

Afirmção da vida e (des)aprendizagem dos ritmos contemporâneos: experiências formativas no filme *Dias perfeitos*

Arthur Simões Caetano Cabral¹

Orcid: 0000-0002-2921-4374

Rogério de Almeida²

Orcid: 0000-0002-6720-1099

Resumo

Este artigo discute aspectos da (des)aprendizagem dos ritmos contemporâneos e suas implicações para a formação subjetiva tendo por horizonte a intersecção entre cinema e educação. O referencial teórico busca articular o pensamento trágico de Nietzsche e a antropologia urbana de Pierre Sansot, por meio de uma metodologia baseada na hermenêutica. Tem como objetivo estudar a obra cinematográfica *Dias Perfeitos* (2023) de Wim Wenders para compreender como o cinema pode contribuir para a reorganização de imaginários contemporâneos e promover uma ecologia da atenção, desafiando as normativas da produtividade e do alto desempenho. As reflexões sobre o filme buscam desdobrar a incidência metafórica de *Komorebi* – termo japonês que descreve a luz do sol que escapa sob as árvores a desse jardim –, cuja expressão poética traduz uma afirmação incontestada da vida. Como modo de (des)aprendizagem, investiga-se procedimentos de resistência e de equivalência, embora eternamente precária, entre o presente e o instante. Os principais resultados indicam que o filme, por meio de sua narrativa contemplativa e poética, propõe uma reflexão sobre a cadência e o bom uso do tempo como alternativas às dinâmicas aceleradas da vida contemporânea nas grandes cidades. Conclui-se que o filme, ao propor novos modos de atenção e relação com o tempo, contribui para os debates sobre o cinema como partícipe da formação de subjetividades, intensificação da vida pela experiência estética e valorização do tempo presente.

Palavras-chave

Cinema e educação – (Des)aprendizagem – Formação de subjetividades – Imaginários contemporâneos – Ecologia da atenção.

1- Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Bauru, SP, Brasil. Contato: arthur.cabral@unesp.br

2- Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil. Contato: rogerioa@usp.br



<https://doi.org/10.1590/S1678-4634202551290078>

This content is licensed under a Creative Commons attribution-type BY 4.0.



Life affirmation and (un)learning contemporary rhythms: formative experiences in the film Perfect days

Abstract

This article discusses aspects of (un)learning contemporary rhythms and their implications for subjective formation, taking the intersection of cinema and education as a horizon. The theoretical framework seeks to articulate Nietzsche's tragic thought and Pierre Sansot's urban anthropology through a hermeneutic-based methodology. Its objective is to study Wim Wenders' cinematic work Perfect Days (2023) to understand how cinema can contribute to reorganizing contemporary imaginaries and promoting an ecology of attention, challenging the norms of productivity and high performance. Reflections on the film explore the metaphorical resonance of Komorebi – a Japanese term describing the sunlight filtering through the trees – which poetically expresses an unquestionable affirmation of life. As a mode of (un)learning, the study investigates resistance procedures and equivalences, although eternally precarious, between the present and the moment. The main results indicate that the film, through its contemplative and poetic narrative, invites reflection on cadence and the wise use of time as alternatives to the accelerated dynamics of contemporary urban life. It concludes that the film, by proposing new ways of attending to and relating to time, contributes to debates on cinema as a participant in the formation of subjectivities, the intensification of life through aesthetic experience, and the appreciation of the present moment.

Keywords

Cinema and education – (Un)learning – Formation of subjectivities – Contemporary imaginaries – Ecology of attention.

Introdução

A lentidão, aos meus olhos, era a ternura, o respeito, a graça de que os homens e os elementos são às vezes capazes.
Pierre Sansot. *Du bon usage de la lenteur*
(2000, p. 10, tradução nossa).

O estudo hermenêutico de uma obra de arte traz consigo certa ênfase em determinados elementos e a negligência de outros, o que é inevitável quando se assume que todo conhecimento é perspectivo, como postulado por Nietzsche (1998, p. 109), para quem “existe apenas uma visão perspectiva, apenas um ‘conhecer’ perspectivo”, isto é, todo conhecimento é necessariamente parcial e situado, o que faz com que o perspectivismo seja compreendido como a “afirmação de que há uma pluralidade de sentidos, uma polissemia irreduzível, no limite, a uma definição unívoca e não ambígua” (Mota, 2010, p. 214).

Convergem para esse horizonte teórico o pensamento trágico nietzschiano e a antropologia urbana de Pierre Sansot, que utilizaremos como referência, entre outros autores, para articular teoria e método. Amparados pela hermenêutica, objetivamos estudar a obra cinematográfica *Dias perfeitos* (2023), de Wim Wenders, para refletir sobre a intersecção entre cinema e educação, a partir do enfoque sobre a (des)aprendizagem dos ritmos contemporâneos e suas relações com os modos de vida. A hipótese é que o cinema, entre outras produções culturais, contribui potencialmente para a reorganização do imaginário e a promoção de uma ecologia da atenção, desafiando as normativas da produtividade e do alto desempenho.

A hermenêutica pode ser compreendida como uma filosofia da interpretação radicada na dimensão histórica e linguística da experiência humana no mundo. Ainda que inicialmente restrita à interpretação de textos, evoluiu para uma filosofia universal que busca compreender a própria existência a partir de diferentes perspectivas. No presente artigo, é justamente a perspectiva da formação de subjetividades – isto é, como interpretamos, compreendemos e nos relacionamos com determinadas obras – que guiará nossa leitura, pois entendemos que há uma continuidade entre o modo de vida do protagonista e um itinerário de formação que privilegia a afirmação trágica, definida como “fórmula da afirmação máxima, da plenitude, da abundância, um dizer sim sem reservas, até mesmo ao sofrimento, à própria culpa, a tudo o que é problemático e estranho na existência” (Nietzsche, 1995, p. 118).

A proposta não se reduz, no entanto, à análise fílmica, pois buscamos, com o exercício hermenêutico de interpretação de obras cinematográficas, uma convergência com os objetivos de estudos que aproximam cinema e educação para extrair o que se pode chamar de pedagogias do olhar, isto é, formas de abordar as produções de sentido postas em circulação pelo cinema e o modo como esta arte, no conjunto das manifestações culturais, age pedagogicamente nos imaginários contemporâneos e possibilita transformações socioculturais (Bergala, 2008; Fresquet, 2013; Fischer; Marcello, 2016; Prudente, 2021; Almeida, 2024).

As aproximações epistemológicas entre as artes e o estudo da formação de subjetividades são sustentadas pelo *Percurso do reconhecimento* de Paul Ricoeur (2006), para quem a possibilidade de reconhecer-se a si mesmo passa pela capacidade de narrar e narrar-se. Em outros termos, a constituição do eu humano e de suas instâncias simbólicas passam por formas de reconhecimento do mundo presente em que sejam consideradas não só relações de parentesco ou proximidade, mas também de um estranhamento fundamental. Daí o caráter propriamente constitutivo da obra de arte, isto é, dar a ver um mundo em nascimento contínuo e imediato, “[...] ainda que o *imediato* seja mediado pelas obras de arte” (Almeida, 2015, p. 160, grifo do original). Recorrendo aos termos de Giorgio Agamben (2009, p. 137), encontraremos no estudo dos imaginários, em que incluem obras cinematográficas,

[...] uma esfera intermediária entre a consciência e a reação primitiva [...], um ‘intervalo’, uma espécie de *no man’s land* no centro do humano, [entre] um abandono de si mesmo apaixonado e uma fria e distante serenidade na contemplação ordenadora.

Ao entendermos que o imaginário cinematográfico opera essa mediação entre as subjetividades e o mundo narrado – e a educação é também uma forma de mediação entre



a pessoa e o mundo constituído – torna-se relevante compreender como as pesquisas recentes têm equacionado a relação entre cinema e educação, justamente pelo caráter complexo dessa mediação, mas também pelo potencial de (trans)formação das narrativas e elaboração de sentidos.

Iniciaremos com uma breve síntese das pesquisas na área de cinema e educação para, na sequência, estudar hermeneuticamente o filme *Dias perfeitos* (Perfect Days, 2023) em quatro movimentos (o tatame de dormir, a intensificação da vida no tempo presente, o bom uso da lentidão e a experiência do Komorebi e uma ecologia da atenção), ressaltando assim a relação complexa e simbólica na mediação pedagógica realizada pelo cinema.

Cinema e educação

Buscar as bases educativas do cinema implica a superação de qualquer relação de subordinação dos filmes a objetivos didático-pedagógicos predeterminados pelos currículos escolares. O que está em questão não é o uso de filmes na sala de aula, mas a prática de reduzi-los a simples ilustrações de conteúdos curriculares, o que prejudica a experiência estética e a profundidade crítica que o cinema pode oferecer.

Essa subordinação limita o potencial do cinema ao tratá-lo como representação, ilustração ou índice da realidade, ignorando que mesmo os documentários, que supostamente se limitariam a fatos, apresentam perspectivas, visualidades, enfim, um discurso e uma interpretação. Por outro lado, ao evitar reduzir o cinema à mera complementação curricular, pode-se explorar suas numerosas potencialidades pedagógicas, como no trabalho de Maria Souza Oliveira (2021), que parte da dimensão estética dos filmes de Alfred Hitchcock (montagem, enquadramento, movimento de câmera, iluminação etc.) para pensar, entre outras possibilidades, o suspense e o tempo, estimulando a experimentação filosófica. Nessa perspectiva, nem o filme é reduzido à ilustração nem a filosofia é confinada a um conjunto de conceitos solidificados pela história.

Outras abordagens, como as de Monica Fantin (2018) e Fabiana Marcello (2008), enfatizam o cinema como mediador de valores e recurso para expandir a compreensão de questões sociais e culturais, além de cultivar o desenvolvimento da criatividade, da imaginação e da reflexão, pois, ao propiciar experiências sensoriais e estéticas, agenciam novas sensibilidades.

A perspectiva fenomenológica, como abordada por Marcello e Rosa Fischer (2011), sugere que o cinema na educação deve ser experienciado antes de ser interpretado, pois a imersão nas imagens e na narrativa estimula o espectador a travar contato com novos modos de ver o mundo, ampliando sua capacidade de diálogo com as diferenças no exercício de uma pedagogia do olhar.

[...] a proposta é que se explore ao máximo um trabalho com e a partir das imagens, dos modos pelos quais o diretor construiu a narrativa, das escolhas de planos, de cores, de fotografia, de trilha sonora, de diálogos e inclusive da seleção de locação e de atores. O encontro com essas escolhas é o que nos permite entrar em contato também, e simultaneamente, com um modo de ver o mundo e de nele estar, que poderá nos sugerir o aprendizado de novas sensibilidades ou de outras maneiras de estabelecer relação com as diferenças (Marcello; Fischer, 2011, p. 510).

Nas últimas duas décadas, o interesse pela relação entre cinema e educação aumentou significativamente, como atestam numerosas pesquisas que apontam para potenciais tão significativos quanto diversos, como o estudo do imaginário no cinema, a perspectiva hermenêutica na interpretação de sentidos, o aprendizado cultural por meio do contato com diferentes tradições e línguas, a dimensão emocional relacionada à catarse e à psicanálise, e a educação crítica por meio da análise e confronto de diferentes perspectivas e, por fim, a abertura para um leque de temas que vai desde o conhecimento histórico e científico até a diversidade étnico-racial e de gênero.

Rosália Duarte (2002), pioneira no mapeamento dessa interface, destacou a importância social de assistir a filmes, comparando-a à leitura de obras literárias e filosóficas, por entender que o cinema é uma prática cultural formativa que influencia a produção de saberes e visões de mundo. De maneira análoga, Fabris (2008) sustenta que a educação transcende a escola, sendo um processo cultural mais amplo, no qual o cinema desempenha um papel significativo ao oferecer narrativas simbólicas que guiam a experiência humana, assim como a literatura no século XIX e os mitos nas sociedades antigas.

A abordagem de Ismail Xavier (2008) reconhece que o cinema educa ao provocar a reflexão, ao questionar o modo como a realidade é apresentada e ao desafiar o espectador a pensar criticamente. Alain Bergala (2008), por sua vez, propõe uma “pedagogia do fragmento”, que valoriza o gesto criativo no cinema e, na mesma linha, Adriana Fresquet (2013) advoga a favor de que as escolas públicas se tornem espaços de criação cinematográfica, promovendo práticas intelectuais e estéticas emancipadoras.

Centrado no potencial de contribuição do cinema para as minorias, Celso Luiz Prudente (2021) enfatiza a importância do cinema negro na reescrita crítica da história dos afrodescendentes, conectando sua luta à de outras minorias oprimidas. O autor defende que o cinema negro vai além da ação política e estética, exercendo também uma função pedagógica ao afirmar positivamente a identidade afrodescendente.

Por fim, pensadores como Deleuze (1985, 1990), Morin (2014), Badiou (2004), Lipovetsky e Serroy (2009) e Zizek (2009) reconhecem o cinema como uma arte que pensa, faz pensar e dá o que pensar, contribuindo, assim, para a formação de subjetividades. Constata-se, desse modo, que as pesquisas reconhecem que a interface cinema e educação não se reduz à visão de que os filmes devem transmitir conhecimentos atrelados aos conteúdos curriculares, mas possibilitar uma experiência estética, um exercício hermenêutico da interpretação e uma reflexão, mais ampla, sobre a narrativa, o imaginário e a dimensão biopsicossocial da experiência humana.

O tatame de dormir

Dias perfeitos (Perfect Days, 2023), terceiro filme de Wim Wenders realizado no Japão³, assume uma abordagem aparentemente modesta, assinalada como despreziosa por grande parte da crítica. Sob uma perspectiva precisamente contemplativa, contudo, a obra traz à tona dimensões constitutivas do cotidiano e de sua formação, vivida no

3- Depois de *Tokyo-Ga* (1985) e *Notas sobre roupas e cidades* (1989).



tempo presente. Sem rupturas abruptas, a narrativa se concentra no fluir do dia a dia, em dias quaisquer, enquanto conflitos corriqueiros se misturam a instantes de clímax, quase sempre fugidios. Dramas pessoais se entrecruzam na frequentação de um lugar comum: os banheiros públicos de uma metrópole do século XXI.

A produção do filme resultou de um convite oferecido por autoridades urbanas toquiotas ao cineasta alemão para a produção de curtas-metragens a propósito do projeto *The Tokyo Toilet*⁴, implementado em 2020, com a distribuição de banheiros públicos ultra tecnológicos em diferentes lugares da cidade. Durante uma viagem a Tóquio, em estudos sobre a locação do filme, Wenders reconheceu detalhes de um cotidiano que voltava a acontecer depois de muitos meses de isolamento social, em decorrência da pandemia de Covid-19. Em vez de filmes curtos sobre as inovações em design e a alta performance dos banheiros, o longa-metragem aborda o tempo e os ritmos da experiência cotidiana de uma pessoa cujo trabalho é limpá-los.

Um comentário panorâmico sobre a estética e a organização das narrativas nos filmes escritos e/ou dirigidos por Wim Wenders permite assinalar a recorrência de personagens desencontradas ou propriamente cindidas no empreendimento de jornadas sem rumo. O interesse do cineasta pela complexidade do encontro do eu com o mundo, sob a perspectiva de seus desajustes ou de conflitos insolúveis, pode ser reconhecido em produções anteriores, como *O amigo americano* (1977) e *O estado das coisas* (1982), tornando-se patente em *Paris, Texas* (1984), cujo protagonista, Travis, parece viajar o tempo todo sem saber para onde, bipartido consigo mesmo e com o mundo. Sem abandonar essa temática, *Dias perfeitos* oferece um contraponto à perspectiva do reconhecimento e da formação de sujeitos na cinematografia de Wenders.

Refratária a explicações unívocas, a ideia de perfeição posta no título não condensa senão insinuações ou relances. Entre o despertar e o adormecer, assiste-se ao mundo vivido⁵ de Hirayama – interpretado por Kōji Yakusho –, trabalhador dedicado à manutenção dos banheiros de Tóquio. Hirayama representa um sujeito coeso e situado, que demonstra equilíbrio na lida diária com suas fissuras emocionais. O som ambiente vem de seus ouvidos, a maior parte do tempo sozinho, e de suas poucas palavras. Somam-se as músicas colecionadas em fitas-cassete. O brilho quase imperturbável de seus olhos vem da luz ambiente, diariamente fotografada em sua câmera 35mm. Seu modo de ser é analógico, mas não anacrônico, o que nos leva a refletir sobre procedimentos de (des) aprendizagem dos ritmos contemporâneos.

Nas cenas iniciais, quando os primeiros raios alaranjados do sol tocam o tatame de dormir, Hirayama acorda ao som de vassouras nas ruas, escova os dentes e apara a barba antes de vestir seu macacão e recolher as moedas para o café. Água as plantas, arruma as ferramentas no carro, senta-se ao volante e escolhe na caixa de fitas o que ouvir enquanto dirige até Shibuya, entre pontes e viadutos inóspitos. Ao fim do expediente, toma banho

4- Fomentado pela realização das Olimpíadas de Tóquio, 2022, o projeto dos banheiros públicos teve a participação de Kengo Kuma e Tadao Ando, entre outros arquitetos mundialmente reconhecidos.

5- Referimo-nos à noção husserliana de “mundo vivido” ou “mundo da vida” (*Lebenswelt*), sem desconsiderar a variedade de interpretações que o conceito viria a admitir não apenas na tradição fenomenológica, como em diferentes campos do conhecimento (Zahavi, 2003, p. 125).



em um sanitário coletivo e sorri com conhecidos no bar de que é *habitué*, cujos atendentes manifestam estima pela sua presença.

Hirayama higieniza meticulosamente os banheiros e se encarrega na jornada de trabalho de orientar o jovem Takashi (Tokio Emoto), funcionário que o acompanha como auxiliar de limpeza. Não há alterações significativas em sua rotina, cuja continuidade é apreciada numa condição de bem-estar quase meditativa. Não se trata, contudo, de um conformismo frente à aparente repetição das coisas, mas sim de um encanto ante as nuances do porvir. Seu tempo é o presente, que vivencia com intensa generosidade. O cotidiano de Hirayama empresta sua rítmica ao enredo do filme: há sempre um começo, o desenrolar-se, e o fim de cada ato, ainda que sua sequência seja perfeitamente cíclica.

Takashi é um jovem irrequieto e de fala acelerada, com a qual não hesita em preencher irrefletidamente as pausas deixadas nas conversas com Hirayama. O rapaz é apaixonado por Aya (Aoi Yamada), uma garota de feitio observador e melancólico que trabalha em uma casa noturna. Certa vez, Takashi afana uma fita cassete de Hirayama para presentear-lá. Ciente do ocorrido e decidida a devolver o objeto furtado, Aya estabelece um diálogo sucinto e cristalino com Hirayama. A atitude da jovem se vê mobilizada por uma sensibilidade moral que nela desperta a observação dos modos de ser de Hirayama. Contrariando as expectativas mais evidentes ao desenrolar dos fatos, a cena revela os sentidos de um mútuo reconhecimento na constituição das personagens.

Alguns dias depois, Hirayama é surpreendido com a chegada repentina de Niko (Arisa Nakano), filha de uma irmã mais rica, com quem mantém pouco contato. A aparição inesperada da sobrinha serve no roteiro como uma solução para que elementos do passado de Hirayama sejam insinuados, sem revelar-se por completo. Não há *flashbacks* ou explicações literais dos motivos que levaram a jovem a fugir de casa, do distanciamento da família em relação a Hirayama ou de qualquer outra ocorrência pretérita. O encontro com Niko é suficiente para proporcionar uma intersecção entre mundos distintos.

A concisão no uso da linguagem verbal nos diálogos é diretamente proporcional à sensibilidade de Hirayama a outras formas de expressão. Disso resultam cenas estruturadas não apenas no texto, mas precisamente em sua enunciação intimamente articulada à projeção de imagens visuais e sonoras. Numa analogia indireta à linguagem do haikai⁶, o filme sugere ocasiões do encontro entre o eterno e o efêmero ao reunir signos comumente apartados, reordenados e postos em movimento na recitação poética (Bosi, 2004). Se poesia é aquilo que escapa à ordem da conceituação estrita, sendo capaz de exprimir conteúdos até então inacessíveis das experiências estéticas, cabe ao fazer poético, justamente, apropriar-se da linguagem prosaica a fim de reapresentá-la subvertida.

Tal como a percepção comum, a imagem poética reproduz a pluralidade da realidade e, ao mesmo tempo, lhe dá unidade [...]. Todas as nossas versões do real – silogismos, descrições, fórmulas científicas, comentários de ordem prática etc. – não recriam aquilo que tentam expressar. Limitam-se a representar ou descrever. [A imagem, ao contrário]

6- Referimo-nos à tradição inaugurada pelo poeta Matsuo Bashô, no século XVI. Bashô era um viajante, que apreciava os momentos de pausa para contemplar e escrever o que se lhe apresentava à primeira vista. Na concisão absoluta de três versos, o haicu reconecta o presente ao instante.



recria, revive a nossa experiência do real. Não é necessário assinalar que essas ressurreições não são apenas as da nossa experiência cotidiana, mas também as da nossa vida mais obscura e remota. O poema nos faz lembrar o que esquecemos: o que somos realmente (Paz, 2012, p. 114-115).

Num dos diálogos entre Hirayama e Niko, a garota pergunta se a música que ouvem está disponível no *Spotify*. Sem saber que se trata de uma plataforma digital, Hirayama pergunta “onde fica essa loja?”. O ritmo do algoritmo não encontra sentido no tempo presente de Hirayama. Após um passeio de bicicleta, à beira de um rio, Niko propõe ver o seu deságue no mar. “Numa próxima vez”, Hirayama responde. À insistência de Niko – “agora?” –, Hirayama devolve: “Uma próxima vez. Agora não é uma próxima vez”.

A analogia com o haicai pode ser observada no modo como o filme transita do prosaico ao poético, por meio de enquadramentos oblíquos, lentos movimentos de uma câmera segurada pela mão, montagem linear, cortes suaves e uso comedido da câmera subjetiva. Esse estilo de filmagem valoriza os espaços abertos da cidade ao mesmo tempo em que acompanha de perto os gestos do protagonista, conferindo imersão ao espectador, que vai *pari passu* se relacionando com a arquitetura de Tóquio.

A intensificação da vida no tempo presente

Se a passagem do tempo tem um lugar fundamental nos filmes de Wim Wenders, a ideia de continuidade é a tônica de *Dias perfeitos*. Sem qualquer concessão a choques no encadeamento dos momentos apresentados, o cineasta investe na persistência de cada movimento e de cada ação. Na chave de um tempo que sempre retorna frente ao porvir, eles valem por si, como possibilidade de aprovação incondicional da vida (Almeida, 2023). Entre outras perspectivas abertas ao estudo da obra, pelas quais se reconheceriam outros sentidos, adotamos aqui a do pensamento trágico vinculado à ideia de afirmação do presente, conforme postulado por Friedrich Nietzsche, o que se justifica não apenas pelas afinidades reconhecidas com a ordem temporal da narrativa como pelas possibilidades daí advindas a uma proposta de (des)aprendizagem dos ritmos contemporâneos.

Sem desconsiderar suas múltiplas interpretações e implicações no pensamento contemporâneo, a noção de eterno retorno faz patente na filosofia nietzschiana uma síntese de passado e futuro em que se dá o *instante*, atinado a questões existenciais da finitude humana e da vivência do mundo sob as contingências que lhes são dadas. Sem promessas de salvação, em ruptura com interpretações advindas da metafísica cristã, a hipótese do eterno retorno pode se oferecer, por um lado, a um niilismo corroído pela iminência da morte, em que nada faz mobilizar o desejo e já não se deseja nada; por outro, ao qual traçamos um paralelo com os modos de ser de Hirayama, abre-se à fugacidade da vida como opção de afirmá-la incondicionalmente. Negação ou afirmação incontida, a questão colocada passa a depender da vontade humana frente ao instante. Recorremos à formulação de Roberto Machado (1997, p. 134-135) para a questão do eterno retorno, sem perder de vista o conteúdo de *Dias perfeitos*:

[...] viva a vida como se cada instante de sua existência fosse retornar eternamente. Isto é, se, no momento de fazer algo, alguém se perguntar se quer fazê-lo um número infinito de vezes,

isto será para ele o mais sólido centro de gravidade. [...] para Nietzsche, querer a eternização do instante vivido, pela afirmação do seu eterno retorno, é querer a vida a cada instante, em toda a sua intensidade, em toda sua plenitude, estado supremo de aquiescência à vida considerado por ele única forma de ultrapassar a vontade de nada ou o nada de vontade do niilismo.

O nome Hirayama, em japonês, significa “montanha pacífica”. A austeridade quase sempre silenciosa da personagem quer dizer, por outras vias, uma cumplicidade genuína com a dimensão do instante, seja na resposta deixada a um bilhete anônimo encontrado num dos banheiros que mantém limpos sem saber a quem o faz, seja no exercício diário da fotografia, no deleite da música e da leitura ou no cuidado com suas plantas. O efêmero e o eterno se correspondem à perfeição entre os sonhos de Hirayama – grafados em branco e preto – e as imagens de seus dias, em luz e sombras precisas. Intercalam-se as cenas e contaminam-se mutuamente os regimes do imaginário. Sua conduta, por sua vez, parece confirmar uma aprovação incondicional da vida traduzida pelo desejo de eternidade (Almeida, 2023, p. 9) de uma montanha e das nascentes dos rios que dela escoam, em devaneio.

As falas de Hirayama não vão além daquilo que lhe parece oportuno. À primeira vista, a personagem de poucas palavras parece solitária ou até mesmo resignada em repetir diuturnamente sua aparente solidão. O ritmo e o tom da fala de Hirayama permanecem quase sempre inalterados, sem destemperos ou rompantes frente a reveses⁷. A opção por manter-se em silêncio a maior parte do tempo não significa, contudo, apatia ou indiferença ao mundo exterior. Trata-se, antes, de uma especial atenção à escuta e à expressão pelo olhar e pelas mãos. Diferentes traços da generosidade com que realiza o porvir de seus dias vêm à tona ao longo do filme, como na ocasião em que um homem confia a Hirayama estar em estágio terminal de câncer. O silêncio se segue, sem nenhum comentário sobre vida e morte. Procurando puxar assunto, o executivo doente pergunta a Hirayama se duas sombras se tornariam mais escuras quando sobrepostas. Sem pronunciar uma palavra sequer, Hirayama leva o interlocutor a um local iluminado e propõe que brinquem de projetar sombras propostas com suas mãos a fim de encontrar a resposta.

Na repetição de cada amanhecer, os olhos de Hirayama trazem consigo uma luz que faz esquecer de sua finitude. Se o pensamento nietzschiano acerca do eterno retorno refuta qualquer condição retificadora do tempo futuro, com a abolição de condições salvacionistas ou correlatos metafísicos que dariam sentido à vida, a experiência do mundo vivido passa a se inserir propriamente na dimensão incorrigível do instante. A noção de eternidade, assim postulada, reposiciona o tempo no bojo da existência, o que leva a “afirmar a dignidade do tempo em sua plenitude” (Oliveira, 2020, p. 74). No aforismo 45 de *A Gaia ciência*, a afirmação incondicional da vida é reconhecida propriamente como uma resposta ao sofrimento:

Sim, estou orgulhoso por sentir o caráter de Epicuro como ninguém talvez o sente, e apreciar, em tudo o que aprendo a seu respeito, em tudo o que leio dele, a felicidade de uma tarde da antiguidade: vejo o seu olhar errar sobre vastos mares esbranquiçados, sobre falésias onde

7- Uma das poucas exceções acontece no dia em que seu auxiliar Takashi se demite, razão pela qual Hirayama tem de realizar uma jornada dupla de trabalho. Em resposta, telefona à gerência exigindo a designação de um substituto o mais rápido possível.



repousa o sol, enquanto animais de todos os tamanhos vêm brincar à sua luz, tranquilos e calmos como esta luz e este mesmo olhar. Semelhante felicidade só pode ter sido inventada por alguém que sofria sem descanso; é a felicidade de um olhar que viu apaziguar sob o seu olhar o mar da existência, e que de ora em diante já não pode satisfazer-se de ver esta superfície ondulante, esta epiderme delicada e fremente; nunca ali tinha havido até então semelhante modéstia da voluptuosidade (Nietzsche, 2000, p. 59).

Compondo fundamentalmente a estética de *Dias perfeitos*, certa “modéstia da voluptuosidade” parece firmar a defesa de Wenders a uma verdadeira continuidade do movimento e da ação (Mittaquis, 2024). Trata-se de uma lascívia incorrupta, patente no olhar e nos gestos rigorosamente vivenciados no dia a dia de Hirayama. Seus atos não manifestam negação à vontade, porém a vontade de afirmar o instante presente, o que Nietzsche (1995, p. 118) chamou de *amor fati*. Contra qualquer possibilidade de encontro ou respiro nas metrópoles contemporâneas, indiferente à aceleração desumanizada do tempo de vida, sua atenção se dirige a moradores de rua que dançam Butoh⁸, aos gestos de pessoas desconhecidas que frequentam as mesmas praças, aos bilhetes anônimos deixados em pedacinhos de papel dobrados nos vãos dos banheiros.

* * *

Se o tempo e a história obedecem a um esquema cíclico, não necessariamente linear, o florescimento da cultura moderna europeia assistido por Nietzsche se orientava progressivamente por uma lógica fabril de organização da temporalidade. Para a ordem da produção, distribuição e consumo em larga escala, o tempo da reflexão e da fruição contemplativa não era compreendido senão como sinal de desperdício. Para o filósofo, como uma antítese da hipótese do eterno retorno, essa organização cronológica passava a sujeitar os corpos a um regime de escravidão que trazia consigo uma dimensão cinética (Costa, 2017). A perda de atenção ao tempo lento, necessário ao exercício do pensamento, é advertida pela filosofia nietzschiana ao leitor sujeito à urgência moderna, sustentada pelo tempo do relógio⁹. A hipótese do eterno retorno se posiciona sob a perspectiva de uma desobediência à pressa que tomava o mundo na segunda metade do século XIX sob ideais de progresso e propunha uma experiência de desaceleração como modo de restabelecer uma presença integral do ser no tempo presente.

Se a aceleração adquire novos valores e passa a condicionar a vida moderna, em contrapartida, assiste-se a um distanciamento em relação à reflexão crítica decorrente da pressa e da pressão. Para Nietzsche, a meditação teria perdido “toda a sua dignidade exterior” à medida que “pensamos demasiado depressa, e pelo caminho, em plena marcha,

8- Relacionado ao movimento de corpos mortos, desobedientes ou desajustados, o Butoh é uma forma de dança originada após a Segunda Guerra Mundial, que reivindica as revoltas do corpo sufocado pelas estruturas que os formatam e que sustentam os parâmetros hegemônicos da ideia de um ser humano civilizado.

9- “Porque a vida, tornada caça ao lucro, obriga o espírito a esgotar-se sem repouso no jogo de dissimular, de iludir, ou de prevenir o adversário; a verdadeira virtude consiste agora em fazer uma coisa mais depressa do que um outro. Assim, só em raras horas é que as pessoas se podem permitir ser sinceras: e a essas horas, está-se tão cansado que se aspira não somente a ‘deixar correr’ mas a estender-se pesadamente a deitar-se” (Nietzsche, 2000, p. 158).



no meio de negócios de toda a espécie [...]: tudo se passa como se tivéssemos na cabeça uma máquina que girasse incessantemente e que prosseguisse o seu trabalho, mesmo nas piores circunstâncias” (Nietzsche, 2000, p. 35). Em outros termos, a filosofia nietzschiana fazia um apelo à desaceleração imprescindível ao exercício da leitura. Em diversas passagens, adverte da impossibilidade de compreensão de seus conceitos por leitores sincronizados meramente com as urgências de seu tempo. Associada a uma cadência de outra ordem, a leitura e a reflexão diriam respeito a um processo contrário ao de adição de velocidade, que viria a transformar por completo o cotidiano das grandes cidades.

A ideia de afirmação da vida contida no eterno retorno nietzschiano pressupõe no exercício da leitura, assim como no da apreciação das artes, uma disposição a um demorar-se prolongado, refratário ao olhar apressado da vida moderna. Esse modo especial de atenção e, por consequência, a real compreensão de seu pensamento estariam acessíveis apenas para aqueles que, embora aparentemente descompassados com as pressões de seu entorno, conseguiriam tecer o tempo necessário a uma efetiva prática do pensamento.

Será necessário reconhecer um dia – e penso que tal dia há de chegar depressa – que aquilo que mais falta nas nossas cidades são “pensadouros” silenciosos e espaçosos, lugares amplos, com elevadas e compridas galerias para o mau tempo e o ar livre, onde o rumor das viaturas e os gritos dos comerciantes não penetrem e onde o tato proíba mesmo aos padres rezar em voz alta: edifícios e passeios que exprimiam pelo seu conjunto a sublimidade da meditação e do isolamento (Nietzsche, 2000, p. 135).

O bom uso da lentidão

Há em *Dias perfeitos*, sob a perspectiva de uma pedagogia do olhar, elementos formativos de uma subjetividade lenta, uma vez perspectivados os gestos e as expressões de Hirayama – limpador de banheiros públicos de uma megalópole – ao entorno relacional em que se dá a vida da personagem e suas possibilidades mais evidentes. Sem esboçar qualquer sinal de estranhamento ou deslumbre ante a condição *high-tech* dos novíssimos equipamentos públicos, indiferente à otimização produtiva implicada nos preceitos da alta performance hegemônicos na segunda década do século XXI, Hirayama traz consigo os apetrechos de que gosta de usar, incluindo esfregões, lenços e um espelhinho meticulosamente afixado numa haste telescópica para a checagem da limpeza de vãos mínimos. Seu interesse pela música, igualmente meticuloso, é realizado na escuta de fitas-cassete, sobretudo enquanto dirige pelas ruas de Tóquio. Como afirmação de um eterno retorno, a lentidão de seus dias é sorvida dos livros que lê antes de dormir, escolhidos a dedo nas prateleiras do “sebo” que frequenta aos finais de semana.

A repetição dos dias e sua perfeita anuência pela personagem apresentam no filme processos de subjetivação em que se envolvem diferentes ritmos da vida urbana, transpirando uma crítica à velocidade, pelos quais se formam cotidianos ralentados das ruas e das calçadas. Na condição de um elogio à desaceleração, assim como à atenção dirigida aos elementos constitutivos de uma afirmação incontestada da vida, a corporalidade de Hirayama dramatiza o convite a outras filosofias da cidade. Referimo-nos, especialmente,



ao pensamento de Pierre Sansot e às reflexões que dedica ao “*Urbanisme Retardataire*” – qual seja, um “urbanismo cadenciado”, em livre tradução.

Cadenciar, ou dar cadência, significa conferir regularidade de pausa, de entoações ou movimentos ao instante vivido. Um elogio à demora, na forma de um bom uso da lentidão, é colocado pelo antropólogo francês em perspectiva aos espaços públicos e aos modos cotidianos de vivência das cidades. A desaceleração necessária à arte da leitura, à contemplação e a momentos de inoperância é rebatida por Sansot aos lugares de deslocamento e de permanência das cidades. Suas reflexões extraem aspectos sensíveis de espaços de indeterminação das cidades, onde se cadencia o tempo vivido, sugerindo um urbanismo que atenua a pressão imposta pelos ideais da máxima eficiência ao exceder preceitos estritamente funcionalistas.

A razão quer que nos curvemos a um processo que se diz irreversível, ou estaria, antes, convidando-nos a escapar de tal galope, quando nada o justifica? Uma simples observação me encorajaria a seguir a segunda opção. As pessoas muito rápidas deveriam, em princípio, dispor de uma pequena quantidade honrosa de tempo livre em que possam finalmente viver para si mesmas, sem se preocupar com uma tarefa imposta. Mas, obviamente, elas me parecem viver miseravelmente numa espécie de penúria, sempre à procura de instantes em que seriam libertadas de uma pressão exaustiva (Sansot, 2000, p. 11, tradução nossa).

A ideia de lentidão a que se refere Sansot (2000, p. 11) “não é um traço de caráter, mas uma escolha de vida”, que tornaria aconselhável não apressar a duração nem se deixar perturbar por ela. Numa sociedade constantemente pressionada pelo consumo irrefreado do tempo, um bom uso da lentidão permitiria descobrir novos sentidos de urbanidade imiscuídos em espaços marcados pela racionalidade moderna. Sansot imagina uma prevalência do uso em relação às formas ao abordar as qualidades muitas vezes desprezadas das esquinas, das margens de rios e bancos das praças. Até mesmo a frequência desapressada de meios de transporte coletivos – para além das necessidades de deslocamento objetivamente atendidas – é capaz de trazer à tona perspectivas cadenciadas do tempo vivido nas cidades.

O bom uso da lentidão, nos termos de Sansot, rebate-se numa concepção de urbanismo que deve se fazer como questionamento da cidade produtivista. Sua insistência na suspensão do caráter burocrático e na superação dos estritos limites do campo disciplinar acompanha uma atenção dirigida a espaços desprovidos de programação de uso, constituídos de efemeridades e modulados por formas eventuais e mesmo aleatórias de uso (Costa, 2017, p. 60). É preciso jogar com o acaso e, sobretudo, é necessária a lentidão para que os fenômenos que o constituem sejam reconhecidos e compreendidos em profundidade. Suas reflexões se voltam a um ativismo germinado no bojo de uma cidade perturbada pela aceleração dos ritmos de vida e seus procedimentos se avizinham, em grande medida, das experiências urbano-situacionistas, sobretudo no que diz respeito ao reconhecimento de uma potência lúdica frequentemente dissimulada na urbe.

Em contraposição às lógicas maquímicas dos sistemas de produção hegemônicos, retoma-se a dimensão do corpo próprio e de seus movimentos na vivência do meio urbano no instante presente. A possibilidade de se fazer um bom uso da lentidão, desse modo, é



direcionada a uma desejável ruptura com os ritmos da eficiência a qualquer custo e de uma pressão infatigável, que levam a esquecer, entretanto, que da exaustão e do esgotamento também podem emergir novas cadências (Sansot, 2000, p. 163-164).

A experiência do *Komorebi* e uma ecologia da atenção

Pouco a pouco, a minúcia dos gestos cuidadosos destinados ao trabalho, assim como expressões de sensibilidade afloradas no tempo livre de Hirayama, oferecem comentários sobre um envolvimento perfeito da vida no cotidiano. No intervalo do almoço, senta-se em bancos de praças a fim de fotografar. Vez ou outra recolhe mudas de plantas, que gosta de cultivar no início das manhãs. Retira, aos sábados, as revelações de suas fotografias analógicas, enquanto espera o serviço de lavanderia. Antes de dormir, sempre lê os livros comprados de segunda mão, aos finais de semana.

O prazer encontrado nos momentos dedicados à leitura responde à disposição geral de Hirayama a fruir o tempo. As leituras escolhidas representam inserções literárias significativas à tecitura do roteiro e à construção do universo cultural da personagem. Para além de suas especificidades temáticas, que ajudam a situar aspectos culturais do mundo de vida do protagonista, as obras citadas em *Dias perfeitos* oportunizam reflexões sobre as interferências e contaminações mútuas de cinema e literatura. Não parece fortuita, contudo, a leitura de *Palmeiras selvagens*, de William Faulkner. Em linhas gerais, o argumento do célebre romance se dirige à intersecção de duas narrativas paralelas, cujas personagens padecem, por diferentes vias, na busca daquilo que anseiam ou aceitam como realização da vida.

Na loja de livros usados, a atendente agradece Hirayama repetidas vezes a indicação de Patricia Highsmith, com quem teria aprendido “a diferença entre medo e ansiedade”. Destaca-se, igualmente, a leitura de *Árvores*, de Aya Koda, o que reforça o interesse pelo tema, apreciado também no exercício da fotografia.

A incidência da música, por sua vez, é responsável por situar a trilha sonora do filme na escolha diária de Hirayama em sua coleção de fitas cassete. As canções selecionadas tendem a um sentimento de perda irremediável frente ao transcorrer do tempo, sugerido numa das cenas iniciais em “House of the Rising Sun”, da banda inglesa The Animals (1964). Enquanto dirige por viadutos de Tóquio, a escuta da canção oferece uma ponte entre o cenário musical do ocidente nos anos 60 e “a casa do sol nascente”, atravessando o mundo vivido de Hirayama. Enquanto “Pale blue eyes”, interpretada pela banda estadunidense The Velvet Underground (1965), faz menção à reticência de um olhar que não se pôde manter, a canção japonesa “Aoi Sakana”, interpretada por Sachiko Kanenobu (2002), refere-se a “oceanos e peixes azuis” e às mãos que os seguravam, hoje vazias, pelas quais só passam “ventos frios”. “Perfect day”, de Lou Reed (1972), comparece na trilha do filme quase homônimo sob uma chave semelhante, segundo a qual as linhas melódicas e sobretudo as letras das canções *pop* cumprem uma função análoga à do coro no teatro antigo (Parron, 2024), sinalizando a cristalização da experiência de vida de Hirayama sobre uma espécie de vazio. O ato final, acompanhado pela voz de Nina



Simone em “Feeling good” (1965), retoma em síntese uma canção que parece resumir suas manhãs: “E este velho mundo é um novo mundo / E um mundo ousado para mim, yeah”.

Embora centrado numa rotina que se repete rigorosamente, contra qualquer sinal de tédio, Hirayama fotografa diariamente as tênues variações da luz filtrada do sol pelo dossel das árvores. O título original do filme em japonês é *Komorebi*¹⁰, termo sem tradução em português que designa a luz que cria sombras pelo balanço das folhas ao vento. De modo mais direto, trata-se da luz do sol que escapa sob as árvores. Os instantes vividos na pausa do almoço sempre na mesma praça e as fotografias que registra com sua câmera analógica, sempre das copas das mesmas árvores, sugerem alusões com a afirmação incondicional da personagem acerca da luz que atravessa suas sombras interiores. Se a beleza resulta sempre de um jogo bem proporcionado entre projeções de luz e sombra, a relação de Hirayama com os *Komorebi* vai além de um olhar atento às técnicas fotográficas. Seus sentidos metafóricos se amplificam, por exemplo, nos instantes em que “a claridade é insuficiente” e ele opta por “imersão na sombra e descobrir a beleza que lhe é inerente”¹¹.

Hirayama coleciona as ampliações de suas fotos em envelopes alimentados a cada semana. Trata-se de instantâneos, ou de tentativas contínuas de cristalizar no instante fotográfico algo sabidamente irreproduzível. Não há uma foto preferida, tampouco um resultado unívoco a que se pretende atingir e que daria por concluída sua investigação. Num exercício contínuo, tão meditativo quanto contemplativo, Hirayama assume o ato de fotografar como algo constitutivo de sua existência. Intimidade e extroversão se fundem num ato que corresponde ao seu próprio modo de ser no mundo. A “matéria” de que se vale a imaginação poética de suas fotografias – como nos seus sonhos – é inevitavelmente spectral, quase imaterial, insinuada no escape dançante do sol entre as árvores.

Os aspectos imagináveis e sensíveis pelos quais a dimensão do *Komorebi* participa da vida de Hirayama permitem reconhecer em seu cotidiano traços de uma especial atenção à paisagem, se recorrermos às reflexões de Jean-Marc Besse (2018). Em linhas gerais, o geógrafo francês compreende a noção de paisagem não como uma superfície estática, mas como um meio vivido, uma condição em que estamos imersos e que nos afeta profundamente. Trata-se de uma realidade cuja compreensão exige o exercício de dinâmicas de atenção especialmente voltadas à paisagem. Analogamente, a paisagem seria menos um objeto a ser ensinado do que um meio propício a processos de ensino-aprendizagem, em sentido amplo. Disso deriva sua proposta de “educar à paisagem” e de

10 – Termo composto por dois kanjis japoneses: “木” que significa árvore e “漏れる” que significa vazar ou escapar. Em que pese a inexistência da tradução do termo para outros idiomas, seria possível, segundo Margaret Archer (1996), o compartilhamento dessa experiência entre japoneses e estrangeiros mediante o mapeamento do significado original em seus idiomas nativos, estabelecido em aproximações sucessivas. Tais aproximações exemplificariam, para a autora, os procedimentos centrais dos antropólogos na abordagem de diferentes culturas e na interpretação dos relatos delas oriundos.

11 – Recorremos, aqui, aos termos de Junichiro Tanizaki no célebre ensaio “Em louvor da sombra”, publicado pela primeira vez em 1933. Explorando precisamente aspectos da fantasia literária, Tanizaki elabora um retrato do Japão moderno e da tensão vivida entre a tradição oriental e a pressão da tecnologia ocidental – simbolizada sobretudo no uso irrestrito da energia elétrica – e de sua intenção de tudo aclarar, indistintamente. “Desde tempos imemoriais, os fantasmas japoneses não têm pés, enquanto os ocidentais, segundo ouço dizer, têm pés, mas são transparentes. Conforme se observa por esse exemplo trivial, um negrume cinzento está sempre presente em nossa imaginação, enquanto na dos ocidentais até fantasmas são claros, transparentes como vidro [...]”. A que se deve tanta diferença? Creio que nós, os orientais, buscamos satisfação no ambiente que nos cerca, ou seja, tendemos a nos resignar com a situação em que nos encontramos. Não nos queixamos do escuro, mas resignamo-nos com ele como algo inevitável” (Tanizaki, 2017, p. 50-51)

interrogá-la sobre uma componente epistemológica dos modelos de formação, vendo-se atravessados exercícios do corpo, do olhar e do uso de diferentes linguagens poéticas.

A necessidade de uma educação à paisagem colocaria igualmente em questão um olhar desacelerado, estabelecido aquém da aferição do desempenho técnico ou da eficiência de soluções projetuais frente a demandas do mundo contemporâneo. “Não basta fazer e saber construir, é preciso igualmente, e talvez sobretudo, saber habitar. A paisagem é, a um só tempo, uma condição e uma expressão desse saber habitar” (Besse, 2018, p. 72). Disso decorre a relevância não apenas do pensamento sobre a paisagem, mas também sobre os processos formativos que lhe correspondem, como o filme nos convida a refletir.

Sob a perspectiva de que a paisagem se dá fundamentalmente como uma experiência, conforme postulado pelo geógrafo Eric Dardel (2015, p. 31), não seria possível apreendê-la como “um círculo fechado, mas como um desdobramento”. Isso faz refletir da condição humana não apenas uma historicidade em que estaria implicada sua existência, mas também uma *geograficidade* irrecusável, situada “na fronteira entre o mundo material, onde ocorre a atividade humana, e o mundo imaginário, que abre seu conteúdo simbólico à liberdade do espírito” (Dardel, 2015, p. 5). Sempre situada no instante presente, trazendo consigo imanências ou rastros de tempos passados, a paisagem se refere propriamente ao porvir do mundo humano, oferecendo-se como aparência aos sentidos.

Por aludir, contudo, ao escape de um *inumano*, que nos habita silenciosamente, “como um hóspede familiar e desconhecido” (Lyotard, 1990, p. 10), suas revelações seriam sempre parciais ou fugidias. Os ritmos acelerados se atenuam e as intencionalidades estritas se veem desativadas a quem se dispõe à paisagem. Com efeito, é nos instantes de escape da atenção corriqueira, ainda que intimamente inseridos no cotidiano, que Hirayama vivencia e confere expressão sensível aos *Komorebi*. Não haveria fotos e certamente seriam outros os elementos presentes em seus sonhos se não houvesse o hábito da pausa e para a fruição da luz e das sombras moduladas pelas árvores – e ele propriamente as habita.

Hirayama prefere assistir ao fluir contínuo de um rio a divisar o seu deságue final no oceano. Seu interesse em viver o tempo presente, em eterno retorno, traz à tona conteúdos implícitos do cotidiano, comumente desprezados nos ritmos contemporâneos. Além da câmera fotográfica, a personagem traz no bolso de seu macacão envelopes dobrados para a coleta cuidadosa de pequenas plantas, a que dedica desvelo ao amanhecer em sua casa. Não se trata das flores que ornamentam as praças, mas daquelas que despontam ao sabor do acaso. Ele pode colhê-las pois sabe que voltarão a crescer, fortuitamente – o que é referendado tacitamente pelo aceno de um monge, à distância. O mesmo acontece com a incidência do sol e as sombras inefáveis a que se dedica a desvelar: elas voltarão a aparecer, mas sempre diferentes.

A experiência imaginal e sensível do *Komorebi* em *Dias perfeitos* condensa, a um só tempo, uma relação ética implicada no cuidado – ou desvelo – e a dimensão estética que mobiliza o ato de desvelar, reunidas na paisagem (Bartalini, 2019). Como um exercício contínuo, sua fruição alude a conteúdos significantes da experiência estética ainda livres de qualquer forma ou atribuição de sentido. Cabe ao trabalho poético reordená-los simbolicamente a fim de conferir formas sensíveis à experiência vivida. Implicadas nos procedimentos de uma (des)aprendizagem dos ritmos contemporâneos, a tomada de



fotos e a coleta cuidadosa de pequenas plantas por Hirayama denotam o exercício de uma especial atenção à realidade sensível do mundo. As paisagens que se apresentam durante a vigília e nos sonhos da personagem nos fazem lembrar que a ideia de *atenção*, por sua vez, longe de ser uma competência estritamente técnica demandada pelos regimes da funcionalidade, envolve fundamentalmente uma “sabedoria ambiental” que

[...] não pode ser reduzida à simples questão dos meios de obtê-la. Não se pode pretender sustentar um discurso axiologicamente neutro (desprovido de qualquer valor subjetivo) acerca da atenção, pela boa razão de que os processos atencionais estão indissociavelmente ligados aos nossos processos de valoração. [...] a atenção é individualizante na medida em que depende de uma dinâmica circular – círculo que pode tanto ser vicioso quanto virtuoso: eu valorizo aquilo a que presto atenção e presto atenção ao que eu valorizo (Citton, 2018, p. 36).

Hirayama valoriza o meio turvo das sombras, de suas superposições e transparências. A satisfação que manifesta nos instantes livremente dedicados a elas não acompanha nenhum sacrifício ou espera angustiante: sua vida acontece e o sujeito a reafirma sem hesitar, todos os dias, com precisa atenção. *Komorebi* sempre está lá, em permuta de imagens com a literatura e a música. Em meio a uma metrópole contemporânea, encarna uma subversão poética de seus ritmos. As oscilações ondulantes entre luz e sombra sabiamente invertem no filme de Wenders o encadeamento lógico entre o que comumente se apresenta em primeiro plano e as existências deixadas para depois.

Essa inversão encontra correspondências significativas com a passagem “da economia à *ecologia* da atenção”, proposta por Yves Citton (2018). Em linhas gerais, o autor defende a ideia de que não seria conveniente economizar a atenção, mas oferecê-la a fenômenos ou seres que se tende a preterir ou postergar. A compreensão do mundo vivido e dos processos de formação de subjetividades demandariam o encontro fortuito da realidade por gestos atentos, estabelecido por sintonias afetivas e cognitivas muitas vezes tácitas, mas decisivas. Pode-se depreender dessas reflexões uma componente singular da atenção, qual seja a dimensão de um *cultivo* do tempo presente. Mais uma vez, coloca-se em questão um encontro *desvelado* com o mundo. Se os processos de individuação pressupõem certa desvinculação¹², refratários a qualquer transmissão automática de saberes, Hirayama nos ensina a prestar atenção em assídua desobediência.

Considerações finais

Depreende-se do estudo hermenêutico de *Dias perfeitos* (2023) uma pedagogia estética que se compõe de processos e experiências de (des)aprendizagem dos ritmos contemporâneos e suas implicações para a formação subjetiva e os modos de vida. A escolha das músicas a serem ouvidas, dos livros a serem lidos e dos instantes a serem

12- O paradoxo da “atenção flutuante”, como a praticada pelos psicanalistas, seria um dos modos de entrada a conteúdos relevantes daquilo que se apresenta às margens da escuta de um determinado enunciado (Citton, 2018, p. 33).



fotografados evidencia que, mais importante que o conteúdo dessas músicas, livros e instantes é o ato da escolha.

Essa pedagogia da escolha (Almeida, 2015) sugere que um dos elementos centrais da formação humana é a experiência, o que, por sua vez, significa que não é propriamente esta ou aquela experiência previamente selecionada ou imposta que importa, mas o *modo* como essa experiência repercute, ressoa e instiga ao engendramento de sentidos. É justamente esse processo que define a dimensão estética da educação. Não se trata apenas de uma fruição contemplativa, mas de uma intensificação da vida.

Essa intensificação da vida, como procuramos mostrar, não está na velocidade, no desempenho, na produção ou no desenvolvimento, mas justamente na cadência, na (des)aprendizagem dos ritmos contemporâneos, nas experiências formativas, no cultivo da literatura, da música, da fotografia, do *komorebi*, no envolvimento com os mínimos gestos laborais, enfim, no que se pode resumir sob o termo nietzschiano da afirmação incondicional da vida.

Sem que se confunda com comodismo ou otimismo, essa afirmação se revela no cultivo do instante presente e no desafio à aceleração dos tempos contemporâneos. A interpretação da narrativa permite inferir que Hirayama não limpa banheiros por não ter tido acesso à educação formal – o breve contato com sua irmã sugere isso –, mas por uma escolha deliberada, como forma de ter mais tempo, ou de viver o presente de maneira mais cadenciada, ou de resistir aos numerosos estímulos da acelerada vida cotidiana das megalópoles.

Essa escolha de Hirayama não pode ser vista, entretanto, como um preceito a ser imposto, como se fosse o modo ideal de se viver, mas deve ser entendida como uma alternativa disruptiva à homogeneização de um único modo de viver que se impõe como biopolítica atrelada tanto aos preceitos de um cada vez mais alto desempenho produtivo quanto ao vínculo, quase incontornável, com os dispositivos tecnológicos acoplados à rede mundial de computadores, chamada internet.

Essas lições que podemos extrair do filme mostram que a relação entre cinema e educação é de ordem complexa e simbólica, o que requer um processo de mediação. No caso do filme estudado, seu imaginário acolhe e demonstra a viabilidade de uma antropologia urbana como proposta por Sansot em defesa da cadência e do bom uso da lentidão. Não se trata de advogar por um retorno nostálgico a um ponto qualquer da história, mas de vislumbrar uma possibilidade de viver mais lentamente, o que pode significar viver mais intensamente.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. **Revista Arte e Ensaios**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro, v. 16, n. 19, 2009. Dossiê AbyWarburg. Org. Cezar Bartholomeu.

ALMEIDA, Rogério de. **Cinema, imaginário e educação**: os fundamentos educativos do cinema. São Paulo: FEUSP, 2024. Disponível em: www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1359. Acesso em: 20 jul. 2024.



ALMEIDA, Rogério de. Filosofia trágica e pedagogia da escolha: imaginários cinematográficos sobre a afirmação da vida. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 49, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-4634202349254031>. Acesso: 22 jul. 2024.

ALMEIDA, Rogério de. **O mundo, os homens e suas obras**: filosofia trágica e pedagogia da escolha. 2015. Tese (Livre Docência em Filosofia da Educação) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/48/tde-15032016-143517/pt-br.php>. Acesso em: 14 maio 2024.

ARCHER, Margaret S. **Culture and agency**: the place of culture in social theory. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Campinas: Verus, 2010.

BADIOU, Alain. El cine como experimentación filosófica. In: YOEL, Geraldo (org.). **Pensar el cine 1**: imagen, ética y filosofía. Buenos Aires: Manantial, 2004. p. 23-35.

BARTALINI, Vladimir. Notas sobre paisagem e ensino de paisagismo. **Paisagem e Ambiente**, São Paulo, v. 30, n. 43, 2019.

BERGALA, Alain. **A hipótese-cinema**: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Rio de Janeiro: Booklink - Cineadlise-FE/UFRJ, 2008.

BESSE, Jean-Marc. **La nécessité du paysage**. Marselha: Parenthèses, 2018.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia as Letras, 2004.

COSTA, Thiago de Araújo. **Coreogeografias da lentidão**: gestos de ralentamento. 2017. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-19122017-120526/pt-br.php>. Acesso em: 18 jul. 2024.

CITTON, Yves. Da economia à ecologia da atenção. **Ayvu: Revista de Psicologia**, Volta Redonda, v. 05, n. 01, p. 13-41, 2018.

DARDEL, Eric. **O homem e a Terra**: natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, Gilles. **Cinema**: imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **Cinema**: imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DUARTE, Rosália. **Cinema & educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

FABRIS, Elí Henn. Cinema e educação: um caminho metodológico. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 117-134, jan./jun. 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/6690>. Acesso em: 19 ago. 2024.



FANTIN, Monica. Experiência estética e o dispositivo do cinema na formação. **Devir Educação**, v. 2, n. 2, 2018. <https://doi.org/10.30905/ded.v2i2.92>

FISCHER, Rosa Maria Bueno; MARCELLO, Fabiana. **Pensar o outro no cinema**: por uma ética das imagens. Teias, Rio de Janeiro, v. 17, p. 13-29, 2016.

FRESQUET, Adriana. **Cinema e educação**: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A tela global**: mídias culturas e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LYOTARD, Jean-François. **O inumano**: considerações sobre o tempo. Lisboa: Estampa, 1990.

MACHADO, Roberto. **Zarathustra, a tragédia nietzschiana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. Cinema e educação: da criança que nos convoca à imagem que nos afronta. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 38, maio/ago. 2008. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782008000200011>

MARCELLO, Fabiana de A.; FISCHER, Rosa Maria B. Tópicos para pensar a pesquisa em cinema e educação. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 36, n. 2, p. 505-519, 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/16944/12912>. Acesso em: 13 ago. 2024.

MISSAGGIA, Juliana. A noção husserliana de mundo da vida (Lebenswelt): em defesa de sua unidade e coerência. **Trans/form/ação**, Marília, v. 41, n. 1, p. 191-208, jan./mar. 2018.

MITTARQUIS, Léo. Dias perfeitos: sobre o falar ou o dizer somente o necessário. **Só Sergipe**, Aracajú, 9 mar. 2024. Disponível em: <https://www.sosergipe.com.br/dias-perfeitos-sobre-o-falar-ou-o-dizer-somente-o-necessario/>. Acesso em: 22 jul. 2024.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia sociológica. São Paulo: É Realizações, 2014.

MOTA, Thiago. Nietzsche e as perspectivas do perspectivismo. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, n. 27, 2010. <https://doi.org/10.34024/cadniet.2010.n27.7780>

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Lisboa: Guimarães, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OLIVEIRA, Elisa Sousa de. A doutrina do eterno retorno de Nietzsche: uma interlocução com o realismo fantástico de Borges. **Revista Eros**, Sobral, v. 2, p. 67-84, jan./dez. 2020.

OLIVEIRA, Maria Aparecida Souza. **A experiência filosófica e o cinema**: um ensino de filosofia a partir da estética e da linguagem cinematográfica na obra de Alfred Hitchcock. São Paulo: Paco, 2021.



PAZ, Octavio. **O arco e a lira – O poema**. A revelação poética. Poesia e história. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PRUDENTE, Celso Luiz. A imagem de afirmação positiva do ibero-ásio-afro-ameríndio na dimensão pedagógica do Cinema Negro. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 47, e237096, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ep/article/view/193616>. Acesso em: 28 jul. 2024.

RICOEUR, Paul. **O percurso do reconhecimento**. São Paulo: Loyola, 2006.

SANSOT, Pierre. **Du bon usage de la lenteur**. Paris: Payot et Rivages, 2000.

TANIZAKI, Junichiro. **Em louvor da sombra**. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2017.

XAVIER, Ismail. Um cinema que “educa” é um cinema que (nos) faz pensar. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 13-20, 2008. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3172/317227051003.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2024. Entrevista concedida para a revista.

ZAHAVI, Dan. **Husserl’s phenomenology**. California: Stanford University Press, 2003.

ZIZEK, Slavoj. **Lacrimae rerum**. São Paulo: Boitempo, 2009.

Recebido em: 06.09.2024

Revisado em: 08.10.2024

Aprovado em: 21.10.2024

Editor responsável: Prof. Dr. Leandro Rogério Pinheiros

Arthur Simões Caetano Cabral é arquiteto, urbanista e professor assistente na Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” (FAAC/UNESP), campus de Bauru. Graduado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU/USP). Possui mestrado e doutorado na área de paisagem e ambiente da FAUUSP. Pesquisa temas ligados à poética da paisagem.

Rogério de Almeida é professor titular da Faculdade de Educação da USP (FEUSP). Graduado em letras e doutor em educação pela FEUSP. Realizou pós-doutorado na Universidade do Minho. Pesquisa temas ligados à filosofia da educação, cinema, literatura e imaginário.