo encaixe não é perfeito: sempre há espaços aquém e além, silêncios e suspensões.

Caminhos bifurcantes

Kiarostami explicita em suas entrevistas a vontade de um cinema inacabado, incompleto, mais próximo da poesia do que do romance. Seu desejo é de que o espectador possa intervir e suprir os vazios, as falhas. O diretor declara que para que o cinema seja uma forma de arte maior “é preciso garantir-lhe a possibilidade de não ser entendido”¹⁰, defendendo ainda o enfraquecimento da estrutura e a permeabilidade de seus trabalhos.

Sugerimos que essas operações sejam, de alguma maneira, transcritas ou transpostas para o campo do urbanismo, entendendo que essa transposição será sempre algo novo, uma transcrição, como chamaria Haroldo de Campos (2015). Queremos, assim, trazer o tempo para o primeiro plano na prática projetual, convocar novas ferramentas para pensar a cidade e seu projeto. Projetar abrindo espaço ao pensamento. Deixar-se estar nesse espaço-tempo, como as naturezas mortas-vivas de Kiarostami.

Seria ingênuo acreditar que o projeto poderia contemplar a potência da matéria-cidade em toda sua diversidade, mas tomar a formalização como o todo da matéria é não entender que a formalização de algo é sempre uma redução na potência da matéria. É preciso pensar que, no ato de formalização da matéria, algo escapa, e é justamente esse algo que nos interessa particularmente. Ou seja, aquilo que o consenso não apreende como significativo.

¹⁰ KIAROSTAMI, Abbas. In: MACHADO, 2004, p.182.

Essa atitude instaura no projeto um pensamento que inclui as diferenças sociais em um mesmo plano de disputa, abrindo o processo às diversidades. Abrir poros no processo de projeto significa deslocá-lo da sua dimensão técnica para impor uma dimensão política. Para isso, é necessário pensá-lo para além da sua possibilidade técnica de resolução e instalá-lo como puro pensamento.

Propomos, afinal, pensar o projeto! E pensar o projeto no sentido de algo novo que possa surgir. Para tanto necessitamos parar outras ações, suspender os encadeamentos. Precisamos que o projeto não se realize ou, pelo menos, não se realize dentro de uma lógica capitalista, de mercado. Ao colar o projeto na ideia de uma resolução, o projeto descola-se do problema, afasta-se dos conflitos, das ambiguidades e das diferenças presentes. É preciso abrir o projeto para outras vozes, retomar o projeto a partir de sua enunciação, do problema. É preciso falhar. É preciso falhar exatamente nesses modelos do capital, nesse *ethos* do arquiteto e urbanista como ser técnico, superior, portador de um saber-fazer. É preciso falhar para que novos espaços possam emergir. O político se instala no processo de projeto quando a técnica falha. Nesse sentido, Kiarostami nos oferece múltiplas possibilidades de falha: sons ausentes ou sobrepostos, lacunas narrativas, imagens que faltam, diálogos que não ouvimos, falhas de edição, atores não profissionais atuando, borrões na classificação dos filmes. Todas as certezas parecem ser postas em suspensão. Mesmo que pareça um discurso hoje muitas vezes banalizado ou mesmo cooptado, há que se pensar que ainda somos regidos por sistemas métricos consagrados, que tendem ao pensamento parcelar, disciplinar, binário. Esse pensamento não admite (não sem dificuldades, pelo menos) a permanência nas margens. Ele vem colado a atitudes resolutivas, decalcadas em identidades fixas, sedentárias se poderia dizer.

Impor ao projeto uma suspensão é, portanto, uma tentativa de romper com a máxima da eficiência e da resolução que a produção do espaço gera quando a lógica é a do mercado e do capital. É abandonar o lugar da obra pronta, do eis-então, para localizarmos o nosso pensamento na posição de origem, no enunciado do projeto. Propomos pensar essa porosidade do projeto a partir de três movimentos: uma negativa; uma torção e um espaçamento.

A negativa se caracteriza como um movimento de interrupção do fluxo de um pensamento de projeto vinculado à lógica do capital. Não estamos aqui falando de rejeição do projeto, mas sobretudo, rejeição a uma maneira de se fazer projeto que é excludente em relação a outras alternativas. Quando se instala uma negativa a esse fluxo futuro de projeto, surge a possibilidade de não olharmos mais para a frente e podermos retornar à origem do projeto. Ao retornar às condições de origem do projeto nos deparamos com seu enunciado. E é justamente aí que é preciso operar pelo segundo movimento: a torção.

O que significa torcer o enunciado? Significa abri-lo para sua contradição. A torção permite que se instale nesse processo um pensamento dialético que possa carregar ao longo do processo sempre a sua contradição. Aqui entram possibilidades novas, ficcionalidades, nenhuma assertiva será dada como certa nem definitiva. Sugerimos operar a partir de estranhezas e negativas, pensando também pelos opostos, pelo não provável, pelo menos aceito.

O pensamento dialético no processo de projeto inflige a este uma necessidade de abertura outra. É preciso instalar um tempo no projeto para a inclusão de outros olhares sobre o processo. A esse tempo, nomeamos “espaçamento”. E é também nesse momento que o pensamento de Kiarostami nos ajuda a complexificar o processo de projeto em urbanismo. São imagens de pensamento ou um pensamento em imagens que nos permitem abrir o processo de projeto, é uma relação estética-ética-poética-

política que aqui nos interessa. Sugerimos temporalizar o projeto, tal como Kiarostami, a partir de suspensões e de cortes no processo resolutivo (por negativas e torções, por exemplo). Há nisso uma condição de espera, um adiamento dos processos que têm pressa. É assim produzida uma suspensão temporal que impede o encerramento de uma ação. Algo fica em aberto, não se deixa completar.

Em vez de seguirmos para o eis-então, permanecemos no ainda-não do processo de projeto, em sua potência, no momento de um vir-a-ser. Instala-se um espaçamento a fim de manter por mais tempo o projeto em seu processo sem avançar rumo à resolução. Instala-se um espaçamento a fim de poder parar, poder voltar, poder parar para pensar. E então pensar. Parar o fazer e o reconhecer. Instaurar, neste espaçamento, o pensar-fazer e tensionar, assim, o saber-fazer característico do processo projetual em nosso campo.

Agradecimento

A bolsa de pesquisa que dá origem a este texto é financiada pela CAPES. Este texto também é fruto de um trabalho coletivo do grupo de pesquisa Poiese, dentro do PROPUR-UFRGS.

Referências

CAMPOS, Haroldo de. *Trancriação*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 - A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

KIAROSTAMI, Abbas. In: MACHADO, Alvaro (coordenação). *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

PELBART, Peter Pal. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

SANTOS, Milton. *A natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: HUCITEC, 1996.