

Sustentabilidade no Cinema: os olhares de Akira Kurosawa

Sustainability in the Cinema: Akira Kurosawa's looks

Rodrigo Avila Colla

Programa de Descentralização da Cultura da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.
Rua Dona Zulmira, 459, ap. 305, Bairro Cavahada, 90830-240, Porto Alegre, RS, Brasil.
rodrigo.a.colla@gmail.com

Miriam de Souza Rossini

Professora do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS. Bolsista de Produtividade CNPq.
Rua Ramiro Barcelos, 2147, ap. 62, Bairro Rio Branco, 90035-007, Porto Alegre, RS, Brasil.
miriam.rossini@ufrgs.br

Resumo. Partindo de uma contextualização da temática da sustentabilidade, este artigo analisa, com base na temática e em elementos estético-narrativos, dois filmes ficcionais dirigidos por Akira Kurosawa: *Dersu Uzala*, de 1975, e *Sonhos*, de 1990. Para isso, utilizam-se autores das áreas do cinema e, em especial, do meio ambiente. Busca-se compreender, à luz de conceitos referentes à temática da sustentabilidade, como o artista japonês expressou a relação homem-natureza em ambas as obras. Ao longo de quinze anos, tempo que separa o lançamento dos dois filmes, é possível perceber uma maturação do pensamento ecológico do diretor.

Palavras-chave: Kurosawa, ambientalismo, cinema, sustentabilidade.

Abstract. From the thematic context of sustainability, this article analyzes, based on thematic and esthetic-narrative elements, two fictional films directed by Akira Kurosawa: *Dersu Uzala*, 1975, and *Dreams*, 1990. For this, some authors from the fields of cinema and, specially, of the environment are used. It seeks to understand, in light of concepts concerning the issue of sustainability, such as Japanese artist expressed the relationship between man and nature in both movies. Over fifteen years, during which separated the release of this two films, can be perceived a development of ecological thinking director.

Key words: Akira Kurosawa, cinema, environmentalism, sustainability.

Sociedade sustentável

Na segunda metade do século passado, inicia-se uma série de debates envolvendo a problemática do meio ambiente. Após um século de massivo crescimento da sociedade industrial, começa a ser percebida uma ampla variedade de problemas ambientais decorrentes da

lógica de conduta do ser humano em relação à natureza, o que desperta uma preocupação crescente de diferentes setores sociais.

Na década de 1980, Lester Brown, ambientalista e fundador do *Worldwatch Institute* (WWI)¹, definiu pela primeira vez sociedade sustentável como sendo aquela “que satisfaz suas necessidades sem diminuir as

¹ O WWI, fundado em 1974, foi o primeiro instituto de pesquisa independente dedicado à análise de preocupações ambientais globais.

perspectivas das gerações futuras” (Capra, 1996, p. 24). Essa definição serve como ponto de partida para as análises empreendidas neste artigo.

O físico Fritjof Capra (1996, p. 24) é categórico ao afirmar que “a partir do ponto de vista sistêmico, as únicas soluções viáveis são as soluções sustentáveis”. Baseando-se nos ecossistemas naturais, o autor esclarece que a partir do entendimento desses ecossistemas “podemos formular um conjunto de princípios de organização que podem ser identificados como princípios básicos da ecologia e utilizá-los como diretrizes para construir comunidades humanas sustentáveis” (Capra, 1996, p. 231). Esses princípios são: interdependência, reciclagem, parceria, flexibilidade e diversidade.

Se, por um lado, é possível pensar a sustentabilidade a partir desses princípios, pode-se também considerá-la a partir de suas correntes de pensamento. Há basicamente três correntes que norteiam as articulações e discussões referentes à sustentabilidade: a liberal, a culturalista e a ecossocialista (Escobar, 1995 in Caporal e Costabeber, 2000).

Aqui, porém, será utilizada uma classificação simplificada proposta por Caporal e Costabeber (2000). Devido a seus pontos de convergência, os autores condensam as perspectivas culturalista e ecossocialista numa só corrente: a ecossocial. Já o discurso sustentável da perspectiva liberal, pela sua forte vinculação com a tecnocracia mundial, é denominada por eles de “corrente ecotecnocrática”.

Esses dois conceitos, que estão na base da discussão atual sobre sociedade sustentável, perpassam o enfoque temático e narrativo dos filmes que serão analisados.

Os meios audiovisuais, com seu amplo potencial de difusão de ideias e comportamentos, também se engajam na busca por uma conscientização em relação ao desenvolvimento sustentável, embora a quantidade de filmes sobre a temática ainda seja ínfima se comparada com a produção da indústria cinematográfica. Normalmente, o meio ambiente é abordado através de filmes documentários,

em especial aqueles que enfocam a vida selvagem. São exemplos dessa categoria de documentários: os filmes da *National Geographic*, os da *Discovery Channel*, o premiado *A Marcha dos Pinguins* (2005), de Luc Jacquet, e as obras do oceanógrafo Jacques-Yves Cousteau que teve uma prolífica produção, sobretudo nos anos 1940 e 1950.

Há ainda outra leva de documentários que tratam de problemas ambientais: poluição, aquecimento global, transgenia, uso de pesticidas, etc., sendo que alguns deles apresentam enfoque mais voltado para o desenvolvimento sustentável. As produções desse cunho em geral são mais recentes; podemos destacar: *O Mundo Segundo a Monsanto* (2008), de Marie-Monique Robin, *A Última Hora* (2007), de Leila Conners e Nadia Conners, *Uma Verdade Inconveniente* (2006), de Davis Guggenheim, e *Home – Nosso Planeta, Nossa Casa* (2009), de Yann Arthus-Bertrand.

Já entre as películas de ficção, o contingente encontrado é ainda menor. Grande parte delas foi filmada pela Walt Disney e apresentam, de modo romantizado, a forma como os animais vivem na natureza e a sua relação com os seres humanos². Por outro lado, filmes baseados em fatos reais como *Nas Montanhas dos Gorilas* (1988), de Michael Apted, *Amazônia em Chamas* (1994), de John Frankenheimer, e *Erin Brockovich – Uma Mulher de Talento* (2000), de Steven Soderbergh, enfatizam a história de vida de indivíduos que lutaram pela causa ambiental. No entanto, estas obras em geral acabam por se ater a uma abordagem mais pontual, limitando-se a tratar da causa ambiental específica a qual o(a) personagem se dedicou, por vezes reduzindo a sua subjetividade a esse aspecto.

O que parece destoar nas duas produções de Akira Kurosawa que aqui serão analisadas em relação às películas citadas é justamente a abordagem holística que o cineasta japonês leva a efeito. Tanto em *Dersu Uzala* (1975) quanto em *Sonhos* (1990), Kurosawa consegue inspirar a ideia de que o ser humano encontra-se interligado numa totalidade. Em ambos, o enfoque temático e a estruturação da narrativa nos levam a refletir sobre tais relações.

² Nesse sentido, alguns filmes da Disney como *Os Lobos Nunca Choram* (1983), de Carroll Ballard, *Cheetah* (1989), de Jeff Blyth, *Caninos Brancos* (1991), de Randal Kleiser, e *Iron Will* (1994), de Charles Haid, buscam abordar a relação entre seres humanos e animais sob uma perspectiva focada na amizade e lealdade. Mais recentemente, contudo, a companhia voltou a apostar numa abordagem que “civiliza” os animais atribuindo-lhes o protagonismo de suas películas. Alguns exemplos são as animações: *O Rei Leão* (1994), de Roger Allers e Rob Minkoff, *O Rei Leão 2: O Reino de Simba* (1998), de Darrell Rooney e Rob LaDuca, *Vida de Inseto* (1998), de John Lasseter e Andrew Stanton, e *Procurando Nemo* (2003), de Andrew Stanton e Lee Unkrich.

Concomitantemente aos conceitos relacionados ao meio ambiente e ao desenvolvimento sustentável, para a melhor compreensão das películas no que toca suas abordagens do meio ambiente, far-se-á necessária também a utilização de autores que estudam a narrativa cinematográfica. Graeme Turner e Gerard Betton são dois dos principais autores que contribuem na análise dos aspectos narrativos e estéticos dos filmes.

A partir desses conceitos, importantes para que entendamos a tessitura das obras analisadas, faremos uma leitura dos filmes sob a perspectiva da sustentabilidade. Ou seja, procuraremos compreender como, a partir de escolhas temáticas e estético-narrativas, o diretor cria o que poderíamos chamar de um “discurso sustentável”.

Dersu Uzala: um sujeito sustentável

Com 144 minutos de duração, a película lançada em 1975 explora a inserção de seu protagonista na floresta da Sibéria. Trata-se de um filme baseado em fatos reais e inspirado no livro homônimo escrito por Vladimir Arsenyev e publicado em 1923.

O livro *Dersu Uzala*, uma espécie de diário da expedição de Arseniev, já havia tido uma versão cinematográfica em 1961. Dirigida por Agasi Babayan e roteirizada por Igor Bolgarin, esta versão foi inteiramente produzida pela União Soviética.

Já o filme de Kurosawa foi a segunda produção em cores do diretor e venceu o Oscar de melhor filme estrangeiro, além de outros prêmios em festivais importantes como, por exemplo, o Festival de Moscou. A produção é, a título de curiosidade, o único filme do diretor em língua estrangeira – russo –; todos os demais foram falados em japonês. Isso se deveu à dificuldade que o cineasta teve em conseguir recursos financeiros para realizar o projeto em seu país – o que se acredita, inclusive, ter sido um dos motivos que levou Kurosawa a tentar suicídio, em 22 de dezembro de 1971. Acabou conseguindo recursos com a União Soviética que aceitou bancar um segundo projeto sobre o mesmo livro. A realização da película ficou a cargo da Mosfilm, “com alguma participação de um novo conglomerado japonês chamado Nippon Herald, que funcionava como investidor” (Richie, 1984, p. 198).

Embora, no início da narrativa, haja algumas palavras de Arsenyev em *off*, o

restante segue uma montagem linear clássica, que se define como aquela em que “uma ação única é exposta em uma sucessão de cenas dispostas umas após as outras numa ordem lógica e cronológica” (Betton, 1987, p. 78).

Sobre o protagonista do filme, cuja análise da conduta constitui um ponto importante da análise aqui proposta, Kim Newman diz que:

No início, os companheiros do oficial [capitão Arsenyev] consideram Dersu uma figura cômica, mas logo se torna evidente que sua sabedoria natural o torna muito mais adaptado do que os membros da expedição a sobreviver em terreno tão severo e imprevisivelmente perigoso (Newman, 2008, p. 577).

O filme dá um enfoque especial à amizade do Capitão Vladimir Arsenyev (Yury Solomin), com o *goldi* – nativo da região da Sibéria – *Dersu Uzala* (Maksim Munzuk), e de como Dersu guia e auxilia o capitão e os seus comandados em sua peregrinação exploratória pela floresta. Arsenyev intenta fazer a topografia da região, de forma que sua expedição tem de percorrer a fundo as reentrâncias da floresta siberiana. A ajuda de Dersu torna-se muito bem-vinda e, embora o relacionamento dos dois seja marcado por um grande choque cultural, ambos acabam sensibilizados pela experiência.

Enquanto Dersu se revela como o homem natural que se inteira e se transforma no elemento do todo sem deixar de experienciá-lo integralmente, Arsenyev é o homem que se dissocia para engendrar paralelamente outro universo. Campo que interage com o do homem natural, a usufruto do homem não-natural, mas desentende o corpo além da razão. O corpo sensível à realidade viva; sanguínea. O caçador é o homem do fluxo, da articulação, da composição visceral com o espaço; sua energia criativa é de circulação e renovação. O explorador, por sua vez, é o homem que acumula, agrupa, separa e denomina para assim criar. Sua criação sustenta-se em paradigmas (Marcelino, 2008).

O que de fato é interessante no filme para a análise deste artigo é a visão sustentável nutrida por Dersu. As palavras “fluxo”, “circulação” e “renovação”, usadas pela autora no trecho acima, podem ser associadas a essa perspectiva do personagem, mas, mais do que isso, a sua capacidade de se entender numa “composição visceral com o espaço”. Os

planos abertos – e a duração temporal desses planos – ajudam a reforçar essa ideia no filme, pois parecem reiterar de alguma forma essa composição. Por outro lado, quando a autora admite que Arsenyev tem sua criação sustentada em paradigmas, não leva em conta que, na verdade, Dersu também o tem, não obstante calcada num paradigma não-linear, uma vez que “o padrão em rede (*network pattern*) [padrão não-linear], especificamente, é um dos padrões de organização mais básicos de todos sistemas vivos” (Capra, 2005, p. 93). É segundo essa óptica que Dersu se compõe com o espaço, de acordo com um determinado padrão que leva em conta tudo que tem vida, bem como os elementos e entes da natureza. Desta forma, o protagonista reconhece o todo interligado de forma complexa, como um padrão não-linear, e, assim, torna-se capaz de experienciá-lo integralmente. Arsenyev, por sua vez, segue um paradigma linear, o que não fica difícil de notar no próprio filme, dado que, cartesiana e objetivamente, ele explora as terras com a finalidade de medi-las. No que diz respeito à complexidade de padrões da natureza, de sua não-linearidade, Capra argumenta que:

Outras importantes propriedades das equações não-lineares que tem perturbado os cientistas está no fato de que a previsão exata é, com frequência, impossível, mesmo que as equações possam ser estritamente deterministas. Veremos que essa característica notável da não-linearidade tem dado origem a uma importante mudança de ênfase da análise quantitativa [diz respeito à linearidade, às medições de terra de Arsenyev, por exemplo] para a qualitativa [se refere à não-linearidade, por exemplo, aos instintos de Dersu e a sua relação metafísica com a natureza como um todo] (Capra, 1996, p. 107).

Esse confronto aparece de forma bem nítida no filme. Nesse sentido, cabe dizer que, como Arsenyev, o espectador desenvolve um sentimento de ternura pelo caçador. O público, a exemplo do explorador russo, sustenta-se

em paradigmas sensualistas³, onde a realidade está na matéria, no quantificável – nas medições de terra, por exemplo – e não na complexidade que a floresta apresenta.

Essa perspectiva complexa que fica implícita na película é um dos aspectos que remete a uma visão sustentável. A própria filmagem “holística” – de integração do homem no espaço e não do espaço como morada do homem ou seu “instrumento” – serve de base para a forma como Dersu age, tanto no que diz respeito à relação dele com a floresta, como às atitudes do personagem em relação ao “próximo”. Isso pode ser entendido segundo a óptica do conceito de sustentabilidade já frisado: subsistir sem comprometer o meio e sem diminuir as oportunidades das gerações futuras.

Dersu preocupava-se sempre com o “próximo” que fosse acampar no local abandonado por ele. Usava a lenha estritamente necessária. Deixava um pouco de comida como forma estratégica para facilitar a sobrevivência do próximo andarilho a passar pelo acampamento. Tinha um respeito e admiração extraordinários por elementos, entes e seres da natureza. Quando ele se refere, por exemplo, ao fogo e à água como “pessoas” lhes atribui vida e, de alguma forma, remete à visão holística, que compreende a natureza como um todo interligado. O conceito de interdependência parece igualmente presente de maneira nítida no filme, uma vez que Dersu se mostra perfeitamente inserido no contexto da floresta e dependente dela para a sua subsistência, daí o imenso respeito que ele nutre por tudo que o cerca. Pensando nesse viés, parece curioso que um crítico cinematográfico possa dizer que:

Realmente, Kurosawa parece ter perdido todo o interesse pelo ser vivo, encurralado pela sua própria intransigência, equilibrando alegria e tristeza e obrigado a encarar o mundo dilapidado como ele é. E abandonando um sentimento dinâmico de personalidade, Kurosawa produziu pela primeira vez em sua longa e proeminente carreira um filme bastante sem vida. Seu vazío fica mal encoberto pela irresistível amplidão da tela,

³ O sociólogo russo Pitirim Sorokin mapeou as mudanças flutuantes da civilização ocidental – apogeu e queda de impérios e sociedades – em termos de três sistemas de valores: sensualista, ideacional e idealístico. Resumidamente, o sistema sensualista de valores sustenta que a realidade está na matéria e que os fenômenos ditos espirituais nada mais são do que manifestação da matéria. É um sistema empírico, baseado nas ciências naturais. Já no sistema ideacional acredita-se que a realidade se situa além do mundo material e o conhecimento é obtido através da experiência interior. O idealístico, por seu turno, é uma combinação harmoniosa entre o sensualista e o ideacional e de acordo com suas crenças “a verdadeira realidade tem aspectos sensoriais e supersensoriais” (Sorokin in Capra, 2006, p.30).

pelos efeitos sonoros, e pelo elegíaco tema musical lamentando a morte daquele bom e puro homem da terra, o caçador siberiano Dersu Uzala (Richie, 1984, p. 199).

Donald Richie é considerado uma das maiores autoridades do mundo em cinema japonês, tendo escrito também análises sobre filmes de Yasujiro Ozu – outro grande artista daquele país. No entanto, Richie talvez compactue com uma visão muito estrita – ou arcaica – do que considera ser “interesse pelo ser vivo”.

Ter interesse pelo ser vivo – e pelo ser humano – sob uma óptica ecológica, implica preconizar sua convivência em harmonia com o meio e, retomando o conceito de sustentabilidade, levar em conta que não se pode, em detrimento das gerações futuras, subsistir desregradamente em relação à natureza.

Quando Richie critica os planos abertos de Kurosawa, afirmando que o vazio do filme fica mal encoberto pela “amplidão da tela”, igualmente parece não ter se dado conta de que os grandes planos abertos situam o homem dentro de algo maior, mas do qual faz parte. A escolha estética do filme mostra, de certa forma, o ser humano como uma célula dentro de um organismo (o ecossistema), pois, “onde quer que encontremos sistemas vivos – organismos, partes de organismos ou comunidades de organismos – podemos observar que seus componentes estão arranjados à maneira de rede” (Capra, 1996, p. 77-78). É justamente essa metáfora da natureza em rede que parece estar presente no filme, pressupondo o enredo homem-natureza numa abertura à potencialidade do meio, onde o trilhar dos homens pela floresta por vezes lento e convidativo à contemplação só faz corroborar essa tessitura. Ou seja, sob o ponto de vista sistêmico, tais escolhas estéticas e narrativas de Kurosawa, ao contrário do que sugere Richie, estariam demonstrando o seu interesse pela espécie humana e pela vida de modo geral.

Richie (1984, p. 199), entretanto, faz uma leitura bastante cética sobre as escolhas do diretor: “Em *Dersu Uzala*, Kurosawa encontra uma ideologia equivalente à eslavofilia de Dostoiévski numa crença panteísta na magnificência da natureza e num elogio embaraçosamente arcaico ao ‘bom selvagem’”. Ao desconsiderar uma possível perspectiva holística existente no filme, pode-se pensar que talvez o crítico parta de uma perspectiva linear e objetiva, orientando-se pela visão de que uma abordagem que parece sugerir uma restituição do engajamento

humano com a natureza não passa de um “elogio embaraçosamente arcaico” ao selvagem, alheio à civilização e à lógica capitalista. Do ponto de vista da sustentabilidade, porém, o elogio de Kurosawa não parece ser meramente ao “bom selvagem”, mas a qualquer indivíduo que busque compreender e respeitar o meio, inserindo-se nele de forma harmônica.

De qualquer forma, como se falou anteriormente, já eram incipientes no mundo discussões acerca do meio ambiente e do desenvolvimento sustentável. Contudo, Donald Richie talvez estivesse alheio a esse contexto, ou simplesmente fosse cético em relação a essa nova corrente de pensamento que surgia.

Por fim, é pertinente fazer outra ponderação. A metáfora da perda da visão que acarreta, nos descaminhos de Dersu, a sua morte, ratifica ainda a proposta de que a perda da conexão com o *holos* (da visão holística) leva à degeneração. Levado por Arsenyev para a cidade por estar com problemas de visão e ter dificuldades para permanecer na floresta, Dersu, quando em contato com um modo de vida novo para ele – a civilização – e com características evidentes da presença de uma economia de mercado, entra em conflito com aquela ordem estabelecida pelo homem. Mesmo sendo carinhosamente acolhido no lar do capitão e estabelecendo, sobretudo com seu filho, uma relação bastante próxima, considera um grande disparate uma série de atitudes como comprar lenha e água – que existiam em abundância no seu antigo habitat. Acusa o vendedor de lenha de “ladrão” e, numa cena posterior, a esposa do capitão lhe relata que Dersu fora preso ao cortar árvores numa praça pública. Depois de solto por intervenção de Arsenyev, Dersu se mostra inconformado com essa nova condição de vida que tem de enfrentar e se decide por voltar para a floresta, onde é assassinado por assaltantes que cobizam sua espingarda, presente que recebera do capitão ao comunicar sua partida.

Sonhos: uma visão onírica da sustentabilidade

Quinze anos depois de filmar *Dersu Uzala*, Akira Kurosawa denota novamente seu interesse pela relação homem-natureza. *Sonhos* é uma co-produção de Estados Unidos e Japão, lançada em 1990 e que teve como produtor executivo Steven Spielberg, um admirador confesso do trabalho de Kurosawa. É um filme dividido em oito segmentos – onde cada um

representa um sonho – e tem aproximadamente duas horas de duração.

Neste artigo será discutido o último segmento, intitulado *Povoado do Moinho*. É importante, no entanto, fazer uma breve apresentação do filme como um todo, falando dos sonhos anteriores, uma vez que, nas palavras de Marcel Martin, no cinema “a significação de uma imagem depende muito do confronto com as imagens vizinhas” (Martin, 1985, p. 94).

O primeiro segmento, *A Raposa*, conta a transgressão de uma criança a uma suposta lei das raposas – que não gostam de ser vistas por humanos quando estão acasalando. Voltando para casa, o menino depara-se com a mãe no portão. Ela não o deixa entrar e diz que as raposas estiveram lá a sua procura. Dá a ele um punhal e o instrui a ir até o reduto dos animais para pedir perdão, mas o previne: “Você deve estar preparado. As raposas não perdoam facilmente”. A questão da honra – talvez fazendo referência ao código de honra dos samurais, que se suicidam quando perdem uma batalha – é muito presente neste primeiro segmento, bem como – metaforicamente – a transgressão do homem às leis da natureza.

O segundo sonho, *O Jardim dos Pessegueiros*, retrata a tristeza de um menino que, chamado por forças ocultas ao quintal de sua casa, depara-se com o pomar de pessegueiros cortado e com o “espírito do pessegueiro” – uma espécie de imitação da corte real japonesa. O “imperador/juiz” condena o menino – enquanto ser humano – pelo ato de seus semelhantes, que haviam optado por extirpar as árvores. Não obstante, uma mulher da “corte” se manifesta em sua defesa dizendo que ele havia chorado quando os pessegueiros tinham sido cortados. Neste momento, o menino chora. O “imperador/juiz” sentencia que, neste caso, ele terá a chance de ver o pomar em flor pela última vez, antes que o espírito do pessegueiro se vá para sempre. O segmento termina com a coreografia do espírito culminando na última visão do pomar e, a seguir, o menino caminha chorando em meio ao campo onde havia as árvores. Aqui se pode dizer que está presente o “juízo” da natureza para com as atitudes do ser humano.

No terceiro segmento, *A Nevasca*, um grupo procura o acampamento em meio à forte tempestade. Os homens sucumbem à nevasca, mas quando se pensa que eles estão morrendo, de repente surge para o líder do grupo uma espécie de “fada da morte” que o envolve numa

echarpe e o reanima. Ele se levanta e consegue reanimar seus companheiros. A tempestade esmorece e eles percebem que estão perto do acampamento. Neste sonho se percebe a força da natureza sobre o homem de forma real, a nevasca.

Na quarta parte do filme, *O Túnel*, o capitão de um exército passa por um túnel e, na saída, ouve passos às suas costas. Volta-se para trás e vê um de seus soldados que havia sido morto em batalha. O soldado ainda pensa estar vivo, mas o capitão lhe explica que ele morreu em combate. O recruta se conforma e volta para o túnel. Logo se vê o batalhão inteiro marchando na direção do capitão. Neste momento, o capitão se emociona e relata ter “mandando todos à morte” num erro de comando. Ele bate continência e se despede do batalhão. O retrato dos horrores da guerra, da honra dos soldados e do poder do homem sobre o próprio homem, é o enfoque desse segmento.

No quinto sonho, *Corvos*, Kurosawa faz uma homenagem a Vincent Van Gogh – interpretado por Martin Scorsese. Um jovem pintor, ao admirar quadros de Van Gogh, é transportado para dentro deles. Lá, encontra o pintor pós-impressionista perturbado. Ele havia cortado a orelha no dia anterior por não ter conseguido pintá-la, e diz ter que correr, pois não lhe resta muito tempo para pintar. Porém, antes de ir, adverte o jovem visitante: “Se olhar com atenção, a natureza tem sua própria beleza. Quando esta beleza existe, perco-me nela”. O jovem segue por entre diversas paisagens de quadros do pintor holandês. Neste trecho do filme, além do tributo a Van Gogh, há referências ao tempo e à natureza e, principalmente, à associação da natureza com a arte.

No sexto segmento, *Monte Fuji em Vermelho*, é retratada a ameaça da energia atômica. Há um fato interessante: no tumulto, um personagem pensa estar presenciando uma erupção do Monte Fuji e logo é avisado de que foi a usina atômica, localizada atrás do monte, que explodira. Na cena subsequente, toda a multidão fugiu, porém aquele homem permanece com sua família no local. Há um homem mais velho de terno que começa a explicar os efeitos perniciosos à saúde que os gases de diferentes nuances que são vistos no ar podem causar. Logo, este sujeito admite ter sido um dos cientistas que ajudou a construir a usina. Aqui está presente a criação do homem – energia atômica – como sua principal ameaça, enquanto o Monte Fuji – a natureza – dorme quieto.

No sétimo segmento do filme, *O Demônio*

Chorão, um viajante anda por uma região árida e acinzentada e encontra um homem maltrapilho e com chifres – um mutante. O monstro mostra para o visitante a região e as mutações que os desastres atômicos causaram. As plantas são gigantescas e têm flores deformadas. Os homens se tornaram demônios com chifres. Não há alimento. Para sobreviver, os demônios comem uns aos outros. Ao entardecer, devido aos chifres, sentem dores insuportáveis na cabeça, choram, uivam em tom ululante e se contorcem. Nesta parte do filme é retratado o horror de uma suposta catástrofe nuclear – o homem reduzido a nada pela ação de sua própria criação. Eis um temor que acompanha os japoneses desde a II Guerra e que acabou por gerar também o personagem *Godzilla* que teve muitas versões cinematográficas no país.

Dentre as várias temáticas abordadas no filme: honra, guerra, natureza, energia atômica, arte e morte, o tema que permeia toda película é a crítica à relação do homem com a natureza, culminando num belo segmento chamado *Povoado dos Moinhos*, o oitavo sonho. É como se, em cada segmento, o filme seguisse uma lógica de transgressão do homem em relação ao meio que acaba com um desastre nuclear (o sétimo sonho) – com um mundo distorcido e cinza –, onde os homens não são mais homens. Não obstante, no epílogo há um renascimento; há uma nova chance com o *Povoado dos Moinhos*. Há um caminho que o homem não seguiu, mas que agora tem a chance de seguir. Essa interpretação só é possível levando-se em conta o filme como um todo, bem como a ordem em que os sonhos são dispostos na película, pois “uma vez reunidos, dois fragmentos de filme de qualquer tipo combinam-se inevitavelmente em um novo conceito, em uma nova qualidade, que nasce de uma justaposição” (Eisenstein in Betton, 1987, p.74).

No segmento *Povoado dos Moinhos*, um viajante chega a uma aldeia às margens de um rio. Há alguns moinhos e muitas flores. A metáfora da “renovação”, do “fluxo”, a exemplo do filme *Dersu Uzala*, analisado anteriormente, está presente de forma alegórica nos moinhos. A abundância de flores traz consigo a diversidade de cores, parecendo sugerir biodiversidade. Crianças radiantes cumprimentam o viajante e depositam flores em cima de uma pedra – há uma harmonia que parece ser indestrutível. Há estabilidade. Turner esclarece que a narrativa geralmente começa num ponto de equilíbrio estável,

[...] quando as coisas estão satisfatórias, tranquilas, calmas ou reconhecivelmente normais. Esse equilíbrio ou plenitude é então rompido por algum poder ou força, resultando num estado de desequilíbrio que só pode ser resolvido pela ação de uma força dirigida contra a força de ruptura. O resultado é a restauração do equilíbrio ou plenitude (Turner, 1997, p. 80).

Em *Povoado dos Moinhos*, a ruptura representa o momento em que o viajante chega até um ancião e o indaga a respeito de questões que parecem muito claras para todos na aldeia, menos para o forasteiro. As perguntas do viajante ao velho são:

- Não há eletricidade?
- Vocês têm arrozais, mas não têm tratores para cultivá-los?
- O que usam como combustível?

Essas indagações culminam numa longa reflexão do velho acerca das invenções do homem, do advento da tecnologia e de como o ser humano se torna infeliz e se ensimesma nas suas conveniências. E é nesse discurso que está presente a ruptura. É o antagonismo presente nele que serve de contraponto ao universo diegético representado no segmento *Povoado dos Moinhos*. Faz-se necessário aqui expor a conceituação de diegese:

O termo *diegese*, próximo, mas não sinônimo de história (pois de um alcance mais amplo), designa a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe (ou “pós-supõe”), em todo caso, que lhe é associado (a *Paris de Richelieu* faz parte da *diegese* de *Cyrano de Bergerac*). Esse termo apresenta a grande vantagem de oferecer o adjetivo “diegético” (quando o adjetivo “histórico” se revela inutilizável) e ao mesmo tempo uma série de expressões bem úteis, como “universo ou mundo diegético”, “tempo, duração diegéticas”, “espaço diegético”, “som, ruído, música, diegéticas” (ou *extradiegéticas*) (Goliot-Lété e Vanoye, 1994, p. 40-41).

Para um entendimento mais claro, neste segmento do filme todo universo diegético propõe harmonia e “equilíbrio estável”, como designa Turner (1997). O som diegético (aquele que é produzido e/ou ouvido

pelos personagens da narrativa) é representado pelo riso das crianças no início do sonho e, depois, pelo farfalhar da copa das árvores, pelo ruído do córrego, pelo canto dos pássaros e, por fim, por uma trilha sonora, também diegética, que é tocada na procissão. A opção pela sonoridade exclusivamente diegética ajuda a corroborar a ideia de equilíbrio e atribui uma unidade estável ao segmento fílmico. Portanto, a ruptura reside apenas no discurso do velho. Nem o funeral chega a romper o equilíbrio, uma vez que, quando o viajante pergunta ao ancião se está havendo uma festa, o ancião é categórico acerca da visão do povo da aldeia:

ANCIÃO: Não, é um funeral. Acha isso estranho, um funeral alegre, feliz? É bom trabalhar duro, viver muito e receber gratidão. Não temos templo nem sacerdotes aqui, por isso todos os aldeões carregam o morto até o cemitério, sobre a colina. Não gostamos quando um jovem ou uma criança morre. É difícil comemorar uma perda assim. Mas, felizmente, as pessoas desta aldeia levam uma vida natural, por isso morrem numa idade avançada. A mulher que vamos enterrar hoje viveu até os 99 anos.

O equilíbrio narrativo, no final, é atingido de forma natural, uma vez que neste segmento do filme jamais houve um fator real que pudesse levar a um desequilíbrio, ou a uma ruptura. A plenitude está presente do início ao fim do trecho. O ancião é o interlocutor responsável por transmitir a mensagem para o espectador em forma de adágio, instigando-o a “sonhar” com aquela realidade diegética. O velho transmite uma informação que diz respeito a uma realidade diferente da do viajante/espectador, mas se esse saber-vivido por ele não é completamente novo, trata-se de uma “comunicação diversa” daquela experienciada pelos seus interlocutores.

A informação é, numa definição empírica mínima, a transmissão de um saber, com a ajuda de uma determinada linguagem, por alguém que o possui a alguém que se pressupõe não possuí-lo. Assim se produziria um ato de transmissão que faria com que o indivíduo passasse de um estado de ignorância a um estado de saber, que o tiraria do desconhecido para mergulhá-lo no conhecido, e isso graças à ação, a priori benévola, de

alguém que, por essa razão, poderia ser considerado benfeitor (Charaudeau, 2007, p. 33).

Ou seja, no contexto do sonho, a ignorância se refere ao alheamento em relação àquele contexto diegético e a certo descompromisso no que toca o modo específico de “comunicação” com o meio e, conseqüentemente, uma distinta valoração de todas as coisas: a morte, os métodos da agricultura, o próprio meio e a concepção de qualidade de vida desvinculada da ideia de progresso. Em outras palavras, parece referir-se a uma linguagem que deve ser reaprendida. Assim, o ancião reproduz de forma simples uma “informação” latente no mundo contemporâneo ou, dizendo de outra forma, subjugada a um modo de vida focado na economia de mercado. No que diz respeito a esse aspecto, cabe salientar que:

A meta central da teoria e da prática econômicas atuais – a busca de um crescimento econômico contínuo e indiferenciado – é claramente insustentável, pois a expansão ilimitada num planeta finito só pode levar à catástrofe (Capra, 2005, p. 157).

O velho enfatiza que as “conveniências” (os bens materiais, as ferramentas que visam a uma “expansão ilimitada”) são embustes que afastam o homem da sua verdadeira busca, a riqueza de uma vida longa e feliz. Ele é um benfeitor (Charaudeau, 2007), neste caso, por fazer emergir novamente uma “verdade” esquecida e desacreditada. A resposta do ancião à pergunta acerca dos tratores (outra conveniência, segundo sua óptica) para os arrozaes faz alusão à agricultura familiar: “Não precisamos deles; temos bois e cavalos”. Isso se coaduna com a visão sobre sustentabilidade. Não obstante, nada do que o ancião enuncia em seu discurso parece totalmente novo ao forasteiro; soa diferente e talvez até rudimentar demais num mundo globalmente capitalizado, mas a argumentação e o “produto final” convencem: levar uma vida natural e, quando finda, festejar a sua longevidade.

A visão do morador da aldeia deriva da corrente culturalista da sustentabilidade e, nesse sentido, outra analogia pode ser feita novamente quando o velho acusa os estudiosos de não compreenderem o “coração da natureza”, uma vez que para os culturalistas a

natureza não só é fonte de vida material, mas também da espiritual. As “conveniências”, nas palavras do próprio ancião, e depois “as invenções do homem”, trazem infelicidade, pois, invariavelmente, trarão poluição, e o que o homem realmente precisa é de “água limpa e ar limpo” – seria pertinente acrescentar aí “solo limpo”, mas fica subentendido. Contrariando a perspectiva ecotecnocrática, que apregoa a intervenção governamental por meio de leis e do uso de tecnologias, o ancião critica as “conveniências” que, no contexto da agricultura, podem ser consideradas, por exemplo, as novas tecnologias e agrotóxicos que surgiram com a Revolução Verde. Eis outro foco recorrente nas discussões sobre sustentabilidade. A respeito disso, Capra (2005, p. 195) esclarece que:

Com os novos produtos químicos, a agricultura tornou-se mecanizada e passou a ser marcada pelo uso intensivo de energia, favorecendo assim os grandes fazendeiros e agroindústrias munidos de capital suficiente e expulsando da terra a maioria das famílias tradicionais de agricultores. No mundo inteiro, um número enorme de pessoas, vítimas da Revolução Verde, saiu das áreas rurais e foi engrossar as massas de desempregados as cidades..

É, por certo, essa a visão de agricultura do visitante que chega à aldeia. O viajante é um cidadão urbano, o que fica nítido, sobretudo, em virtude das perguntas que faz ao velho. Além disso, a sua caracterização e a perplexidade com que ele lentamente reconhece o local, leva o espectador a crer que é um citadino. Um homem urbano que se sensibiliza profundamente com as palavras do ancião. Muda sua expressão denotando isso durante o monólogo que ouve. Não obstante, sairá ele dali e continuará a agir cega e acriticamente sob a égide capitalista? Ou talvez aquelas flores que deposita sobre a pedra quando deixa a aldeia – como fazem as crianças no início do sonho – sejam a metáfora da ideia de Capra, e representem o seu ressentimento com o sistema vigente e a certeza de um novo caminho a seguir? Sobre a ordem econômica atual e esse

ressentimento para com ela, Capra (2005, p. 167) é categórico:

Além de sua instabilidade econômica, a forma atual do capitalismo global é insustentável dos pontos de vista ecológico e social, e por isso não é viável a longo prazo. O ressentimento contra a globalização econômica está crescendo rapidamente em todas as partes do mundo.

No que diz respeito ao filme como um todo, o fato de os personagens não terem nomes vai ao encontro da ideia de que esses homens e mulheres compõem, de alguma forma, uma humanidade anônima. Na corrida desenfreada típica do mundo pós-moderno e globalizado, pouco importam os nomes. Os sujeitos são como formigas anônimas trabalhando para construir um mundo inorgânico e manter um sistema que visa tão somente o lucro. Ou, como diz Leonardo Boff (1997), estariam atuando tão somente de acordo com a “dimensão galinha do ser humano”⁴, não tencionando voar nem enxergar além do capital. Da mesma forma, o povoado também não tem nome. Quando o visitante pergunta o nome da aldeia ao velho, ele responde: “Não tem nome. Nós a chamamos apenas de ‘a aldeia’”. Algumas pessoas a chamam de ‘Aldeia dos Moinhos de Água’”.

Os únicos dois personagens aos quais são dados nomes por Kurosawa é o recruta Noguchi, do quarto segmento, *O Túnel*, morto em batalha no filme; e Vincent Van Gogh, falecido pintor holandês ao qual o cineasta presta homenagem na película no quinto segmento, *Corvos*. Deixaria a humanidade de ser anônima apenas quando chega ao fim ou quando exerce uma função artística?

Portanto, no que diz respeito ao caráter ambiental, o filme de Akira Kurosawa apresenta um encadeamento bastante coeso entre os segmentos, culminando num sonho que visivelmente contém uma mensagem maior. De qualquer forma, o filme dá sinais de que essa coerência não é fortuita. Num momento em que as confluências históricas de uma lógica capitalista trazem à tona a problemática ambiental, o cineasta japonês parece, ao mesmo

⁴ Boff (1997), em sua obra *A Águia e a Galinha*, utiliza uma parábola como ponto de partida para desenvolver metaforicamente uma reflexão sobre a dualidade do espírito humano. Segundo o autor, a dimensão águia representa um arquétipo do caráter libertário, subjetivo, qualitativo, intuitivo e ideológico, enquanto que a dimensão galinha se refere aos aspectos dogmáticos, objetivos, quantitativo, dedutivos e racionais.

tempo, traçar um breve panorama das transgressões e desvios humanos em relação ao “caminho natural” e, derradeiramente, apreçoar os possíveis rumos para uma sociedade sustentável.

Algumas considerações

Dersu Uzala e *Sonhos* são duas películas com estilos narrativos e estéticos diferentes, mas que entendem o meio ambiente sob uma perspectiva holística e pressupõem o ser humano inserido num todo. Pode-se intuir que há nelas uma espécie de “eco” da cultura oriental, mais precisamente no que se refere a sua percepção da relação do homem com a natureza e à forma um tanto convidativa à contemplação. O fator cultural do oriente parece exercer alguma influência na forma como essas produções cinematográficas abordam a questão do relacionamento do homem com o meio.

É interessante problematizar este ponto especialmente porque a “crise ecológica” é comumente considerada um sintoma de uma crise da razão ocidental. Ademais, no leque de filmes do Ocidente contemporâneos às duas produções analisadas, praticamente inexitem abordagens passíveis de uma leitura sustentável análoga a deste artigo. Não se quer dizer com isso que o fator cultural do oriente determinou a natureza sustentável das películas, mas muito possivelmente a sensibilidade artística de Kurosawa, de certo modo tocada por essa influência cultural, foi capaz de conceber duas obras que trazem consigo uma preocupação incipiente do seu tempo.

Entretanto, o que é ainda mais importante de se salientar é a presença da visão do meio como um todo interligado tanto por parte do ancião do filme *Sonhos* quanto de *Dersu*. Nas duas narrativas fica nítida a consciência por parte de ambos os protagonistas de que os seres vivos e entes naturais são interdependentes nas trocas que estabelecem para a manutenção do equilíbrio natural. *Dersu* expressa isso, por exemplo, atribuindo a qualidade de sujeito inclusive a elementos da natureza como o fogo e a água, bem como quando expressa seu respeito ao tigre.

Se em *Dersu Uzala* o princípio da interdependência aparece de forma mais explícita, no filme *Sonhos*, além de também sugerir essa norma, Kurosawa procurou abordar a temática

da interação homem-natureza de modo mais abrangente e atual, referindo-se à agricultura e à forma como a humanidade vem utilizando novas tecnologias e, assim, “se afastando da natureza”. Além da interdependência, a reciclagem está presente no filme, visto que o ancião menciona o fato de na aldeia usarem esterco de animais como combustível, bem como lenha, enfatizando que, muito embora não sejam a favor do corte das árvores, são suficientes apenas aquelas que caem sozinhas. Como foi dito, as cores vivas ainda levam a crer que há uma referência à diversidade. A partir disso, os outros princípios ficam subentendidos.

De qualquer maneira, mesmo que *Dersu Uzala* e *Sonhos* sejam filmes bastante distintos esteticamente e narrativamente falando – enquanto o primeiro preza pelo realismo, o segundo está imerso num universo fantasioso e onírico –, em ambos se pode considerar que há uma clara preocupação com a natureza, o que nos permite fazer relações com conceitos referentes à sustentabilidade. Em *Sonhos*, porém, pode-se dizer que esta preocupação se manifesta de forma mais patente e madura, retratando a complexidade da temática com mais elementos.

O teor discursivo do segmento *Povoado dos Moinhos*, o modo como o ancião parece palestrar acerca de um tema que lhe é muito claro, deixa transparecer uma intenção mais nítida do cineasta de tocar nesse tema.

Nesse sentido, os quinze anos que separam as duas produções do artista japonês permitem perceber seu amadurecimento no que concerne à ideia da relação entre homem e habitat natural, por isso sua crítica evidente (em *Sonhos*) à lógica de mercado e à ciência, e sua insinuação da necessidade de valorizar métodos e técnicas tradicionais de sobrevivência em detrimento das “conveniências do homem”.

Desta forma, no filme *Sonhos*, o diretor Akira Kurosawa parece ter conseguido contemplar com mais elementos a complexidade temática do desenvolvimento sustentável na contemporaneidade, deixando como legado em sua antepenúltima obra, uma verdadeira ode à natureza que, vinte e tantos anos depois de seu lançamento, segue reafirmando uma preocupação que parece a cada dia mais iminente e ajudando a manter aceso o sonho global da sensibilização ambiental. Isto, porém, não sem antes, em *Dersu Uzala*, mapear tal qual seu personagem (Arsenyev) a seara ambiental, sugerindo a noção de convívio em contraposição à ideia de domínio do ambiente.

Referências

- BETTON, G. 1987. *Estética do Cinema*. São Paulo, Martins Fontes, 120 p.
- BOFF, L. 1997. *A Águia e a Galinha*. Petrópolis, Vozes, 206 p.
- CAPORAL, F.R.; COSTABEBER, J.A. 2000. Agroecologia e Desenvolvimento Rural Sustentável: perspectivas para uma nova extensão rural. *Agroecologia e Desenvolvimento Rural Sustentável*, 1(1):16-37.
- CAPRA, F. 1996. *A Teia da Vida*. São Paulo, Cultrix, 256 p.
- CAPRA, F. 2005. *Conexões Ocultas: ciência para uma vida sustentável*. São Paulo, Cultrix, 296 p.
- CAPRA, F. 2006. *O Ponto de Mutação*. São Paulo, Cultrix, 448 p.
- CHARAUDEAU, P. 2007. *Discurso das Mídias*. São Paulo, Contexto, 283 p.
- GOLIOT-LÉTÉ, A.; VANOYE, F. 1994. *Ensaio Sobre a Análise Filmica*. Campinas, Papirus, 152 p.
- MARCELINO, C.B. 2008. Dersu Uzala. *Revista Universitária do Audiovisual*. Disponível em: <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=418>. Acesso em: 02/06/2009.
- MARTIN, M. 1985. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo, Brasiliense, 281 p.
- NEWMAN, K. 2008. Dersu Uzala. In: S.J. SCHNEIDER (org.). *1001 Filmes para Ver Antes de Morrer*. Rio de Janeiro, Sextante, p. 577.
- RICHIE, D. 1984. *Os Filmes de Kurosawa*. São Paulo, Brasiliense, 256 p.
- TURNER, G. 1997. *Cinema Como Prática Social*. São Paulo, Summus, 174 p.

Submetido em: 31/08/2011

Aceito em: 20/10/2011