

O komorebi de Wenders: Uma abordagem fenomenológica de *Dias Perfeitos* (2023)

Wenders' komorebi: A phenomenological approach to *Perfect Days* (2023)

Felipe Kaizer¹

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP

Priscyla Gomes²

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAUUSP

46

RESUMO

Este artigo oferece uma leitura fenomenológica da rotina de Hirayama, faxineiro de banheiros públicos em Tóquio, protagonista do mais recente filme do cineasta alemão Wim Wenders, *Dias Perfeitos* (2023). Ao examinar sua vida diária, focando em seus movimentos, objetos e modos de ser, o filme retrata suas atividades repetitivas e meditativas. O filme originou-se de um projeto chamado "The Tokyo Toilet", responsável por banheiros públicos inovadores em Tóquio, combinando a cultura de limpeza japonesa com a criatividade arquitetônica moderna. A análise aprofunda-se no significado dos instrumentos cotidianos de Hirayama, explorando os conceitos de Martin Heidegger de *Besorgen* e *Zuhandenheit*. O uso de repetição e variação no filme destaca a beleza nos gestos mundanos sem tensão dramática. Silêncio e música desempenham papéis cruciais na narrativa, com uma trilha sonora que apresenta clássicos do *pop* e *rock* dos anos 1960 e 1970. O artigo também discute as interações de Hirayama com personagens secundários, enfatizando sua natureza contemplativa e solitária. Acompanhando a temática do filme, o presente estudo reflete sobre a autenticidade da vida cotidiana e a importância de viver o momento presente, como ilustrado pelas experiências de Hirayama.

PALAVRAS-CHAVE

Fenomenologia; cinema; arquitetura; Design

¹ E-mail: fk@felipekaiser.com Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-8743-7511>

² E-mail: priscylagomes@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-9068-9074>

ABSTRACT

This article offers a phenomenological reading of the routine of Hirayama, a public toilet cleaner in Tokyo, the protagonist of the latest film by German filmmaker Wim Wenders, *Perfect Days* (2023). By examining his daily life, focusing on his movements, objects, and ways of being, the film portrays his repetitive and meditative activities. The film originated from a project called "The Tokyo Toilet," responsible for innovative public toilets in Tokyo, combining Japanese cleanliness culture with modern architectural creativity. The analysis delves into the significance of Hirayama's everyday equipment, exploring Martin Heidegger's concepts of *Besorgen* and *Zuhandenzeit*. The use of repetition and variation in the film highlights the beauty in mundane gestures without dramatic tension. Silence and music play crucial roles in the narrative, with a soundtrack featuring pop and rock classics from the 1960s and 1970s. The article also discusses Hirayama's interactions with secondary characters, emphasizing his contemplative and solitary nature. Aligning with the film's theme, this study reflects on the authenticity of everyday life and the importance of living in the present moment, as illustrated by Hirayama's experiences.

KEYWORDS

Phenomenology; cinema; architecture; Design

47

INTRODUÇÃO

O mais recente filme do diretor alemão Wim Wenders, *Dias Perfeitos* (2023), é uma apologia à concisão. A história descreve os dias e noites de um homem de meia-idade solitário que trabalha como faxineiro dos banheiros públicos localizados em Tóquio, mais precisamente no bairro de Shibuya. Hirayama (Koji Yakusho) mora sozinho em um pequeno apartamento duplex próximo às margens do Rio Sumida e sua rotina diária assemelha-se a um mantra: trata-se de uma repetição mais ou menos rigorosa, que leva a um estado meditativo e à experiência originária de presença.

No seu dia a dia de trabalho, Hirayama prescinde do relógio. De segunda à sexta-feira, desperta com um som vindo da rua, amplificado pelo silêncio da primeira hora da manhã. Trata-se do som de um instrumento banal: a vassoura de uma vizinha idosa. O ruído do varrer é o primeiro de uma pequena suíte: depois de levantar, dobrar seu colchão, escovar os dentes, aparar o bigode e fazer barba, Hirayama umedece as plantas com um borrifador. O varrer da vassoura, o zumbido do barbeador e o ruído do *spray* compõem uma breve harmonia de vozes.

De início, no filme de Wenders, prevalece o som. Podemos supor que a luz tênue da aurora citadina não permitiria que fosse de outro modo. Em todo caso, acompanhamos o protagonista na primeira hora de sua rotina sem vê-lo com nitidez, imersos nos tons violetas que prevalecem em sua casa. Os ruídos de cada ato ou objeto são o primeiro modo de aparição das coisas no filme.

Esse mesmo homem veste seu macacão azul com o logotipo corporativo "The Tokyo Toilet", composto no tipo sem serifa Futura, atravessa a soleira de casa e fita o céu com satisfação. É a luz que precede o calor e que levou muitos no passado a acreditar que a luminosidade era uma propriedade da atmosfera e não do sol. Antes mesmo que este desponte, Hirayama insere uma moeda na máquina de refrigerantes posicionada ao lado de sua casa. Bebe sempre a mesma lata de café gelado, abre a porta de sua *van*, também azul, e parte.

À primeira vista, Wenders descreve a experiência de seu protagonista por meio de uma observação aparentemente passiva. O olhar do diretor retém-se, segue o personagem, não se coloca nem o interpela frontalmente. Como todo olhar, o de Wenders está implicado no que assistimos, mas ele se aproxima como um documentarista.

A câmera não só acompanha a rotina de Hirayama, como transita com ele pela cidade de Tóquio. As tomadas alternam-se entre planos abertos e os meticulosos detalhes projetivos dos banheiros aos quais dedica seu trabalho.

Essa alternância entre escalas é muito bem explorada por Wenders. Como se fosse possível alternar olhares entre a escala urbana de Tóquio e a visão de uma lupa. A limpeza é cuidadosa e até a mais ínfima sujeira é retirada das frestas e cantos; Hirayama alcança lugares invisíveis a olho nu. Portando um pequeno espelho, perscruta cada reentrância do vaso sanitário; limpa os misturadores de um bidê e percorre uma mangueira de torneira, esfrega o filtro de um mictório com uma escova. Cada etapa dessa rotina é flagrada pela câmera, o que leva o espectador a se indagar sobre a seleção desses gestos como norteadores dos planos da película.

A proposta que levou à realização do filme elucida em parte essa escolha estética. Wim Wenders foi convidado pelo empreendedor Koji Yanai para produzir um curta-metragem ou uma série de curtas sobre as instalações de The Tokyo Toilet. Inaugurado entre 2020 e 2023 no bairro de Shibuya, o projeto fundado por Kanai conta com dezessete banheiros públicos projetados por renomados arquitetos japoneses como Shigeru Ban, Sou Fujimoto, Kengo Kuma e Tadao Ando (THE TOKYO TOILET).

Aliando o asseio típico da cultura japonesa à possibilidade de construir inventivamente banheiros que se opusessem à ideia de espaços escuros e não convidativos, The Tokyo Toilet comissionou exemplares únicos de arquitetura pública a expoentes projetistas. Um dos espaços registrados pela câmera de Wenders vale-se de uma tecnologia recente que torna transparentes ou opacos os vidros que circunscrevem os banheiros por meio do acionamento ou corte de uma corrente elétrica. Desse modo, os usuários podem verificar do lado de fora o estado do banheiro e, à noite, a instalação ilumina o parque como uma lanterna.

Wim Wenders foi chamado para examinar a singularidade de cada uma dessas instalações e o resultado foi um longa-metragem, concebido juntamente com o roteirista Takuma Takasaki. A filmagem do longa ocorreu ao longo de dezessete dias e a produção foi feita pela Master Mind Limited (Japão) e Spoon Inc. (Japão), em parceria com a Wenders Images (Alemanha).

Filmado na proporção 4:3, o filme optou por duas diretrizes principais: o enquadramento das áreas exíguas dos lavatórios e a reiterada referência de Wenders à cinematografia de Yasujiro Ozu, diretor japonês.

Filmamos *Dias Perfeitos* em Tóquio sessenta anos depois de Yasujiro Ozu ter feito seu último filme, *A Rotina Tem Seu Encanto* (1962). E não é por acaso que nosso herói se chama Hirayama, como o personagem interpretado por Chishu Ryu naquele filme. (PAVARD, 2023)

O cineasta sempre manteve uma ligação estreita com a cultura japonesa e sua admiração pelo cinema de Ozu. A visão do faxineiro hiper-dedicado e apaixonado por seu trabalho remonta a *Tokyo-Ga* (1985), documentário que revisita locações de Ozu, sai em busca de seus colaboradores³ e observa em detalhe os modos de vida locais que ele representa. Filmado logo após o diretor receber a Palma de ouro em Cannes por *Paris, Texas* (1984), o longa não concede o mesmo reconhecimento ao diretor precursor do Cinema Novo Alemão, sendo revisitado muito tardiamente. De todo modo, a relação de Wenders com a cidade e a cinematografia de Ozu, perpassaria muitos momentos de sua carreira. Um fascínio que já se fazia evidente, nos escritos de seu diário de filmagens de 1985:

Tóquio era como um sonho, e minhas próprias fotografias da cidade me parecem fantásticas hoje. É como encontrar um pedaço de papel no qual você escreveu o que sonhou enquanto amanhecia lá fora: algo que você lê com total espanto, nenhuma das cenas que contém lhe é familiar, como se fosse o sonho de outra pessoa. [...] Muito antes de viajar, eu tinha uma imagem preconcebida muito forte de Tóquio e de seus habitantes, mais do que de qualquer outro lugar do mundo: era algo que vinha dos filmes de Ozu. Nenhuma outra cidade ou seus habitantes me pareciam tão próximos e familiares. Eu estava tentando encontrar essa proximidade, era essa intimidade que minhas cenas em Tóquio procuravam. (MARTINS, 2015)

Seu fascínio pela cidade e pelas retratações realizadas por Ozu fizeram do documentário mais uma peça-chave nas películas de Wenders. *Tokyo-Ga* soma-se a outras tantas narrativas nas quais o diretor explora o ponto de vista do estrangeiro; como em muitos outros filmes, seu ensaio assemelha-se a um roteiro de percurso, uma viagem. Por esse viés, muito do que é filmado enfatiza os fluxos incessantes, os neons e *outdoors* da capital japonesa.

Alguns anos depois, Wenders volta à cidade para retratar o estilista Yohji Yamamoto no documentário *Notes on Cities and Clothes* (1989). Na película, o ofício do protagonista é um tema basilar. A câmera desvenda parte do seu processo criativo,

³ Wenders conversa com dois dos principais colaboradores de Ozu: o ator Chishu Ryu e o operador de câmera Yûharu Atsuta.

acompanhando seu dia a dia e as inúmeras provas de sua coleção. Essa operação parece prenunciar o enfoque dado em *Dias Perfeitos*, agora abordando um ofício considerado aparentemente menos glamouroso, sobre o qual Wim Wenders afirma:

[...] por um lado, existe esta ideia muito forte na sociedade japonesa ligada ao serviço comunitário, ao bem comum. Por outro lado, existe a beleza puramente arquitetônica daqueles sanitários públicos. Me surpreende como esses banheiros podem fazer parte da cultura cotidiana, e não simplesmente o reflexo de uma necessidade fisiológica um tanto embaraçosa. (PAVARD, 2023)

Por mais simples (ou mesmo simplório) e repetitivo que seja o dia de trabalho de Hirayama, ele é rico em modos de ser-estar. E essa riqueza é acompanhada de satisfação e plenitude. Isso, ou melhor, o contraste chocante disso com a realidade da sociedade do cansaço (HAN, 2015), é que nos desloca e intriga, nós, os espectadores do filme.

A preparação do ator também influenciou na magnitude e na reiteração desses gestos considerados banais. Yakusho disse que trabalhou em estreita colaboração com a equipe de manutenção dos banheiros públicos ao se preparar para o papel, incluindo dois dias de treinamento sobre procedimentos de limpeza. Um cuidado que se torna explícito na caracterização do personagem.

50

1 REPETIÇÃO E VARIAÇÃO

O princípio de repetição e variação, presente no minimalismo musical encabeçado pelos compositores estadunidenses Steve Reich (1936) e Philip Glass (1937), tem sido uma característica proeminente também no cinema. Tal princípio baseia-se em padrões que, à medida que se repetem com variações sutis, criam uma estrutura complexa e uma experiência hipnotizante.

Um exemplo cinematográfico dessa técnica é *Jeanne Dielman* (1975), da cineasta belga Chantal Akerman. A obra apresenta a rotina rígida de uma viúva solitária que cuida de um filho adolescente. O cotidiano dessa dona de casa, que também trabalha como prostituta, encontra no exercício repetitivo de suas tarefas um meio de fugir do colapso e da loucura. Akerman aposta numa redução severa da vida como forma de preservá-la, utilizando o minimalismo para construir uma tensão acumulativa e desnudar a fragilidade da existência cotidiana.

Wim Wenders, contemporâneo de Akerman, vale-se também do recurso da repetição de gestos cotidianos em *Dias Perfeitos*, porém não como modo de tensionamento dramático, mas preservando uma reserva contemplativa de natureza documental.

Poderíamos pensar que o filme é um exemplo de exercício de observação convertido em ficção, um longa-metragem com um roteiro breve que se desenvolve

sem muita intervenção do outro lado da câmera. Mas essa é uma impressão falsa, já que a produção segue um modelo de roteiro preciso nos mínimos detalhes.

Como o próprio diretor aponta, o filme é fruto de um exaustivo trabalho de escrita e de uma caracterização cuidadosa do personagem principal. A primeira meia hora de exibição estabelece os ritmos e rotinas que, mais tarde, se alteram, às vezes de forma sutil, às vezes abruptamente.

Em seus dias de descanso, a rotina é diferente, assim como o ritmo da edição. Hirayama abre os olhos depois do fim da madrugada e a limpeza geral da casa é seguida de um passeio de bicicleta com paradas pré-determinadas: lava roupa em uma lavanderia, visita a loja de revelação fotográfica, onde entrega o filme da semana e busca o filme da semana anterior, compra um livro em um sebo e, por fim, ao anoitecer, ingere um pouco de comida e álcool em um barzinho administrado por uma mulher (Sayuri Ishikawa) com quem um envolvimento com Hirayama é vagamente sugerido. Ela canta a pedido da pequena clientela uma versão japonesa do clássico "The House of the Rising Sun".

2 INSTRUMENTOS COTIDIANOS

A câmera de Wim Wenders também é responsável por outro feito de natureza estética: ela ilumina com maestria a relação de Hirayama com seus instrumentos cotidianos – aqueles que lhe são mais próximos e dos quais depende para realizar seu ofício.

Os primeiros minutos do filme são de tal modo atentos à objetualidade do cotidiano retratado, que poderia-se dizer que a primeira personagem, por ordem de aparição, não é Hirayama, e sim uma vassoura de bambu. Do mesmo modo, poderíamos atribuir agência ao barbeador, ao borrifador, à *van*, às fitas cassetes que definem a trilha do seu trajeto diário até o trabalho, enquanto o dia se enche de luz.

Assim que Hirayama chega ao seu destino, Wenders revela as coisas em todo seu brilho e cor: as chaves, a fivela do cinto, o esfregador, a placa amarela, a embalagem plástica do papel-higiênico, o balde azul claro. Não mais os ruídos de uma vida secreta, resplandecem seus instrumentos cotidianos. Wenders salienta a realidade dessas presenças mediante o enquadramento de um *mop* de limpeza, ao rés do chão, que ocupa quase todo plano visual.

Aqui torna-se claro que não se trata mais da visão de Hirayama. O olhar do espectador descola-se do olhar do personagem. Vemos aquilo que o que o diretor decide ver. Não é a visão de Hirayama também porque o modo de aparecimento de qualquer instrumento junto àquele que dele se ocupa, sabidamente, não é esse. Nesse sentido, apelamos brevemente à fenomenologia de Martin Heidegger.

Heidegger tem o que dizer sobre o ser das coisas ou dos instrumentos mediante os quais realizamos nossas tarefas diárias, os quais nomeia "*Zeug*". Ele aborda essa questão no terceiro capítulo da primeira parte de *Ser e tempo* (2006) – "A mundanidade do mundo" –, com destaque para os parágrafos 14, 15 e 16, nos quais Heidegger apresenta e se demora sobre os tópicos da ocupação (*Besorgen*), da cotidianidade

(*Alltäglichkeit*) e da manualidade (*Zuhandenheit*). Ainda que Heidegger trate do *Zeug* em textos posteriores a sua conhecida virada (*Kehre*) – como em *A origem da obra de arte* de 1950 –, tais parágrafos de *Ser e tempo* são particularmente esclarecedores.

De modo a revelar a questão do instrumento, Heidegger começa pela cotidianidade, tópico central para o projeto da obra:

Uma analítica da presença constitui, portanto, o primeiro desafio no questionamento da questão do ser. Assim, torna-se premente o problema de como se deve alcançar e garantir a via de acesso à presença. Negativamente: a esse ente não se deve aplicar, de maneira construtiva e dogmática, [nenhuma] ideia de ser e realidade por mais "evidente" que seja. Nem se devem impor à presença "categorias" delineadas por tal ideia. Ao contrário, as modalidades de acesso e interpretação devem ser escolhidas de modo que esse ente possa mostrar-se em si mesmo e por si mesmo. Elas têm de mostrar a presença tal como ela é antes de tudo e na maioria das vezes, em sua cotidianidade mediana. Da cotidianidade não se devem extrair estruturas ocasionais e acidentais, mas estruturas essenciais. (HEIDEGGER, 2006, p. 54)

Grosso modo, poderia-se dizer se tratar de uma fenomenologia enraizada na existência cotidiana. Mais exatamente, Heidegger empreende uma refundação do método fenomenológico em seu lugar próprio, onde habita o ser-aí (*Dasein*), a saber, na vida cotidiana que conhece e com a qual está familiarizado.

A ocupação (*Besorgen*) é o modo do ser-aí “mais imediato e cotidiano”, pois nomeia o “ser que se ocupa junto ao que está à mão dentro do mundo” (HEIDEGGER, 2006, p. 439). Multiplicam-se desse modo os exemplos do estar ocupado: “ter o que fazer com alguma coisa, produzir alguma coisa, tratar e cuidar de alguma coisa, aplicar alguma coisa, fazer desaparecer ou deixar perder-se alguma coisa, empreender, impor, pesquisar, interrogar, considerar, discutir determinar [...]” (HEIDEGGER, 2006, p. 103).

Para os espectadores, é fácil perceber como Hirayama se ocupa: desde o gesto de dobrar seu colchão até o fechar a porta de sua *van*, por exemplo. Ainda assim, sua ocupação não é homogênea ou monolítica; ela é modulada por momentos de contemplação e entusiasmo, melancolia e alegria.

No momento em que higieniza os banheiros, Hirayama está mergulhado em uma ocupação. Essa é, afinal, sua "ocupação" no sentido de trabalho ou serviço prestado. É seu meio-de-vida e há algo de salutar no modo como Hirayama cumpre suas obrigações: com atenção e esmero. No contraste com o modo de seu assistente – Takashi, que se distrai com no celular enquanto esfrega uma privada –, torna-se mais evidente o respeito de Hirayama ao trabalho *como trabalho a ser feito, nada mais e nada menos do que isso*. Mesmo as palavras são aí desnecessárias e Hirayama se mantém em silêncio a maior parte do tempo.

Ao tratar do modo da ocupação, Martin Heidegger conceitua aquilo que seria a “demonstração fenomenológica do ser dos entes que se encontram mais próximos”, nesse caso os instrumentos (HEIDEGGER, 2006, p. 114). Seguindo o “fio condutor do ser-no-mundo cotidiano”, o modo de ocupação e lida com tais entes é não apenas “o mais imediato”, mas também “não é o conhecer meramente perceptivo e sim a ocupação no manuseio e uso, a qual possui um “conhecimento” próprio” (HEIDEGGER, 2006, p. 114-115). Em outras palavras, os instrumentos em uso não são, de início, objetos de contemplação – o que explica o estranhamento provocado pelo enquadramento de Wenders do *mop*. Nosso primeiro conhecer dos instrumentos está inscrito em seu uso.

Em sua concepção do instrumento no modo de ser da cotidianidade que chama ocupação, Heidegger retorna à Antiguidade:

Os gregos possuíam um termo adequado para dizer as "coisas": πράγματα, isto é, aquilo que se lida (πρᾶξις) na ocupação. [...] Designamos o ente que vem ao encontro na ocupação como o termo instrumento [Zeug]. Na lida, encontram-se instrumentos de escrever, de medição, de costura, carros, utensílio. (HEIDEGGER, 2006, p. 116)

Em suma, a princípio, os instrumentos – não apenas de Hirayama – nunca “são” ou aparecem como “sendo em si mesmos”; doutro modo, aparecem inicialmente como “algo para” (*Um-zu*), mantendo uma “pertinência a outros instrumentos” (HEIDEGGER, 2006, p. 116-117). Eles determinam-se por sua utilidade, em uma cadeia de instrumentos para outros instrumentos. A *van* transporta o balde, assim como o balde alimenta de sabão o esfregador, e assim por diante.

Mas é preciso caracterizar com mais nitidez o ser do instrumento no modo da ocupação, isto é, a maneira como Hirayama “percebe” ou “conhece” imediatamente seus instrumentos. Para tanto, retornemos ao conhecido exemplo de Heidegger do martelo:

O modo de lidar, talhado segundo o instrumento, e único lugar em que ele se pode mostrar genuinamente em seu ser como, por exemplo, o martelar com o martelo, não apreende tematicamente esse ente como uma coisa que apenas ocorre, da mesma maneira que o uso não sabe da estrutura do instrumento como tal. O martelar não somente não sabe do caráter instrumental do martelo como se apropriou de tal maneira desse instrumento que uma adequação mais perfeita não seria possível. Ao se lidar com o instrumento no uso, a ocupação se subordina ao ser para (*Um-zu*) constitutivo do respectivo instrumento; quanto menos se fixar na coisa martelo, mais se sabe usá-lo, mais originário se torna o relacionamento com ele e mais desvelado é o modo em que se dá o encontro naquilo que ele é, ou seja, como instrumento. O próprio martelar é que descobre o “manuseio” específico do martelo. Denominamos manualidade [*Zuhandenheit*] o

modo de ser do instrumento em que ele se revela por si mesmo. O instrumento está disponível para o manuseio, em sentido amplo, unicamente porque todo instrumento possui esse "ser-em-si" [...]. (HEIDEGGER, 2006, p. 117)

O modo de ser próprio do instrumento é, portanto, a manualidade, o que é tornado patente na atividade do faxineiro. Em outras palavras, Hirayama não "contempla" seus instrumentos; conhece-os na medida em que estão à mão (*zuhanden*) durante sua ocupação. Como Heidegger resume: "O que está imediatamente à mão caracteriza-se por recolher-se na sua manualidade para, justamente assim, ficar à mão" (HEIDEGGER, 2006, p. 118). Se o instrumento é matéria cinematográfica, é-o contrariamente à experiência da personagem.

O instrumento aparece para aquele que com ele trabalha apenas em casos especiais, quando há uma falha ou falta do instrumento. Heidegger enumera três possibilidades: a surpresa (*Auffallen*), a importunidade (*Aufdringlichkeit*) e a impertinência (*Aufsässigkeit*). A surpresa, quando o instrumento não pode ser empregado – em função, por exemplo, de algum dano –; a importunidade, na ausência e simultânea necessidade do instrumento; e a impertinência, quando algo "obstrui o caminho" e impede a continuação ou cumprimento da ocupação (HEIDEGGER, 2006, p. 121-122). Nesse sentido, quando há uma tal deficiência no modo de ocupação, o instrumento torna-se um "troço" ou "traste" (ainda "*Zeug*") do qual se gostaria de desembaraçar (HEIDEGGER, 2006, p. 123).

Em *Dias Perfeitos*, não há um caso explícito de falha do instrumento. Mas, tendo em vista o *frame* ocupado pelo *mop* de limpeza, poderíamos falar em um "demorar-se junto a" do diretor e do espectador, um *Einrahmung* (enquadramento) que "permite um encontro com o ente intramundano em sua pura configuração (*εἶδος*)" (HEIDEGGER, 2006, p. 108). Wenders já se pronunciara sobre essa operação cinematográfica básica em outro filme; ele afirma em *Janela da alma* (2001):

[...] Acho que você está mais ciente da moldura... Por exemplo, durante um tempo, quando eu tinha uns trinta anos, tentei usar lentes de contato e, mesmo quando estava com as lentes, eu procurava constantemente pelos meus óculos [...] eu via nitidamente [com] as lentes, mas sentia falta da moldura. [Com a moldura], sua visão, seu olhar, fica mais seletivo, eu acho. E você está mais ciente do que realmente vê. Se eu não estou com meus óculos, sinto que vejo demais, e não quero ver tanto assim. Quero ver um pouco mais limitado [*refrained*].

Tal "limitação" do olhar do diretor, que enquadra e transforma em imagem o cotidiano de Hirayama e seus instrumentos, é o gesto por excelência daquele que permanece estranho ou estrangeiro à situação que retrata.

3 O FAXINEIRO - ARTISTA

Entre materiais de limpeza, panos úmidos e esfregões a cumprir a sua função antibacteriana, Hirayama observa diariamente a cidade e tudo o que a compõe. Em seu horário de almoço, ele se senta em um parque para comer um sanduíche e, enquanto admira o entorno, retira uma pequena câmera de 35 mm do bolso. Ela é sua companheira inseparável para os numerosos registros que realiza das folhagens. Hirayama tenta capturar em filme o momento preciso em que o movimento das folhas de uma árvore gera um determinado brilho, graças à fusão de luzes e sombras causadas pelos raios solares, ou simplesmente, em japonês, o *komorebi*. Nesse gesto, Hirayama preserva um método memoravelmente discreto: tal qual alguns fotógrafos documentaristas que buscam flagrar seu retratado sem parecer invasivo, ele segura a câmera longe do olho e apenas a inclina na direção do que quer fotografar.

Depois do trabalho, Hirayama às vezes toma banho em uma casa de banho pública; janta em um restaurante casual em um *shopping* subterrâneo, onde é saudado como *habitué*. Em seguida, ele volta para casa, lê, adormece e – com sonos pontuados por sonhos, sempre em preto e branco, dominados pela folhagem e pela luz – acorda ao som da vassoura e começa sua rotina novamente.

No fim de semana, ele avalia obsessivamente suas fotografias analógicas, organizadas por mês e ano, em uma meticulosa série de caixas idênticas que ocupa muitas prateleiras. A renúncia de *Dias Perfeitos* à tecnologia atual é parte de uma visão utópica que vê a era pré-digital como um refúgio. O mesmo se dá com sua escolha pelas fitas cassete. A proposta do filme parece apontar para essa era como um lugar nostálgico, próprio à invenção artística. É ele quem estabelece a dualidade de ofícios de Hirayama: ora faxineiro de banheiros, ora artista.

Hirayama vê coisas que outras pessoas não conseguem. Um tipo de visão que talvez muitos de nós tenhamos perdido. Ele parece encontrar um significado profundo na vida, percebendo-a como um presente da natureza, um milagre desprovido de origem, contexto, passado ou futuro.

A beleza de *Dias Perfeitos* também é simples e transparente pela sua qualidade física, tangível e até materialista. O penúltimo plano é sustentado por mais de um minuto no rosto de Yakusho, enquanto o vermelho da tarde o ilumina e o toca-fitas reproduz a versão de Nina Simone de "Feeling Good". Nesses segundos, os traços do ator e do personagem vão da tristeza à felicidade e, às vezes, há coincidência de ambas as emoções em um momento fugaz. É o *komorebi* de Wenders.

4 SILÊNCIO E MÚSICA

O silêncio do protagonista é talvez o preço a pagar pela sua grande capacidade de observação. Ele modula as relações do personagem e a presença estonteante da trilha sonora na condução da narrativa. Ao longo do caminho, a música o acompanha, e sua coleção de fitas originais dos anos 1960 e 70 inclui desde The Velvet Underground até The Animals, passando por Patti Smith, The Kinks, Van Morrison e Rolling Stones.

O título do filme é emprestado da música "Perfect Day" de Lou Reed, de 1972, que Hirayama ouve em casa. Nesse aspecto, *Dias Perfeitos* tem paralelo com *Alice nas Cidades* (1974), *Movimento em Falso* (1975) e *No Decurso do Tempo* (1976), trilogia do diretor no qual as músicas ocupam um lugar central. O primeiro filme é a história de um jornalista alemão em viagem nos Estados Unidos que abandona sua reportagem para tirar fotos Polaroid. Wenders é há muito tempo obcecado pelo *pop* e *rock* americano desde os anos 1960 – tanto que seu filme de 1972, *A Angústia do Goleiro no Momento do Pênalti*, não foi distribuído por muito tempo devido ao custo proibitivo dos direitos de suas músicas. Nesses e outros filmes, o diretor privilegia a produção musical crítica ao entretenimento musical dos anos 1950, então conhecido na Alemanha como *Schlager*, e ao qual se opôs o Krautrock, gênero e movimento musical do qual participaram Wim Wenders e Rainer Werner Fassbinder (KRAUTROCK, 2009).

A música de Reed narra uma conversa sobre o dia perfeito compartilhado com alguém. Quando Hirayama ouve o trecho, ele está sozinho, e a música perdura enquanto ele anda de bicicleta ao ar livre, novamente sozinho. A solidão de Hirayama é apresentada não como uma privação, mas como autossuficiência, um isolamento contente. O filme oferece uma vaga sugestão de que há algo ou alguém com quem ele está literalmente sonhando; mas nada em seus sonhos sugere o que ou quem poderia ser.

Essa expectativa frente às relações de Hirayama é algo que dura todo o filme, como se seus diálogos mais contundentes pudessem se dar mesmo sem proferir som algum. Exemplos paradigmáticos são dois de seus encontros. O primeiro com a jovem que compartilha a rotina do almoço no parque, sempre avessa às suas mínimas tentativas de contato; e o segundo com um personagem oculto com quem trava um jogo da velha através de um bilhete deixado em uma das sancas do banheiro.

Não se trata propriamente de um esvaziamento dos demais personagens. Alguns operam importante papel, inclusive por contraste. Takashi (Tokio Emoto), jovem faxineiro que trabalha como seu assistente, é o oposto de Hirayama não somente pela clara alienação do trabalho, como pela verborragia. É notável e cômica a recorrência do assistente em fomentar um diálogo, invariavelmente reduzido a pequenas reações de Hirayama, que responde com um som e um gesto universalmente compreensível.

O encontro com Aya (Aoi Yamada), uma garçonete que o jovem Takashi tenta seduzir sem muito sucesso, desperta o interesse por aquelas velhas fitas que Hirayama ouve em sua *van*, em particular por uma música de *Horses* (1975), de Patti Smith. Trata-se de mais uma das conexões estabelecidas pelo protagonista sem muito diálogo, que ancora-se na música como uma forma de possibilitar sincronias.

Aya procura novamente Hirayama para ouvir aquela música, naquele toca-fitas. Mais uma vez na *van*, Aya experimenta uma memória que não é sua: a música remete-a a uma vida que não viveu. Aya não frequentou a Factory de Andy Warhol ou o CBGB de Hilly Kristal em Nova York, assim como nada leva a crer que Hirayama tenha experimentado heroína na juventude. A letra de Smith é para ela incompreensível, e,

contudo, ainda assim, alguma coisa da experiência de vidas passadas possivelmente se transmite pelo som. A música produz memórias indefiníveis, que viajam no tempo e no espaço, em direção a destinatários insuspeitos. Aquilo que chega a Aya, a música que escuta naquelas condições específicas, produz uma experiência singular, sua, a despeito das particularidades das origens da trilha.

Hirayama não é completamente avesso à tecnologia; ele tem um celular (um *flip phone*), mas isso é tudo. Ele nunca é visto usando um computador ou uma TV; paga tudo em dinheiro; sua câmera usa filme (embora aparentemente seja autofocus e autoexposição). Não nutre a curiosidade pelo alheio. Lê apenas livros como *Palmeiras Selvagens* de William Faulkner, *Eleven* de Patricia Highsmith, *Árvores* de Aya Kōda, nenhum de autores vivos. Embora ele não seja um eremita *stricto sensu*, sua vida social parece inexistente, exceto quando ele não pode evitar falar com um colega, um vizinho ou uma mulher no balcão do restaurante do *shopping*. O que fala é sucinto, e Hirayama, em qualquer caso, não inicia a conversa.

Na medida em que enfrenta os percalços da vida, Hirayama é muitas vezes inspirador – como, por exemplo, em um encontro casual com um homem doente (Tomokazu Miura) que enseja um momento de empatia e compaixão. Hirayama aproxima-se da dor do desconhecido possibilitando um momento de epifania compartilhada. Muitos dos protocolos sociais do encontro de dois homens adultos e desconhecidos são quebrados de maneira lúdica. O jogo de sombras que ensejam remonta novamente a uma simplicidade e ingenuidade que parece subjazer mesmo nos momentos mais árdus.

Ele também recebe uma visita surpresa de sua sobrinha, Niko (Arisa Nakano), que passa alguns dias em sua casa e se junta a ele em sua rotina. Niko é um exemplo de admiração genuína pelas escolhas de vida do tio, com muitas sinergias e paralelos entre os personagens. Wenders explora essas sinergias também para além da palavra, em cenas em que repetem coreograficamente gestos prosaicos. Quando eles ouvem uma fita cassete de Van Morrison, ela se pergunta se a música está no Spotify; Hirayama não faz ideia do que é isso – e Wenders não dá continuidade à conversa. O vínculo de Hirayama com Niko envolve aforismos abstratos e bem-humorados, sem entrar em detalhes.

Suas relações familiares, com exceção da sua sobrinha, são também nulas. Claramente distante de sua irmã (Yumi Asô) e de seu pai, por razões deixadas conspicuamente vagas, Hirayama vivencia um nó, uma espécie de angústia, em um dos poucos momentos do filme no qual ocorre um transbordamento de suas emoções. Hirayama chora em uma de suas despedidas e tem seu abraço evitado por um desencontro com a irmã. Ele parece não ter amigos, próximos ou distantes, além de suas relações cotidianas e comerciais. Se ele já teve um relacionamento romântico, isso nunca é sugerido no filme.

5 EPÍLOGO

Em um dos trechos de *Tokyo-Ga*, Wim Wenders realiza uma importante consideração sobre o propósito do cinema:

Resumindo, cada pessoa vê por si mesma: a vida. E cada um sabe a diferença enorme que geralmente existe entre experiências pessoais e as representações daquelas experiências na tela. Consideramos essa enorme distância que separa o cinema da vida como perfeitamente natural. Ficamos sem fôlego e nos sobressaltamos quando descobrimos algo verdadeiro ou real em um filme, embora seja só o gesto de um menino em segundo plano, ou um pássaro que cruza a imagem, ou uma nuvem que por um instante projeta sua sombra na cena. É raro no cinema de hoje encontrar momentos de autenticidade, ver pessoas ou coisas que se mostram realmente como são. Isto é o que era excepcional nos filmes do Ozu, sobretudo nos últimos: neles havia momentos de verdade. Não só momentos, era uma verdade extensa que durava da primeira à última imagem. Eram filmes que continuamente falavam da vida em si, e nos quais as pessoas, as coisas, as cidades e paisagens se revelavam. Tal representação da verdade, tal arte já não se encontra no cinema. Em um tempo, ela existia. (TOKYO-GA, 1985)

Diante da profusão de imagens que passaram a nos atravessar desde o final do século XX, a busca por algo autêntico, que se distancie da banalização propiciada pela mídia e também da mecanização dos gestos nas atividades cotidianas, tornou-se premente no cinema.

Como ressalta o filósofo Nelson Brissac Peixoto, em seu ensaio *O olhar estrangeiro* (1988), a indústria cultural tornou indistinto "realidade e artifício", "experiência e ficção", "história e estórias", e condicionou as novas ideias de identidade e lugar. Fugir desse construto seria um dos propósitos do cinema contemporâneo, que se "defronta com a dificuldade de criar novas imagens e contar histórias originais" (TOKYO-GA, 1985, p. 362).

Um exemplo bem conhecido, citado pelo filósofo para ilustrar essa dificuldade, resgata a figura de Gary Cooper sacando um revólver, nos anos 1950. Naquele momento, "seu gesto parecia natural e espontâneo". Ao longo das décadas, muitas cenas que repetem o mesmo gesto no cinema estariam "inevitavelmente fazendo uma citação" (TOKYO-GA, 1985, p. 364).

Considerando os termos cunhados por Gilles Deleuze em seu compêndio sobre a relação entre cinema e filosofia – *Cinema 1 – A imagem-movimento* e *Cinema 2 – A Imagem-Tempo* –, mais do que uma transição nos regimes de imagem e da primazia do movimento pelo tempo, o cinema contemporâneo estaria buscando certa inocência:

Tentativa de reencontrar o espaço e a intimidade. Tudo aquilo que costumávamos chamar de interioridade. Em vez das imagens de glamour, cenas domésticas, pessoais: restos do café da manhã numa mesa, sapatos desalinhados num canto do quarto, fotos e livros sobre

uma escrivaninha... Imagens marcadas por um olhar muito pessoal, onde tudo remete a alguém ou a um momento particular. (TOKYO-GA, 1985, p. 365)

O que se vê através do olhar estrangeiro de Wenders ao retratar Hirayama e seu cotidiano não é só uma dilatação do tempo em cada uma de suas atividades. Propiciada pelo acompanhamento interessado e detalhista da câmera, cada gesto ganha magnitude por valorar na repetição e no cuidado uma certa reverência ao trivial. Essa dilatação é que nos permite acompanhar, como uma lufada de ar pulmões adentro, cada pequena variação de humor ou estado de espírito de Hirayama. Percebemos o personagem em todas as suas vicissitudes.

Em suas considerações sobre a importância do olhar de estrangeiro em seus filmes, o cineasta alemão comentou que o deslocamento ou a viagem permitia como poucas situações a experiência do presente, momento a momento. Para Wenders, a viagem é um importante artifício para abandonar nossos vínculos com o passado e expectativas com o futuro. Na atuação de Hirayama, Wenders preconiza, como poucos, essa presentificação. Vive com primazia cada singela experiência que a vida lhe proporciona.

Um diálogo com Niko parece resumir muitas das convicções de Hirayama sobre a vida. Em um passeio de bicicleta, ambos param para observar o rio e Niko indaga ao tio:

- Ele deságua no oceano?
- Sim. No oceano.
- Quer ir?
- Da próxima vez.
- Quando é isso?
- Da próxima vez é a próxima vez.
- Quando é isso exatamente?
- Da próxima vez é a próxima vez. Agora é agora.

Ambos saem a pedalar repetindo:

- Da próxima vez é a próxima vez. Agora é agora.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, G. *Cinema 1 – A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema 2 – A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- Dias Perfeitos*. Direção: Wim Wenders. Produção: Master Mind; Spoon; Wenders Images. Intérpretes: Kōji Yakusho, Tokio Emoto, Arisa Nakano, Aoi Yamada, Yumi Asō, Sayuri Ishikawa, Tomokazu Miura, Min Tanaka. Alemanha, Japão, 2023. Disponível na plataforma streaming MUBI.
- HAN, B.-C. *Sociedade do cansaço*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*. Trad. Márcia Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 2006.

Janela da Alma. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Produção: João Jardim, Flávio Ramos TAMBELLINI. Elenco: Hermeto Pascoal, José Saramago, Antonio Cícero, Wim Wenders, Eugen Bavar, Marieta Severo *et al.* Brasil, 2001. Disponível na plataforma streaming Prime Video.

Krautrock: The Rebirth of Germany. Direção: Benjamin Whalley. Produção: Ben Whalley; Mark Cooper. Elenco: Amon Düül II, David Bowie, Holger Czukay, Zappi Diermaier, Daniel Fichelscher, Wolfgang Flür *et al.* Reino Unido, 2009. Disponível na plataforma on-line BBC.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS, I. *paisagem no cinema de Wim Wenders*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2015.

PAVARD, C. e. Perfect Days, Wenders' poetry of the everyday. Festival Cannes - Official Selection, 28.11.2023. Disponível em: (<https://www.festival-cannes.com/en/2023/perfect-days-wim-wenders-poetry-of-the-everyday/>). Acesso em: 25 de jul. de 2024.

PEIXOTO, N. B. *O olhar do estrangeiro*. In: Adauto Novaes. (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1988, p. 361-366.

Perfect Days. Website promocional do filme. Japão, 2023. Disponível em: (<https://www.perfectdays-movie.jp/en/cast/>). Acesso em: 20 de jul. de 2024.

Princeton University. East Asian Studies Program. Princeton, New Jersey, 2023. Disponível em: (<https://eap.princeton.edu/events/tokyo-toilet-perfect-days-koji-yanai>). Acesso em: 21 de jul. de 2024.

SILVA, M. da. *Encontro de Olhares no Espaço Cinematográfico: Wim Wenders, Yasujiro Ozu e a cidade de Tóquio*. Belo Horizonte, MG. (Dissertação de Mestrado). Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, 2021.

The Tokyo Toilet Project. Website promocional do projeto. Japão, 2020. Disponível em: (<https://tokyotoilet.jp/en/>). Acesso em: 20 de jul. de 2024.

Tokyo-Ga. Direção: Wim Wenders. Produção: Chris Sievernich. Elenco: Chishû Ryû, Werner Herzog, Yûharu Atsuta, Chris Marker. República Federal da Alemanha: Wim Wenders Stiftung, Gray City, Chris Sievernich Filmproduktion, 1985. Disponível na plataforma streaming MUBI.

Submetido: 18 de julho de 2024

Aceito: 12 de agosto de 2024