

A turbulência e a ética em Akira Kurosawa em uma perspectiva deleuziana

Margareth Maria Mendes Carvalho

RESUMO

Este artigo é o resultado do encontro das obras de Akira Kurosawa e Gilles Deleuze. No texto, tentamos pensar a subjetividade de certos personagens do cinema da Kurosawa em confronto com situações imprevisíveis e turbulentas. São personagens que não reagem de forma impulsiva e impensada, mas que mergulham no interior da situação para de lá colherem novos dados e novas questões. E só depois de aumentarem seu entendimento é que eles vão dar uma resposta aos desafios da situação, mas a reação deles não será uma resposta qualquer, e sim uma ação pensada e ética. Trata-se de um convite à reflexão acerca das turbulências da vida e a necessidade de dignidade, pensamento e ética para enfrentá-las.

PALAVRAS-CHAVE

Subjetividade
Turbulência
Questão
Ética
Liberdade

Doutora em Psicologia Clínica pela PUC-SP, coordena o curso de Psicologia da UNIPAC/Ubá.

Rua Thomaz Gonzaga, 466/201 - Boa Morte - 36201-040 Barbacena, MG
(32) 3332-4426 margotcar@city10.com.br



O que acontece quando a vida se mistura com a obra? Ou melhor, o que acontece quando a vida se mistura com as questões? Há momentos em nossa vida em que tudo parece calmo, seguro, mas de repente acontece algo que não esperávamos, que não podíamos prever, algo terrível. Nossa situação torna-se caótica. Caímos num aturdimiento, mergulhamos num vazio profundo, nos vemos imersos na turbulência. Foi num momento caótico assim que encontrei a obra de Kurosawa e entrei em sintonia com ela. Entenda-se sintonia no sentido espinosista: a frequência de um corpo se adequando integralmente a outro corpo. Encontrei uma obra que falava das questões de minha vida. Os eventos de morte vieram como componentes para se pensar a vida e a obra. Os eventos de morte criam no processo de individualização um rigor, e é como se o rigor do processo de individualização sintonizasse o corpo e a vida para atrair o caos necessário para o salto qualitativo do corpo, para a transformação criativa do espírito do indivíduo.

Quando os cientistas querem fazer a previsão de um eclipse da Terra, recorrem à física de Newton: ela oferece elementos suficientes para analisar o movimento dos corpos celestes e prever eclipses. Já na microfísica, a física quântica trabalha com mecanismos de probabilidade, em que não há certeza de nada, não há lei, não há determinismo. O pensamento agora tem que lidar com o caos, o que fez com que nascesse a física probabilística. No mundo físico, há sistemas lineares e sistemas não lineares, regidos pela bifurcação, na qual não é possível fazer previsões. A lei do tempo é a bifurcação e a bifurcação produz labirintos. O presente é constituído pelo bom senso. O passado e o futuro constituem um paradoxo. A subjetividade psicológica fica submissa ao modelo das leis de Newton, mas as leis de Newton excluem os elementos perturbadores; esses, por sua vez, são a matéria de pensamento da microfísica, da Teoria do Caos. Podemos prever um eclipse daqui a 10.000 anos, mas não podemos prever o tempo meteorológico para daqui a oito dias. A meteorologia está no interior do caos, pois a climatologia é regida pelo princípio de instabilidade. Desde que não se introduza elemento perturbador, podemos calcular



um eclipse, mas a meteorologia lida com os mínimos elementos perturbadores, com a instabilidade, com a bifurcação. A Teoria do Caos nos revela que a vida é probabilística, instável. Com base nela, fala-se do “efeito borboleta”: o bater das asas de uma borboleta no Japão pode modificar, no mês seguinte, sistemas de tempestades em Nova York. Os sistemas mais simples trazem os mais difíceis problemas de previsibilidade. No entanto, há uma ordem que surge naturalmente desses sistemas, com há uma consciência que nasce do inconsciente da mente; a vida se dá do casamento da ordem com o caos. Nem sempre um fenômeno pode ser previsto. Para os novos físicos, o caos é uma ciência do devir, do processo, do vir a ser.

É como se esse rigor com o corpo e com a vida gerasse uma vizinhança caótica, porque se está à margem de uma ruptura com o espaço euclidiano, o espaço da identidade. E aí está o perigo de um processo de individualização, que tanto pode levar à queda num abismo quanto a uma produção - morrer ou viver. Quando um samurai entra numa cidade, sua alma se expressa em gestos e posturas que o qualificam através de uma simples destreza do olhar como um samurai; sua alma e seu corpo estão impregnados pelo rigor. Rigor para viver, amar e morrer. Esse rigor é a sua alma, é a sua potência. Entremos no mundo de Kurosawa.

Kurosawa faz da chuva um dado relevante no equacionamento de seus filmes. Esse pensar a chuva se mostra belamente em *Os sete samurais*, em que os bandidos correm de uma ponta a outra da aldeia, galopando em seus cavalos, assim como em *Rashomon*, que começa com a chuva e termina a chuva. Vemos também em sua obra o vento, sempre um vento forte, como se anunciasse novas mudanças, penetrando duelos e combates. São fenômenos englobantes, reúnem os elementos diversos no todo, como se esse todo fosse o verdadeiro espírito do mundo.

Muitas vezes, Kurosawa inicia seus filmes com imagens das muralhas da cidade, da rua, do bairro, até chegar aos indivíduos para finalmente chegar à incógnita, ou seja, à questão.

Kurosawa se importa com os dados de uma questão que está no



interior da situação. A personagem não age enquanto não obtiver todos os dados da questão. Muitas vezes, mesmo com os dados, não age, não responde à situação. Kurosawa se parece muito com Dostoiévski, cujas personagens negligenciam a ação para descobrirem uma questão profunda e fundamental que habita o interior da situação. Precisam arranjar da situação aquilo que ela tem de mais importante - a questão, o núcleo que ela contém. Antes de agir, é necessário levantar o problema, acumular dados e só a partir disso, será possível encontrar uma resposta - uma resposta pensada. A originalidade que nos encanta em Kurosawa é o levantamento de uma questão que se faz, introduzindo o pensamento no interior de uma situação.

Em *Trono manchado de sangue*, Macbeth age precipitadamente, cai na armadilha porque não compreende a questão. Kurosawa nos ensina que no interior de qualquer situação habita uma questão misteriosa, profunda, insondável. A questão se apresenta das maneiras mais incríveis, como nos sonhos, pesadelos, visões, impulsos, catatonias, alucinações, idéias.

Viver, um de seus filmes mais belos, coloca a questão: o que fazer quando nos restam apenas alguns meses de vida? Filmado em 1952, a gênese desse filme se encontra, segundo declaração de Kurosawa em suas próprias meditações sobre a morte: "Eu penso como suportaria dar meu último suspiro, vivendo esta vida como suportaria deixá-la? Eu sinto que há tanto para se fazer. Sempre acho que vivi muito pouco. Às vezes penso na minha morte, penso em deixar de ser, e foi desses pensamentos que *Viver* surgiu."

Viver é a história de um homem que sabe que vai morrer por causa de um câncer no estômago, e é esse confronto com o câncer, esse confronto com a morte, que o fará viver intensamente, porque ele vai ter que inventar uma linha de criação, uma fuga do estático para o dinâmico, fuga do abstrato para o concreto, fuga do ser para o processo. A princípio recolhe dados, e à medida que aumenta seu entendimento, ele poderá viver, poderá ser livre.

Ele levanta questões na sua experimentação. Não age, pensa. Existir é aprender, é afirmar sua potência singular, e viver é viver intensamente. Só através da atualização das intensidades no corpo e na alma é que uma subjetividade se torna capaz de conceber idéias criativas. Sabe-se



que um dia se vai morrer, mas enquanto se estiver vivo é preciso problematizar a própria vida.

Se estivéssemos com apenas alguns meses de vida, o que faríamos?

O filme responde a essa questão. Ele nos leva a deparar com um homem em crise pelo conhecimento da doença incurável. Sua primeira reação é chorar, encolhido debaixo do cobertor, no silêncio da noite. Decide depois contar para seu único filho, mas não chega a fazê-lo, pois o filho casado está totalmente alienado, voltado apenas para seu próprio eu (o ego abstrato) dominado por estruturas reativas. Ele nem chega a lhe falar, pois não encontra sinais de companheirismo. De repente, o homem começa a duvidar de tudo que o prendia à vida: duvida do filho, do trabalho, dos velhos hábitos e axiomas. Começa a voltar-se para o novo signo que apareceu em sua vida, a morte. A proximidade da morte o faz perceber que sempre foi um homem só. Esse reconhecimento da própria solidão instiga-o a conquistar a liberdade. Se durante muitos anos ele foi um homem submisso a todos os valores morais de sua cultura, quem sabe agora não se tornaria senhor de seus próprios valores? Começa a rondar os bares com um escritor que ele conheceu enquanto bebia. Pediu ao pianista, num dos bares, que tocasse sua canção favorita:

“A vida é tão curta
se apaixonada querida donzela enquanto seus lábios ainda são rubros
e antes que você se esfrie
pois não haverá amanhã
a vida é tão curta
se apaixonada querida donzela
enquanto seus lábios ainda são negros
e antes que o seu coração perca o frescor
pois o dia de hoje não volta mais.”

Ele é um homem sem passado e sem futuro. Tudo o que ele experimenta no presente é o medo, a solidão, a perda do conforto de uma família, o sofrimento, o silêncio e o vazio. No escritório, ele tem o apelido de múmia; é um funcionário exemplar, quieto e discreto, aquele que nunca tira férias. Agora, porém, abandona o escritório e se embriaga pelas ruas. Em dado momento, ele se encontra com uma jovem, ex-



colega de trabalho. Ela também tinha abandonado o escritório, e agora que estava fazendo brinquedos (coelhinhos), sentia-se amiga de todas as crianças do Japão. Sentia-se realmente útil à vida. Pode-se dizer que, com essa fabricação de bonecos, ela está criando uma comunicação afetiva com as crianças, ou seja, está se transformando em criança, liberando as forças do inconsciente, liberando as forças da vida. É aí que a personagem descobre a resposta para sua questão: não é tarde demais. A morte é interrupção do processo de individualização, mas enquanto vive, o homem, no seu processo de individualização, é sempre um aprendiz que levanta novos dados, trazendo questões mais próximas da vida.

E aqui Kurosawa passa à segunda parte do filme, e somos jogados no funeral de Watanabe, um típico velório japonês: os amigos do morto comem, bebem, conversam, emitem suas opiniões sobre ele e relembram as facetas do nosso herói, um trabalhador prometido para morrer.

Na primeira metade, vemos Watanabe sozinho, no meio da turbulência. É como se Watanabe estivesse no vazio de sua existência, a impressão é de um completo vazio de uma noite fria e tumultuosa. Mas é nesse vazio, no meio dessa turbulência, que ele levanta a questão.

Nessa segunda metade, vemos, por meio de *flashback*, as reações dos outros e como eles tropeçam na verdade. Kurosawa mostra aqui como a repartição pública funciona, ou melhor, como ela não funciona. Com suas pilhas enormes de papéis, ninguém trabalhando realmente, as donas de casa sendo mandadas a cada hora para um outro departamento. Toda a peregrinação inútil a que a burocracia nos obriga. Verificamos que Watanabe não fora um burocrata comum. Com humildade e paciência foi abrindo caminhos no sistema burocrático para realizar seu projeto: a construção de um parque, um antigo sonho escondido no fundo da gaveta de seu escritório. É uma ressonância com o ideal de Henry Miller, que um dia declarou que, se tivesse que renascer renasceria como um parque.

“Meu corpo inteiro deve tornar-se raio perpétuo de luz cada vez maior... Selo, então, meus ouvidos, meus olhos, meus lábios. Antes de me tornar novamente homem, é provável que existirei como parque...”¹

1. Deleuze, G. e Parnet, C. *Diálogos*. São Paulo: Ed. Escuta, 1998, p. 59.



Quando Watanabe procura a questão no interior da situação, é do útil que ele está fugindo, para mergulhar na natureza do evento, na natureza da questão, do problema. O problema dele não é apenas o de um homem que vai morrer e que tem seus dias contados, é algo muito mais profundo e sutil: o encontro da superfície dos eventos, a delicada membrana escondida na neblina dos encontros. Parece muito pouco o que a vida pode nos dar, mas é esse muito pouco que faz da vida todo o encantamento que avassala a obra de Kurosawa e Henry Miller.

O objetivo de Kurosawa é levantar uma questão, mostrar os dados da questão, dominar esses dados. A personagem não age enquanto não dominar os dados da questão. Retarda-se a ação para levantar e colher novos dados. A personagem retarda a ação, mas chegará à ação. Kurosawa coloca um elemento estratégico que não existia na grande forma da imagem-ação, o levantamento de dados. Na imagem-ação, os dados são constantes, previsíveis, fixos, produtos de hábitos e dos clichês, mas em *Viver*, o trabalho, a família, filho, saúde, deixam de ser constantes e se tornam variáveis, ou seja, problematizantes. Watanabe tinha uma vida normal, e de repente a fenda, o câncer. Então, o nosso herói é forçado a fazer alguma coisa, a interpretar, a decifrar o signo da morte. Acontece uma coisa que ele não previa, o inimigo mudou a constante. Na imagem-ação dá-se uma resposta imediata. Aqui não. Aqui se levanta uma questão. É o inconsciente no seu estado inocente, de problematização: uma usina especial, uma fábrica de questões.

O mundo social-histórico-geográfico é o chamado mundo da situação, no qual o homem age. A situação (bloco espaço-tempo) lança um desafio ao homem e o homem ergue suas fortalezas sociais respondendo às situações dadas. A ação do homem se dá neste mundo; mundo produtor da história, mas também da literatura e do cinema, mundo da produção dos axiomas da abstração. É o mundo dos movimentos sociais e geográficos, que aprisionam o tempo para um espírito, tomado por forças reativas, um sistema motor com respostas reativas. Por isso é chamado por Deleuze de mundo sensorio-motor, mundo do cinema-ação, onde se destacam alguns gêneros como western,



documentário, filme noir, filme de guerra

Kurosawa, mesmo estando dentro da imagem ação, vai ao centro da situação, no qual aparecem as questões mais elevadas, porque são questões da vida. O que fazer com minha própria vida? São problemas referentes ao inconsciente. O inconsciente pensado aqui como forças profundas da vida com as quais esse cineasta se mistura. Em *Viver*, o homem descobre que o desafio não é mais a situação, o desafio é a vida e a morte, e então ele começa colher dados que seriam os elementos que permeiam o inconsciente criador.

Kurosawa abandona a situação, mergulha na questão. A questão singulariza. O pesadelo é uma questão, um sonho é uma questão, uma discussão é uma questão. A consciência é sempre um órgão positivista que quer resolver a questão. Ela domina a nossa subjetividade psicológica, material. O inconsciente não quer dar solução, o objetivo dele é levantar questões. O inconsciente é criador e o que há de mais poderoso no homem são suas forças criativas e inventivas. Já estamos falando de uma subjetividade transcendental, já estamos falando da singularidade. Na cosmologia, a singularidade aparece quando a estrela está entre viver e morrer; é o que os astrônomos chamam de buraco negro. O buraco negro pode nascer a partir do colapso de uma única estrela, isto é, quando uma estrela não resiste mais à sua própria força gravitacional, que se concentra em um ponto com tanta intensidade que abre um buraco no espaço. Com um campo gravitacional tão intenso, a deformação do espaço e do tempo também se torna tão intensa que o buraco engole qualquer coisa à sua volta, inclusive a luz, por isso o seu nome. O buraco negro, contudo, tem um papel crucial na formação do cosmos como, por exemplo, a formação de uma galáxia. Watanabe cai no virtual do buraco negro pela materialização da doença em seu corpo. Foi necessário o morrer para o viver.

O viver do filme é justamente o morrer da estrela. Quando a estrela morre, a singularidade nasce. Quando Watanabe atualiza as intensidades do morrer, desperta todo seu sensorio para os pontos singulares da vida que nunca viveu. Quando ele atualiza o morrer, passa pelo



corpo uma intensidade tão forte, que ele cai no buraco negro, na zona de indeterminação entre o viver e o morrer. Watanabe sente que está no buraco negro, sente a potência do buraco negro, conscientiza-se das forças, das potências de sua própria vida. Ele está desdobrando uma lógica de percepção transcendental, está problematizando sua vida, porque está emanando uma singularidade, o que até então não acontecia. Ele sai do indivíduo para retomar o processo.

O filme se chama *Viver*, isto é, sair do indivíduo e retomar o processo da individualização através do morrer. Uma vez que a névoa entre a abstração e o sensorio é violentamente desintegrada como a estrela, o ego, que era anteriormente narcisista, filho do abstrato, torna-se órfão e nômade; o ego deixa de ser representativo, perde o caráter abstrato, cai no concreto. Há singularidade em Kurosawa porque a singularidade é o virtual da questão. A questão está dentro da singularidade. Por meio da atualização da singularidade, em forma de intensidade pela transformação do eu pensante, ela surge. Kurosawa é esse eu pensante. Ele reverte o kantismo, ou seja, usa o transcendental de Kant, mas experimenta esse transcendental quando levanta questões. E os atores de Kurosawa atualizam seus problemas pela intensidade; isso se dá em suas expressões afetivas.

Kagemusha, Watanabe, Dersù Uzala são homens que vêm do crime, da burocracia, da floresta. Esses homens experimentam no corpo e no espírito a turbulência. E é justamente nesse momento da turbulência, quando se rompem os dados constantes e fixos, e que são atualizadas as intensidades nos corpos, que os atores de Kurosawa tornam-se estrategistas. A turbulência é o momento em que a zona de estabilidade se bifurca, e aí emergem novas questões. O problema é o mais urgente, porque a situação não consegue esclarecer o que se passa. É no inconsciente que habitam essas questões.

O problema fascina. Mas por que ele fascina tanto certos homens? Por que são tão fascinantes a arte, a ciência, a filosofia? Porque o criador é como a criança que se entrega ao fascínio. O fascínio é o jogo ideal da criança, porque suscita problemas, possibilita levantar questões. Em *Rashomon*, a vida, o amor, a fidelidade são questões fascinantes. Em Dostoiévski, a inocência é uma potência imensa, e é essa inocência que



Kurosawa mostra no filme *O idiota*. O príncipe Michikin, personagem central, é um homem simples e puro, seus gestos e atitude trazem um amor incomum, daí ele ser tão mal compreendido pelas pessoas.

O problema tem uma história. Ele ganha alarde com os epistemólogos do século XX, principalmente com Bachelard. Para ele, o problema seria uma zona escura, um obstáculo, um bloqueio para o pensamento, quando na verdade o problema, a questão, é o próprio processo da vida, ou como diria Henri Bergson: a vida é buscar os verdadeiros problemas. Então o problema não é um bloqueio, é o desencadeador do pensamento.

O problema traz implícito nele, assim como a luz é implícita ao dia, a própria natureza da vida. No livro V da *Ética* de Espinosa, lê-se que problematizar, pensar e entender é que fazem da vida alguma coisa de superior. O problema da vida é questionar, porque essa é a única maneira que a vida tem de preservar a existência.

No filme *Viver*, existe o problema do câncer e novos dados têm que ser levantados. Quando existe a turbulência, existe a necessidade de questionar a situação. Só a turbulência nos tira do torpor, dos velhos hábitos, das velhas crenças. E porque não levar a vida entendendo a turbulência? Não seria a única chance para sairmos de um tempo cartesiano, medido, previsível? Não seria o contato com a turbulência, com o vazio, a única maneira de rompermos com o ego, com a moral, com a previsão?

Uma vez inserido na situação, a personagem penetra no coração da situação, que são as questões. E quando ela for responder à situação, ainda assim não poderá se esquecer que é um estrategista. Macbeth morre porque não foi estrategista. Ele é um homem abstrato, que acredita que a natureza é um dado fixo, constante, imutável. O dia em que a floresta andou, ele enlouqueceu e morreu.

Em *Viver* e em *Dersú Uzala*, as personagens são estrategistas mesmo na ação, porque crivam a turbulência. Elas apreendem novos dados que não vêm da moral, nem da religião, nem do hábito, porque esses são dados constantes, presos a espaços-tempos determinados. São personagens que retiram dados da experimentação, do acaso, da turbulência; retiram um aprendizado do caos e com isso aprendem, aumentam o entendimento e se tornam pássaros do acontecimento.



O homem comum habita a situação que se mostra de duas maneiras: pela exterioridade e pela interioridade psicológica. Todos os sujeitos humanos estão mergulhados no imaginário de suas atualizações conscientes e no real de suas conexões legais. Kurosawa mergulha no problema, ainda que envolvido pelo esquema sensório-motor. O problema não é interioridade psicológica, nem a exterioridade física, é o caos absoluto, e esses elementos do caos é que Kurosawa, em sua obra, faz as personagens descobrirem e construir as questões. Tanto o problema é um caos que, em Dersù Uzala, o decifrador de enigmas da floresta morre, vira sombra, quando já não é mais capaz de decifrar os signos que a natureza envia.

Dersù Uzala era um investigador da floresta, Na busca de uma forma de comunicação entre aquele mundo originário e o homem, estava constantemente questionando aquele mundo indecifrável. Esse seu comportamento revela que ele estava vivendo um processo de perda de identidade (ego dessexualizado); era como se ele procurasse uma nova linguagem entre o ego, que está se despersonalizando, e as forças da natureza, que são criativas. O ego narcisista não consegue viver num mundo desses. Dersù Uzala precisava entender as forças da natureza para, com elas, harmonizar suas próprias forças criativas. Seria a única maneira de sobreviver. Por isso, observa minuciosamente os pontos singulares, as diferenças quantitativas, faz relações entre as singularidades que seriam as diferenças qualitativas e atualiza essas diferenças no seu próprio corpo, em forma de intensidades e idéias. Foge ao modelo narcisista. Estabelece comunicação entre o homem e a natureza; logo, toda a ação dele passa a ser relação entre o homem e a natureza; logo, toda a ação dele passa a ser relação entre o homem e a natureza, e não só entre ele próprio e a natureza. Tendo rompido com o ego narcisista, toda a ação da personagem passa a ser ética, porque nela existem traços, sinais, que podem ser experimentados por outros homens. A ética é uma provocação à liberdade. É como se Dersù Uzala estabelecesse uma conexão entre os homens e a vida, exaltando, através de seus gestos, a beleza da vida. Ele está sempre entre a vida e a morte; pode morrer a qualquer momento, por isso a cada minuto um problema novo aparece: são os animais, a tempestade, as ventanias; ele problematiza os acontecimentos, estabelecendo



uma comunicação amorosa com a natureza.

O ator da imagem-ação segue o método de Stanislavski, que valoriza a memória, a experiência passada, a recordação de uma experiência vivida que se identifica com a personagem. Já em Kurosawa, os atores têm uma memória perturbada. Não obedecem à experiência, tentam apreender algo, mas não respondem de imediato. O ator em Kurosawa, que não tem memória de longa duração, pode ser considerado um ator-tempo, pois este não age imediatamente, contempla. Como então seria possível que esse ator, que está no tempo, se transformasse em ator-movimento?

Esse ator contempla o problema, é um traidor do movimento, porque ele está imerso no movimento; ele nunca trai o tempo, pode até fingir de ser movimento, mas na hora H, ele trai. Será que não seria ainda um movimento em falso do ator, uma última estratégia para encarnar o movimento da personagem? A estratégia final, a grande estratégia? Ser um ator-tempo, um verdadeiro samurai? O ator e não a personagem? Aquele que em sua essência é tempo invisível, que só se tornará visível através da personagem? O ator se metamorfoseia na personagem. O ator-tempo subordina o movimento ao tempo, torna o tempo a grande questão, o problema central. Já o ator da imagem-ação torna o tempo subordinado ao movimento e o movimento é ação. O problema da imagem-ação é o movimento, e não o problema em si, que é o tempo. A subjetividade de um ator-movimento seria uma subjetividade material. O ator-tempo seria o exemplo de uma subjetividade transcendental.

Assim como Kurosawa, Antonin Artaud e seu teatro de experimentação querem acabar com a memória. Embora a memória chore, Artaud quer acabar com ela, suprimir seu choro. É toda uma experimentação dinâmica, na qual o corpo se torna fluxos de intensidades. Corpo sem órgãos, brilhante e expressivo. Os órgãos deixam de ser a natureza do desejo; o desejo se alia com as forças criativas do processo de individualização, buscando o entendimento dos órgãos e não os destruindo. Num corpo sem órgãos, a memória, tornando-se livre, deve ser usada pelo pensamento, deixando de ser inundada de desejos orgânicos e imaginários. Seria como em Nietzsche - a memória, à diferença de Stanislavski, não tem a função de mergulhar no passado, mas de lançar a



personagem e ao ator para o futuro. Como? Deleuze nos dá um exemplo gigantesco. Ele mostra o *potlach* entre os primitivos: quando um personagem é convidado para um banquete, é imediatamente forçado a retribuí-lo com um banquete superior. É um implícito não discursivo. A memória do *potlash* é uma memória livre das marcas do passado, como em Toshiro Mifume, que está sempre voltado para o futuro, onde cada personagem é novo, nunca traz as marcas dos personagens passados.

Como é possível o cinema de Kurosawa não entrar na imagem-tempo, mas o ator entrar? Como a ator de Kurosawa entra no tempo?

É provável que o ator de Kurosawa entre no tempo porque retarda as respostas, e a resposta acaba sendo um teatro dos rostos. O que vemos no rosto dos atores de Kurosawa é o que se passa na alma deles. O rosto deixa de ser perspectiva para ser interrogação, deixa de ser um rosto estático e se torna um rosto barroco, pictórico. Um rosto que muda, que dobra, que se enrugam em múltiplas dobras - os rostos se transformam em expressões de choque, pavor, medo, que mais parecem um teatro de máscaras barrocas.

Um rosto que sai da perspectiva e expressa o psicodélico.

Kurosawa diferencia a imagem-movimento. Ele retarda a resposta, enquanto que na imagem-tempo não há resposta. Em Kurosawa, durante o levantamento da questão, no período que antecede a resposta, o ator penetra no tempo, no vazio, retarda a ação. Aqui tudo é surpresa, pois os protagonistas estão aprendendo novos dados da questão para a ação, que é a resposta final.

A beleza da obra de Kurosawa é que ele tem capacidade de trabalhar no caos problematizante como um cientista que, no caos de um processo desconhecido, levanta os parâmetros de suas questões. Uma vez estabelecidos os parâmetros, o cientista formula equações, que serão suas respostas e que irão caracterizar o movimento matemático de um processo.

Kurosawa foi capaz de criar uma relação íntima e forte com todos seus atores, roteiristas, fotógrafos, uma relação ética e estética, para que todos eles pudessem criar. Escrevia seus roteiros com outros, e esse ato de escrever juntos já é uma prática de agenciamento que permite que as diferenças se cruzem numa mesma obra. Por esse processo, o roteiro se torna uma



obra aberta. No filme - questão de Kurosawa - o espectador jamais consegue finalizar o filme. O filme comum, nós o finalizamos. O filme de Kurosawa não pára de retornar à nossa mente. É o eterno retorno das questões.

Existem infinitos mundos virtuais, e cada um de nós tem o poder de atualizar o seu próprio virtual. Se não atualizarmos o virtual, ele se perderá pela eternidade afora. Kurosawa é um artista porque atualiza os seus virtuais que aparecem em forma de ventos, de sonhos, de cores, gestos e atitudes.

Kurosawa introduz a questão, introduz o problema. E o problema é a grande questão de Deleuze. Para a maioria dos epistemólogos, o problema é um obstáculo que na maioria das vezes bloqueia a razão. Deleuze faz uma inversão: o problema, ao invés de ser o obstáculo, é a natureza do próprio pensamento. O problema, a questão, é a busca das idéias, e é neste mar infinito de caos que mergulham os grandes pensadores: via filosofia, via arte, via ciência, via vida, e...

Referência Bibliográfica

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

_____. *Cinema 1. A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema 2. A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ESPINOSA, Baruch de. *Obras incompletas*. Tradução e notas de Marilena de Souza Chauí e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores)



The turbulence and the ethics on Akira Kurosawa in a deleuzian perspective

ABSTRACT

This article is the result of an encounter of Akira Kurosawa's and Gilles Deleuze's works. In the text we try to pass the subjective quality of some characters from Kurosawa's cinema in confrontation with unexpected and turbulent situations. They are characters that don't react in an impulsive and unthinkable way, but that dive deep in the situation to collect new basis and new matters. And just after increasing their knowledge, they give an answer to the challenges of the situation; however, their reaction won't be any one, but a thinkable and ethic action. It's an invitation to reflect about the life's turbulences, and the necessity of dignity, thought and ethics to face them.

KEY WORDS: Subjective quality; turbulence; question; ethics; liberty.

Recebido em 25/9/2003