UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
NÚCLEO ESTUDOS DAS DIVERSIDADES, INTOLERÂNCIAS E CONFLITOS

NADIA DE MATOS BARROS MAZZARIOL

O Cinema é Minha Terra Natal
Fronteiras em Movimento na Trilogia de Fatih Akin

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
NÚCLEO ESTUDOS DAS DIVERSIDADES, INTOLERÂNCIAS E CONFLITOS

O Cinema é Minha Terra Natal
Fronteiras em Movimento na Trilogia de Fatih Akin

Nadia de Matos Barros Mazzariol

Dissertação apresentada ao Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Humanidades

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
NÚCLEO ESTUDOS DAS DIVERSIDADES, INTOLERÂNCIAS E CONFLITOS

O Cinema é Minha Terra Natal
Fronteiras em Movimento na Trilogia de Fatih Akin

Nadia de Matos Barros Mazzariol

Dissertação apresentada ao Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Humanidades

Orientadora:
Prof^a Dr^a Maria Constança P. Pissarra

São Paulo
2015

Ao meu melhor amigo, Leonardo Monteiro Mazzariol.

Estar contigo o no estar contigo es la medida de mi tiempo.

AGRADECIMENTOS

Toda a minha admiração àqueles que dedicam sua vida a criar mais pontes do que fronteiras. *Kein Mensch ist illegal*¹.

Em primeiro lugar, sou grata aos meus antepassados pela possibilidade de estar aqui hoje. À minha família, no Brasil e em Portugal, e em especial à minha avó Lourdes (Ílhavo 1934 - São Paulo 2008), que fez do Atlântico um verdadeiro tapete de seus ímpetos mais febris.

Em especial, agradeço:

Ao Leonardo, sem o qual meus passos seriam muito mais árduos.

Às minhas amigas Evorah, Gabriela, Rebecca e Thais, pelo seu carinho e pela generosa leitura desse trabalho.

À Profa. Dra. Maria Constança P. Pissarra, pela orientação e amizade.

À Profa. Dra. Sandra C. Nunes pelos comentários na banca de qualificação.

À Profa. Dra. Francirosy Barbosa, que desde o Ensino Médio me cativa com suas histórias, a quem "culpo" pela minha escolha pelas Ciências Sociais. E ao Prof. Dr. John C. Dawsey por cultivar a integração entre arte e as tais ciências. O encontro com ambos se traduz na persistência que me levou até a Pós-Graduação nessa Faculdade.

À coordenadora do Diversitas, Zilda Iokoi, por sua vontade incansável de levar adiante uma proposta tão desafiadora. Ser parte disso faz crer na possibilidade de uma academia menos engessada diante de demandas sociais latentes.

Aos funcionários do Diversitas, sobretudo à Teresa, pelo seu constante apoio.

Finalmente, agradeço à CAPES, por apoiar essa pesquisa.

¹Nenhum ser humano é ilegal é o *slogan* de uma campanha em rede que desejava chamar a atenção para os direitos dos refugiados, tornando-se extremamente popular logo após ter sido iniciada na Alemanha durante a exibição Documenta X, em 1997. Foi posteriormente expandida por toda a Europa e América do Norte.

RESUMO

Imbuída de referências interdisciplinares, a presente investigação adota como ponto de partida duas obras da trilogia *Amor, Morte e Demônio* de Fatih Akin, cineasta alemão de ascendência turca. Sua análise serve de mote para, de maneira mais ampla, debater os desafios que a emergência de subjetividades associadas à identidade muçulmana apresenta à ideia de uma identidade europeia homogênea, dotada de valores que se distanciariam do islã. Fronteiras móveis e em constante negociação se evidenciam na subjetividade de ascendentes de segunda geração turca, complicadas por marcadores sociais de gênero e sexualidade, bem como por conflitos intergeracionais entre os próprios alemães que entram em embate sobre os direitos do contingente imigrante. O trabalho conclui com uma reflexão à vocação do cinema de Akin enquanto fenômeno liminóide que favorece a ascensão de novas legitimidades.

Palavras-chave: cinema alemão; identidade; fronteira.

ABSTRACT

Permeated by interdisciplinary references, the investigation has as a starting point two works of the 'Love, Death and Devil', trilogy of Fatih Akin, German film director of Turkish descent. Their analysis gives the tone for broadly discussing the challenges that the emergence of subjectivities associated with the Muslim identity present to the idea of a homogeneous european identity, with values that would be very distant to the islam. Moving boundaries and constant negotiations are evident in the subjectivity of the rising second generation of Turkish, complicated by social markers of gender and sexuality, as well as intergenerational conflicts between the germans themselves that come into clash for the rights of the immigrants. The Dissertation concludes with an essay on Akin film's vocation as a liminoid phenomenon that favors the rise of new legitimacies.

Keywords: german cinema; identity; border.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – ALI E YETER.....	26
FIGURA 2 – YETER E ALI.....	27
FIGURA 3 – SIBEL E FAMÍLIA.....	29
FIGURA 4 – SIBEL	29
FIGURA 5 – SEREF, CAHIT, SIBEL, SELMA, YUNUS E BIRSEN.....	30
FIGURA 6 – CAHIT	35
FIGURA 7 – SEREF E CAHIT	36
FIGURA 8 – NEJAT E YETER	37
FIGURA 9 – SUSANNE E NEJAT	37
FIGURA 10 – ALI	38
FIGURA 11 – SIBEL E CAHIT.....	40
FIGURA 12 – CAHIT E SIBEL.....	40
FIGURA 13 – CAHIT E SIBEL.....	41
FIGURA 14 – CAHIT E SEREF	41
FIGURA 15 – AYTEN E LOTTE.....	48
FIGURA 16 – SUSANNE E AYTEN.....	49
FIGURA 17 – ALI, SUSANNE AO FUNDO	53
FIGURA 18 – AYTEN, NEJAT NO PÚLPITO	53

SUMÁRIO

PREFÁCIO.....	1
1 IMIGRAÇÃO	5
1.1. Do conhecimento à compreensão	5
1.2. Eles “esqueceram-se” de retornar.....	7
1.3. Cinema alemão - alma turca.....	9
1.4. Gegen die Wand	13
1.5. Auf der Anderen Seite.....	19
2 GÊNERO	23
3 IDENTIDADE.....	43
4 FRONTEIRA.....	59
5 REFERÊNCIAS CONSULTADAS	65
A. APÊNDICE	75
A.1 Etnografia de <i>Gegen die Wand</i>	75
A.2 Etnografia de <i>Auf der Anderen Seite</i>	91

Wohin gehöre ich? Für mich gab es diese Fragestellung eigentlich nie. Für mich als Künstler spielen Nationalitäten keine so grosse Rolle. Typisch deutsche Bilder gibt es eigentlich nicht. Heute kann ich sagen, dass das Kino meine Heimat ist².

²"A que lugar pertença? Para mim nunca houve tal questionamento. Para mim enquanto artista, as

PREFÁCIO

Devo o início do processo dessa pesquisa às vivências proporcionadas pelo intercâmbio que fiz, ainda como bolsista de Graduação, na Freie Universität Berlin. No entanto, embora as referências que adquiri ao longo do ano de 2007 tenham sido decisivas para a minha formação, foi distante da academia, entre os bairros de Neukölln e Kreuzberg, onde morava, que esse trabalho nasceu. Quando tive a oportunidade ímpar de conviver, diariamente, com imigrantes turcos, enquanto tentávamos desvendar juntos alguns dos mistérios da gramática alemã em uma escola de idiomas na região mais decadente da cidade. Uma escola que aceitava alunos *ohne Papiere*⁴.

Busco aqui uma compreensão mais sofisticada do universo que se desvelou, com vagar, muito mais complexo do que querem os estereótipos associados, por exemplo, aos crimes de honra de homens "descontrolados" (*Ehrenmorden*) largamente explorados pela mídia sensacionalista alemã. A mesma mídia que esgotou a imagem de Sibel Kekili, protagonista de um dos filmes abordados, levando ao rompimento da família com a jovem atriz.

A investigação pretende trazer um diálogo que, atualmente, tem lugar em projetos que, fazendo uso da análise de formas expressivas, colocam em questão seu papel na desconstrução de uma identidade europeia homogênea. Entre eles, merecem destaque a plataforma digital *Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe* e, mais pontualmente relacionado à presença turca na Alemanha, *Narrative Diaspora in der deutsch-türkischen Literatur und im deutsch-türkischen Film*, da Universität Konstanz, onde fui bolsista alguns meses depois de ter deixado Berlim.

Questionando quais as alternativas possíveis em lugar da construção de uma identidade europeia homogênea, aos moldes de um narcisismo que reserva ao exterior de suas fronteiras a diferença não assimilável, quais as alternativas a uma União cuja estabilidade política passa por limitações e controles, mais do que pelas possibilidades, essa Dissertação se propõe a analisar a trilogia *Amor, Morte e Demônio* de Fatih Akin, roteirista e diretor de cinema de ascendência turca, nascido em Hamburgo. Dela fazem parte *Gegen Die Wand* (*Contra a Parede*, 2004), *Auf der Anderen Seite* (*Do Outro Lado*, 2007) e *The Cut* (ainda sem título em português, 2014).

⁴Sem papéis, ilegais.

Resistente à unidimensionalidade (Marcuse, 1979), seja ela do indivíduo, da sociedade, ou das instituições, Akin problematiza em suas obras uma série de conflitos da Alemanha e da Europa atuais, lembrando-nos de que a cultura é, afinal, uma dramatização eufemizada dos conflitos sociais, instância de confirmação, produção e reprodução da identidade (Canclini, 2008).

Identidade é aqui percebida como um caleidoscópio em constante movimento. Relacional, dispõe de um exterior constitutivo (que “não é”, mas dá condições para que exista). Seus conflitos se concentram em fronteiras, nas quais é contestada, e a eles responde sempre fluida e cambiante (Woodward, 2012).

Como veremos adiante, os filmes aqui analisados trazem consigo personagens densos, conflituosos, de dupla cidadania, cujas trajetórias de vida desconcertam a ideia de uma identidade alemã ou europeia fixa e imiscível com os valores do islã. Personagens esses que apresentam uma interessante alternativa ao engessamento de ideais institucionais e normativos.

No primeiro capítulo, após uma breve digressão teórica que busca demonstrar de onde desenvolvo o meu discurso, conheceremos um pouco mais a respeito do fenômeno migratório da Alemanha pós-guerra, e seus desdobramentos no universo do cinema então chamado turco-alemão, no qual se insere a biografia de Akin e sua fértil produção.

O segundo capítulo insiste na desconstrução de marcadores sociais de diferença como algo binário, preto no branco, que não o são. Com foco especial em um desses marcadores, o de gênero, a análise toca não só nas dores e delícias das fortes personagens femininas de Akin, que já conheceremos então mais a fundo, mas também em questões delicadas, como a violência doméstica, e os estereótipos ora perpetuados, ora enfrentados pelas narrativas em questão.

No terceiro capítulo, por sua vez, serão desvelados alguns dos recursos comuns à construção fílmica da interculturalidade na trilogia em questão, como, por exemplo, o bilinguismo, ao tratar da articulação de identidades a partir de uma pergunta condutora que busca aproximar os filmes estudados.

Finalmente, no capítulo final, um ensaio, busca apontar algumas das possibilidades levantadas pelo que entendo como um cinema de fronteiras que favorece novas legitimidades.

Ao tratar da questão da análise de imagem, fica evidente que aquilo que está ou não enquadrado atribui significado e é parte da escolha. Apostando em uma linha tênue entre a pesquisa e o ativismo, tanto quanto em uma arte não maculada pela realidade que a

produz e da qual é produtora, essa pesquisa assume o risco de se tornar meramente interpretativa. “Quem interpreta, em vez de simplesmente registrar e classificar, é estigmatizado como alguém que desorienta a inteligência para um devaneio impotente”, provoca Adorno (2008).

Enfim, antes a mera contrariedade à violência epistêmica de classificar e alinhar, do que uma Dissertação de Mestrado aborrecida.

1 IMIGRAÇÃO

1.1. DO CONHECIMENTO À COMPREENSÃO

A transição de modelos teóricos das Humanidades nas últimas décadas apresenta uma trajetória de descentramento de um ponto de vista eurocêntrico, de um conhecimento produzido por uma só razão, gênero e cor, para uma produção compartilhada de saberes na qual o princípio metodológico caminha em direção ao conceito de compreensão. A fim de procurarmos privilegiar um pensar policêntrico, que torne possível a emergência de novas legitimidades, é necessário dar conta dessa tradição de pensamento na qual estabelecemos nossas raízes.

Tal fato é digno de atenção na abordagem da relação sujeito-objeto tanto na pesquisa de campo antropológica, como na etnografia produzida pelos/as antropólogos/as visando dar conta de outras realidades, uma vez que o próprio advento da disciplina se dá na fase de conquista colonial por parte do mundo Europeu, a dominação teórica coincidindo, portanto, com a construção de um discurso sobre o Outro a ser subjugado.

A tradição da etnografia enquanto metodologia de pesquisa tem início com Malinovski, discípulo de Durkheim que cunha a ideia de "observação participante", pressupondo a presença prolongada do pesquisador em campo, o aprendizado da língua do povo estudado para realização de uma escrita etnográfica imparcial, e a clara separação entre observador e observado, um distanciamento que tem em vista legitimar a Antropologia enquanto disciplina "capaz de reproduzir a realidade de outrem".

A partir do período pós-guerra, que corresponde ao início da descolonização dos territórios dominados, a ciência moderna entra em crise, e a disciplina passa a pensar novos modelos para si. A observação empírica de Geertz constrói uma concepção interpretativa de etnografia, isenta da suposta neutralidade anterior. O autor propõe descrições densas que, inspiradas no círculo hermenêutico de Dilthey, texto-contexto-texto procuram apresentar a cultura do Outro como um texto, o qual deve ser interpretado em acordo com o contexto em que se insere. Defendendo um conceito essencialmente semiótico de cultura como um sistema simbólico, a partir de suas leituras de Weber sustenta, ainda, que "o homem é um animal amarrado a teias de significado que ele mesmo teceu", sendo função da Antropologia buscar esses significados, analisar essas teias.

A questão do universal perpassa as reflexões acadêmicas: quem é o sujeito que enuncia? Quais são as formas do conhecimento? Em que medida estão associadas à legitimação? Passa a haver uma tensão entre conhecimento e compreensão em relação à legitimidade. À última associaríamos qualidades como subjetividade, interpretação, alteridade e fluidez, termos estes recorrentes no pensamento pós-positivista. A pergunta-chave, como reconhecer e elevar o outro à condição de sujeito, é colocada recorrentemente na literatura antropológica e de estudos culturais.

Surtem, então, alternativas para o discurso antropológico: dialogia, polifonia, evocação, reformulando a própria natureza de sua cientificidade. A autoridade etnográfica e a relação sujeito-objeto são postas em questão pela autoreflexão metodológica. Com a crítica contemporânea, ocorre um total rompimento com o ideal de verdade positivista e com o projeto iluminista, paradigma dominante no Ocidente. Assim, o uso neutro, matemático da razão, e a distinção radical entre sujeito, aquele que pesquisa, e objeto, aquele/aquilo que é pesquisado, são deixados de lado em favor de outros paradigmas emergentes.

"A teoria é a consciência cartográfica do caminho que vai sendo percorrido pelas lutas políticas, sociais e culturais que ela influencia tanto quanto é influenciada por elas", escreve Boaventura de Sousa Santos (2001), intelectual português. Sob este ponto de vista, poderíamos afirmar que o pesquisador contemporâneo vive em uma cultura intervalar, em plena transição para um conjunto de paradigmas dos quais conhecemos apenas as vibrações ascendentes.

Na Antropologia, diversos autores apostaram na capacidade de inovação e questionamento dos momentos transitórios. Em um ritual de passagem, o momento liminar - do latim *límen* (limite), é aquele no qual se encontra a mais latente ambiguidade. Ocorre quando seus participantes deixam de apresentar seu antigo papel na sociedade, todavia não completaram a transição para um novo estado. A liminaridade é como um espelho mágico - espelho do que pode ser, que transforma as coisas, dá visões fragmentadas e altamente críticas. Um espelho no qual a sociedade se vê de múltiplos ângulos, e o que se supõe fixo, estável, é deslocado pela experiência da incerteza.

Compreender, nada mais é do que a possibilidade, liminar, de que o sujeito perceba a si a partir dos olhos de outro. Vivemos uma oportunidade ímpar de experimentar novas epistemologias e criar relações mais recíprocas e igualitárias em nossas pesquisas. A teoria mapeando assim caminhos policêntricos e participativos, que influenciem tanto quanto sejam influenciados pelas novas legitimidades nascentes.

1.2. ELES “ESQUECERAM-SE” DE RETORNAR⁵

Em razão da insuficiência de mão de obra ao final da Segunda Grande Guerra, o governo alemão estabeleceu acordos para a contratação de trabalhadores temporários estrangeiros de diversos países, entre eles a Turquia (1961), numa iniciativa que mudaria a composição populacional do país.

Parte significativa desses trabalhadores (*Gastarbeiter*) terminou permanecendo na Alemanha e trouxe, posteriormente, o seu núcleo familiar. Já em 1973 a imigração passou a ser qualificada pelo Parlamento como uma ameaça à estabilidade nacional: o "problema turco". O acordo firmado anos antes foi então rompido, concomitantemente à aplicação de práticas discriminatórias, como a restrição do auxílio social de desemprego aos que possuem cidadania alemã. Os critérios de admissão de estrangeiros como residentes permanentes no país se tornaram cada vez mais rígidos, passando a ser aplicados exigentes exames de língua e cultura alemã a candidatos ao visto de permanência.

Ainda assim, a Alemanha não se viu capaz de modificar sua caracterização como um país de imigrantes, sendo a população de turcos e de nascidos na Alemanha com essa ascendência a de maior representação entre o percentual de estrangeiros (8,2%) que hoje vivem no país.

Contando com quase 81 milhões de habitantes, de acordo com o Censo 2012, atualmente 20% da população alemã tem histórico migratório. É notável que os estrangeiros (e ascendentes) se concentram nas regiões abaixo citadas, onde se localizam alguns dos principais centros urbanos:

Tabela 1.1 População em grandes cidades alemãs

Região	População	Estrangeiros	Estrang /1000 hab.
Berlin	3 375 222	480 996	142,5
Bremen	654 774	82 202	125,5
Hamburg	1 734 272	243 888	140,6
Hessen	6 016 481	771 805	128,3

Fonte: Destatis Statistisches Bundesamt

⁵O título toma emprestada a tradução de um dos filmes documentais de Akin (*Sie haben vergessen zurückzukehren*, 2001), no qual narra suas memórias de família.

Às margens de grandes cidades do país, como Hamburgo, ou Berlim, passaram a se situar famílias turcas extensas. Hoje, quem visita Kreuzberg, bairro berlinense cuja fama sustenta aglomerar o maior número de turcos fora da Turquia, percebe logo a dimensão desse fenômeno. A maior parte dos restaurantes, livrarias, e supermercados, entre outros serviços, dispõe de informativos e atendentes tanto em língua alemã como em língua turca.

A presença maciça desses imigrantes coloca uma questão identitária tanto para a sociedade anfitriã, como para os recém-chegados, a qual é enfrentada também em países vizinhos, como França e Holanda, traduzindo-se gradativamente como "o problema do islã".

1.3. CINEMA ALEMÃO - ALMA TURCA

Sob o impulso e partir do impacto dessa massa migratória de trabalhadores, têm origem produções culturais diversas, entre elas o chamado cinema imigrante (*Migrantenkino*). Em um primeiro momento, além de ficções como a de Helma Sanders-Brahms (*Shirins Hochzeit*, 1973), filmes documentais de diretores alemães tematizaram as dificuldades dos estrangeiros, e os turcos foram apresentados como vítimas isoladas, incapazes de se comunicar e interagir com os colegas nativos.

A partir dos anos 1980, com o sucesso do filme de Tevfik Baser (*40 Quadratmeter Deutschland*, 1986) em Cannes, a situação do contingente imigrante na Alemanha ganhou visibilidade considerável, inclusive no exterior (Schäffler, 2007). Turcos passaram a fazer filmes sobre as suas trajetórias e dificuldades sob outro ponto de vista, dando voz aos desafios de seus compatriotas e visibilidade aos preconceitos enfrentados em terras alemãs.

Em meados dos anos 1990, estudantes de cinema, roteiristas e diretores procuraram apresentar encontros possíveis entre turcos e alemães na periferia de grandes cidades do país (*Betroffenheitskino*). Mais além, questões enfrentadas por imigrantes de segunda geração, filhos e netos dos primeiros trabalhadores que haviam chegado alguns anos antes. Entre eles, Thomas Arslan (*Geschwister*, 1997), Ayse Polat (*Auslandstournee*, 2000) e o próprio Fatih Akin, quem lançou o seu primeiro curta metragem, *Sensin – Du bist es*, em 1995.

Trata-se de filmes que já não apresentam as culturas turca e alemã como imiscíveis, levando às telas protagonistas híbridos, de ascendência turca, mas educados na Alemanha. Filmografia essa responsável por trazer à tona uma autorreflexão acerca de sua cotidiana negociação com a cultura de origem e aquela do país onde vivem. (Blumentrath, 2007; Kaya, 2007)

Um dos primeiros *Gastarbeiter* de Hamburgo, o pai de Akin foi funcionário da indústria química, e decidiu tentar a sorte na Alemanha a fim de economizar o suficiente para comprar um novo motor para seu barco e construir sua vida como pescador longe de grandes cidades como Hamburgo, ou Istambul, onde nascera. Depois de dois anos no país, convenceu, durante férias na terra natal, sua namorada a se casar, acompanhando-o então nessa aventura.

O primeiro filho, nascido nos anos 70, estabeleceu para os dois um limite pessoal para a estadia em território estrangeiro: a alfabetização do menino, Cem, deveria se dar na

terra de seus pais. Logo depois nasceu Fatih, e outros limites foram sendo estabelecidos. Assim, a despeito da xenofobia intensificada nos anos 80, como o próprio artista menciona no irônico título a que a passagem anterior é homônima: eles "esqueceram-se" de retornar.

Sob os cuidados de um casal de idosos alemães enquanto os pais trabalhavam, Fatih e seu irmão cresceram alimentados por referências turcas e alemãs, igualmente familiarizados com as duas culturas, ainda que nem sempre tenha sido essa uma convivência pacífica. Afirmo em sua autobiografia: "desde que me conheço por gente penso em alemão, ainda que sempre tenhamos falado em turco na nossa casa", mas "quando Cem e eu falávamos em alemão entre nós, minha mãe nos repreendia".

Quando criança, Fatih mostrou grande fascinação pelo cinema, brincando os filmes assistidos e criando roteiros tão logo fora ensinado a escrever pela sua mãe, professora da escola onde viria a estudar. Em um deles, seu irmão deveria encenar Bruce Lee. Ambos iam frequentemente ao cinema com seu pai, embora fossem, como ele mesmo diz, crianças da "era do videocassete", que habitavam a rua "com a maior taxa de criminalidade de Hamburgo".

Durante a adolescência, Fatih foi o grande agitador da sala, mostrando interesse e talento para o teatro, do qual participava tanto na escola como em atividades extracurriculares. Atuou em papéis pequenos de produções locais por diversos anos, inclusive após sua entrada na prestigiada Hochschule für bildende Kunst Hamburg como estudante de comunicação visual.

A interculturalidade presente na vida de Akin não foi, todavia, acidental. Seu melhor amigo desde o Ensino Médio, Adam Bousdoukos, que viria a atuar em diversos filmes seus, é de origem grega. Monique Akin, sua esposa desde 2004, tem origem alemã e mexicana. E todos os filmes a seguir mencionados abordam a temática da diversidade, envolvendo personagens de diferentes origens que enfrentam desafios na Alemanha atual, assim como alemães que buscam, em uma Turquia não tão distante, encontrar respostas às suas questões existenciais.

Sua carreira como roteirista e diretor de longa metragens teve início com *Kurz und Schmerzlos* (1998), *thriller* gravado em Altona, bairro onde cresceu em Hamburgo, que conta a história de três amigos - um grego, um sérvio e um turco, recém-liberto da prisão, a partir do seu reencontro. O envolvimento dos personagens num submundo de violências, tanto pelos crimes que praticam, como pela ausência de um Estado atuante, é apresentado, e a região retratada como um gueto onde a falta de perspectiva é latente.

Logo depois, foi lançado *Im Juli* (2000), *road movie* que dialoga com *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders, um dos grandes ídolos do diretor, e é baseado no romance homônimo de Selim Özdogan sobre um jovem alemão que se apaixona por *Melek* (anjo, em turco), uma linda moça de passagem por Hamburgo, e decide então procurá-la em sua terra natal, a Turquia.

Solino (2002), produzido a seguir, conta a história de uma família italiana que emigra para a região do Ruhr, explorando as desavenças entre dois irmãos que se apaixonam pela mesma mulher.

Gegen die Wand (2004), por sua vez, foi o primeiro filme da trilogia a ser lançado, seguido de *Auf der Anderen Seite* (2007), dos quais se tratará logo a seguir.

1.4. GEGEN DIE WAND⁶

Cahit Tomruk (40), nascido em Mersin, na Turquia, é um alcóolatra desiludido. Em Hamburgo, onde cresceu, despende seu tempo de lazer e de trabalho em bares, como o do Centro Cultural Fabrik, onde recolhe garrafas por alguns trocados – depois de beber o que restou de cada uma delas. Em uma noite de fúria, dirige seu Ford Granada contra a parede.

Na sala de espera da Psiquiatria, vem a conhecer a também turco-alemã Sibel (20) que, como ele, acabara de sobreviver a uma tentativa de suicídio. Sibel percebe em Cahit uma possibilidade de livrar-se das pressões familiares de uma vez por todas. Para isso, propõe que tenham um casamento de fachada. Cahit hesita, busca conselhos de seu melhor amigo, Seref, mas acaba cedendo ao pedido da jovem. Assim, os dois passam a compartilhar um apartamento, mas não a intimidade.

O novo status permite que Sibel desfrute ao máximo sua recém conquistada liberdade. Ela exerce a profissão para a qual havia estudado, tornando-se cabelereira no salão do qual Maren, amante de Cahit, é proprietária. Frequenta festas, faz uso de drogas lícitas e ilícitas, e passa a ter uma vida sexual ativa. Mas se Cahit, em um primeiro momento, segue com o seu cotidiano sem graça, logo parece ser contagiado pela vivacidade da colega (e esposa), de quem passa a se aproximar cada vez mais. E pela qual passa a nutrir um amor que, em um primeiro momento, não parece ser correspondido.

Quando Sibel se dá conta de que, na verdade, também está apaixonada pelo marido, e está disposta a ceder um pouco de sua tão desejada liberdade por uma relação a dois, já é tarde demais. Cahit assassinara um dos amantes da esposa após ser cruelmente provocado e, portanto, deve pagar pelo crime que cometeu.

A tragédia chega aos jornais e à Sibel resta somente uma alternativa: a fuga para Istambul, onde vive sua prima, Selma. Uma saída para salvar-se da vingança do irmão que promete matar-lhe ao perceber o sofrimento do pai, que queima todas as fotografias da filha. Para os homens da família, seja como for, a jovem já está morta. É nesse contexto que Sibel deixa o país onde nascera para descobrir aquele de seus pais e avós, não sem antes prometer esperar por Cahit para que comecem, finalmente, uma vida em comum.

Já em Istambul, Sibel torna-se camareira no Hotel Marmara e sofre com a solidão. Depois de alguns meses, termina por se cansar da vida dedicada estritamente ao trabalho,

⁶Uma etnografia realizada encontra-se disponível no apêndice desse trabalho.

envolvendo-se em um tortuoso universo da cidade que a expõe à violência sexual e a arremessa em uma situação de vida ou morte.

Quando Cahit ganha a liberdade e viaja em busca da esposa, logo descobre que ela deu início a uma nova vida. Selma revela que a prima agora vive com outro homem, tem uma filha, e parece feliz. Ainda assim, ele deseja vê-la uma última vez... (Akin, 2004).

Segundo Akin, as fontes de inspiração do roteiro de *Gegen die Wand* foram inúmeras. Entre elas, uma história de sua adolescência. Uma amiga, por quem fora perdidamente apaixonado, pediu que aceitasse ter um casamento de fachada para se livrar das rigorosas expectativas familiares. Dali nasceu um roteiro inicial em tom humorístico, uma comédia *culture clash* - da qual foram herdadas algumas passagens.

A retomada da escrita vários anos depois já tinha em mente o ator Birol Ünel, um de seus ídolos, que havia atuado tanto em seu longa metragem de estréia, *Kurz und Schmerzlos* (1997) como em seu *road movie*, *Im Juli* (1999). Foi então que ficou claro que o filme não poderia arrancar tanto riso assim. Afinal, considerado por Akin como “um irmão louco”, é conhecido como uma figura perturbada da cena cultural alemã, trazendo consigo problemas com o alcoolismo e dívidas de uma produtora falida.

A influência do cinema turco, místico em conjugar tragédia e riso, e do contexto político internacional da "guerra contra o terror" estimularam Akin a esgotar seu desgosto com o noticiário internacional na escrita de um outro roteiro. Em suas palavras: *Seit dem 11. September erscheint die Welt so zweigeteilt in Gut und Böse. Es gibt den Orient und den Okzident, es gibt den Westen und den Osten, es gibt Moslems und Christen, schwarz und weiß, Tag und Nacht ... Jedenfalls wird das so ausgemalt von - Führungskräften in dieser Welt. Und darauf bin ich wütend, weil ich glaube manchmal, dass die Bösen sich als die Guten bezeichnen*⁷.

Nas horas vagas do processo de elaboração do enredo, Akin costumava visitar o Bernsteibar, clube de Hamburgo onde se reúne uma gama cosmopolita para ouvir música turca às segundas-feiras, apresentada pelo instrumentista (e também lutador de boxe) Metin. No mesmo bar, Akin observava as brigas entre turcos que eventualmente apareciam para dançar com lâminas de barbear nas mãos, prontos para cortar os braços daqueles atrevidos o bastante para se aproximarem. Personagens esses que inspiraram sua imagem de Cahit em suas desventuras pelos circuitos da cidade.

⁷Desde o 11 de setembro o mundo parece tão dividido entre o Bem e o Mal. Há o Oriente e o Ocidente, Oeste e Leste, muçulmanos e cristãos, negros e brancos, o dia e a noite... Ao menos é assim que tudo nos é ilustrado pelas forças dominantes de nosso mundo. E isso me deixa furioso, pois acredito que, às vezes, o Mal se refere a si como se o Bem fosse.” (Farzanefar, 2004)

A protagonista, por sua vez, nasceu não só de sua memória adolescente, mas também de sua curiosidade sexual em relação às belíssimas jovens turcas com quem cruzava nas ruas de Hamburgo, muitas delas empregadas em salões de cabelereiro e de bronzeamento artificial. Questionava-se sobre quem eram, o que faziam, escutavam, liam, encantando-se com seu ar misterioso, diferente das jovens com quem convivia. Desse modo, Akin optou por quase não realizar trabalho de campo ou entrevistas - como usual em outros de seus filmes, construindo a personagem, ao menos inicialmente, de maneira instintiva, a partir do questionamento sobre quem teria se tornado se tivesse nascido mulher (Akin, 2011).

A atriz que veio a desempenhá-la merece um parágrafo à parte. Encontrada em um *casting* de rua em Essen, ao sair do supermercado, Sibel Kekilli foi a escolhida entre mais de trezentas jovens de origem turca entrevistadas pela equipe em todo o país. A aposta de Akin levou-o até mesmo a dar seu nome, Sibel, à personagem, de modo a facilitar seu envolvimento com as cenas, e a decidir por uma filmagem cronológica, mesmo encarecendo, dessa maneira, o filme. Sibel, diz ele, tornou-se mulher ao longo do processo. E os desafios que enfrentou não ficaram, infelizmente, restritos à ficção. A atriz, que anos antes havia atuado na indústria pornográfica, foi rejeitada pela família exatamente como a protagonista no enredo, quando tal fato veio à tona em meio à Berlinale, elevando ainda mais a popularidade do longa que havia então recebido o prêmio máximo do festival.

Do mesmo *casting* saíram também as atrizes que vieram a desempenhar os papéis das esposas do irmão e dos primos de Sibel. A mãe da personagem tampouco era uma atriz experiente, e foi escolhida por Akin na casa de seus pais - uma amiga da família que, na verdade, sequer havia atuado até o momento. Finalmente, seu irmão, Yilmaz, é na realidade o próprio irmão mais velho do roteirista e diretor, Cem Akin.

Gegen die Wand foi, segundo Akin, uma verdadeira luta de boxe. Para ele, afinal, fazer cinema é como lutar boxe, sobretudo contra si mesmo. Diretor e atores lutam *round a round* para impor seus conceitos e se manterem fiéis a si - às vezes, até fisicamente, fato que chegou a ocorrer durante as filmagens entre o ator Birol Ünel (Cahit) e Fatih Akin.

A violência, levada às últimas consequências já no roteiro, diluiu-se, no entanto, ao longo do filme. O trecho final foi completamente modificado em virtude do esgotamento de toda a equipe.

Na conclusão do processo de filmagem o protagonista havia tido seu visto negado para retornar à Turquia repetidas vezes, pelo fato de não ter cumprido o serviço militar obrigatório na terra natal - crime que o levaria à prisão. Fator complicante, dado que as cenas finais transcorriam todas elas em Istambul.

Poucos dias depois de filmadas as passagens das quais Cahit não fazia parte, a lei contra desertores foi modificada. A Turquia precisava de dinheiro, dada a iminência da guerra contra o Iraque, portanto, com o pagamento de uma multa de dez mil euros, poderiam os desertores atravessar a fronteira, obtendo anistia. O ator foi o primeiro homem turco a se beneficiar de tal mudança.

Como se não bastasse, Sibel Kekilli foi internada por um mês, em virtude das complicações de uma apendicite, logo após a chegada de seu colega na Turquia, adiando ainda mais o término das filmagens. A atriz ganhou peso durante sua estadia no hospital. Birol, finalmente, também adoeceu, perdendo dez kilos antes da conclusão do filme. A primavera começara, dando outro ar à cidade. E, sabiamente, os percalços foram muito bem aproveitados a fim de ilustrar a passagem de cinco anos entre as duas fases dos personagens.

Akin havia investido tudo o que tinha na produção do filme, para a qual havia até mesmo chegado a fundar sua própria produtora, Corazón International.

Assim, após quase um ano, no final do verão de 2003, levou o material do filme até Istambul para mostrar aos seus colegas - diretores renomados, cinéfilos, artistas visuais. O entusiasmo foi unânime e, com isso, teve a confiança necessária para levá-lo adiante aos festivais.

Gegen die Wand tornou a repercussão da obra de Akin entusiasmada tanto na Turquia como na Alemanha. No país de seus progenitores, Akin passou a ser chamado de "Tarantino turco". Permanecendo durante meses nos *rankings* dos mais assistidos no país, *Gegen die Wand* foi responsável por levar mais de 300 mil espectadores aos cinemas na Turquia. Especialmente entre os jovens, o filme passou a ser cultuado. Os nomes de Sibel e Birol se tornaram um motivo de tatuagem requisitado. O último foi eleito o "homem turco mais sexy" pelos tablóides locais. E, desse modo, o filme foi tomado como uma obra turca, o que Akin diz ter recebido "como um verdadeiro abraço". Para ele esse é, de fato, sob diversos aspectos, um filme turco: *ele é maldito, há um pouco para se rir, muito para se chorar e é um filme sobre a família* (Akin, 2011).

Na Alemanha, a força do filme também foi elogiada, e ao diretor foi atribuída, por diversos críticos, uma esperança de renovação do cinema nacional. Mais de 800 mil foram aos cinemas, confirmando *Gegen die Wand* não só como um sucesso de entre seus pares. Nas palavras de Andreas Thiel, amigo íntimo de Akin, e seu assistente de direção: *Auch das hat dieser Film gewollt: dass die Deutschen ihre Haltung zu den Zuwanderern überdenken, dass sie merken, dass ihre ach so wertvolle Leitkultur die selbst schon längst verraten und verkauft*

*haben, auch und besonders von den Türken bereicht wird. Und dass unser türkischer Kinski die Anerkennung bekommt, die er verdient, dafür wird der Film auch sorgen.*⁸

⁸ “Também esse era um objetivo do filme: que os alemães repensassem sua atitude em relação aos imigrantes, que os alemães percebessem que sua cultura dominante, oh, tão cheia de valor, há tempo traída e vendida, vem sido enriquecida, muito, e principalmente, pelos turcos. O filme também proporcionou que o nosso Kinski turco recebesse o reconhecimento que merece.” (Akin, 2004)

1.5. AUF DER ANDEREN SEITE⁹

O segundo roteiro da trilogia de Akin traz uma narrativa com paralelos entre Bremen, Istambul e Hamburgo que se inicia em primeiro de maio.

Nesse dia Ali, um velho turco que vive em Bremen, conhece Yeter, uma prostituta de mesma origem.

Enquanto isso Ayten, filha de Yeter que vive em Istambul, vê algumas de suas camaradas irem para a prisão em virtude de sua atuação política. A jovem ativista percebe que sua única saída é fugir, e viaja até a Alemanha em busca da ajuda de sua mãe.

Em Hamburgo Ayten conhece Lotte, uma jovem alemã que lhe oferece abrigo, e sua mãe, Susanne, mais reticente em receber uma estranha em casa.

Poucas semanas após Ali conseguir convencer Yeter a viver consigo, agride-a, inesperadamente provocando a sua morte.

É a partir daí que o seu filho, Nejat, docente de Germanística, viaja à Istambul em busca da jovem militante Ayten para financiar seus estudos, sem imaginar, no entanto, que ela vivia em um abrigo para asilados aguardando seu julgamento a poucos metros dali...

Em um misto de drama e cinema político, como o próprio Akin nomeia, o destino dos seis personagens se cruza ao longo de toda a narrativa.

O roteiro foi resultado não apenas de sua inspiração e vivência, mas de uma ampla pesquisa de campo preliminar na Turquia, quando teve contato com interlocutores que lhe deram base sobre o sistema jurídico e a opinião pública local quanto a adesão turca à União Européia. Com roteiro já premiado em Cannes, confiante no sucesso que havia recebido - o projeto foi vendido na França, Itália e Espanha antes mesmo de ser filmado. Ao contrário do longa metragem anterior, extremamente intuitivo, este foi um filme que precisou ser pensado e repensado minuciosamente.

Akin passou por uma grave depressão durante o processo de montagem, chegando a duvidar de sua capacidade de concluí-la, conforme afirma em sua autobiografia. Pouco depois das filmagens veio a ocorrer, ainda, o falecimento de um de seus melhores amigos e colaborador em filmes, Andreas Thiel, homenageado por ele nos letreiros finais (Isenberg, 2001; Löser, 2000).

⁹Uma etnografia encontra-se disponível no apêndice desse trabalho.

O ambicioso projeto começara vários anos antes, com a ideia de Akin de trabalhar com Hanna Schygulla, experiente atriz alemã que protagonizou obras de Fassbinder, e com Tuncel Kurtiz, reconhecido ator turco que atuou em filmes de Yılmaz Güney. A narrativa da primeira versão do roteiro concentrava-se, assim, na história de uma senhora. Personagem inspirada na professora de literatura de Akin, que viajava em busca da filha, perdida em Istambul, e contava com a ajuda de um taxista turco-alemão.

A entrada de mais e mais componentes levou, no entanto, à criação de um novo roteiro. Entre outros fatores, o contato com uma amiga e jovem atriz curda chamada Ayten, cuja irmã se encontrava presa na Turquia em virtude de seu envolvimento com a política, fez nascer uma das novas protagonistas, a quem Akin também emprestou algumas de suas vivências enquanto jovem anarquista na periferia de Hamburgo.

Por outro lado, foi enquanto estudante universitário militante da Anistia Internacional que Akin conheceu inúmeras jovens como Lotte, as quais almejavam o Bem e a Justiça sob um ponto de vista, a seu ver, ingênuo.

Segundo Akin, na verdade todos os personagens teriam um pouco de si, ou de pessoas com quem conviveu intensamente, como, por exemplo, o seu tio, que inspirou a criação de Ali. Além disso, o roteiro tomou mais forma depois de uma viagem à Trebizonda, de onde vinha a família de seu pai. Com ele e Andreas Thiel, em 2005, Akin alugou um carro em Istambul e viajou mais de 1000 km para descobrir a região dos avós paternos, especialmente o vilarejo Çamburnu, onde seu avô nascera.

A relação pai-filho experimentada durante essa trajetória também foi mote para o filme, que tem essa ligação como um de seus pontos centrais, ao abordar as vivências de Ali e Nejat. O último também empresta do roteirista e diretor a paixão pelos livros. Akin viveu cercado de literatura por influência da mãe e já declarou sua vontade de, em um momento futuro, ter a sua própria livraria, uma espécie de sebo e café com livros, cds e dvds turcos, onde tenha tempo suficiente para assistir a todos os filmes e ler todos os livros que desejar. Para construir o personagem, ainda, chegou a frequentar seminários de literatura a respeito de Goethe e sua transição de Frankfurt à Weimar. A citação mencionada no filme, durante a aula de Nejat que Ayten assiste, foi encontrada durante essa pesquisa na Universidade.

Finalmente, Akin lembra que o título do filme foi inspirado em uma passagem de *Voyage au bout de la nuit*, de Luis Ferdinand-Céline: *Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination. Tout le reste n'est que déceptions et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force. Il va de la vie à la mort. Hommes, bêtes, villes et choses, tout est imaginé. C'est un roman, rien qu'une histoire fictive. Littré le dit, qui ne se trompe jamais. Et puis*

*d'abord tout le monde peut en faire autant. Il suffit de fermer les yeux. C'est de l'autre côté de la vie*¹¹ (Akin, 2011).

¹¹ “Viajar é útil, exercita a imaginação. O resto é desilusão e fadiga. A viagem é inteiramente imaginária. Eis a sua força. É um romance, apenas uma história fictícia. Disse Littre, e ele não erra. Porém, qualquer um pode fazer o mesmo. Basta fechar os olhos. E está do outro lado da vida.” (Akin, 2011)

2 GÊNERO

*All nationalisms are gendered; all are invented; and all are dangerous (...) they represent relations to political power and to the technologies of violence. As such, nations are not simply phantasmagoria of the mind; as systems of cultural representation whereby people come to imagine a shared experience of identification with an extended community, they are historical practices through which social difference is both invented and performed.*¹²

Por meio da análise de algumas passagens dos filmes estudados, o presente capítulo busca refletir sobre como o gênero é experimentado em cada comunidade e em que medida ele surge como ferramenta de diferenciação radical entre turcos e alemães.

Gênero, aqui, designa o meio discursivo e cultural por meio do qual o sexo é estabelecido como pré-discursivo. Trata-se de um conceito intersectado a outros marcadores sociais de diferença – raciais, de classe, étnicos, o que torna impossível separá-lo das intersecções políticas e culturais em que é produzido e sustentado.

Stolcke (1991) convida-nos a pensar a necessidade de, ao desafiarmos essencialismos biológicos, problematizarmos as formulações de gênero como forma sócio-histórica de desigualdade entre mulheres e homens que chamam atenção para outras categorias de diferença traduzidas em desigualdade.

Haraway (1991), por sua vez, faz uma crítica ferrenha ao conceito, tanto pelo perigo de não historicizar o conceito “sexo”, no qual se baseia, mantendo intactas ideias essenciais como “homens” ou “mulheres”, como pelo fato de, enquanto identidade global, potencialmente obscurecer outras categorias, como raça, classe ou nacionalidade, as quais emergem das “políticas de diferença”.

Como ressalta Piscitelli (2002), o pensamento feminista desenvolvido desde 1960 alimenta-se do ativismo nessa área, compartilhando algumas ideias centrais, entre elas, a

¹² “Todos os nacionalismos são de gênero; todos são inventados; e todos são perigosos (...) eles representam relações com o poder político e com as tecnologias da violência. Como tais, as nações não são simplesmente uma fantasmagoria da mente; enquanto sistema de representação cultural pelo qual as pessoas imaginam uma experiência compartilhada de identificação com uma comunidade alargada, é composto por práticas históricas por meio das quais marcadores sociais de diferença são inventados e executados.” (Mc Clintock, 1996)

universalização de uma forma dominante de opressão masculina, ancorada na diferença física. A reformulação do conceito de gênero, no entanto, busca “desessencializar” tal subordinação.

Serão reproduzidos, a seguir, trechos dos roteiros que fomentam o debate que se procura promover. Entre seus temas estão a violência doméstica, presente nas duas narrativas, e a maneira como a diferença entre homens e mulheres é essencializada, justificando certo comportamento opressor. Finalmente, são discutidos limites e estereótipos que ressoam nos discursos dos personagens, e a oposição de ruídos¹³ dissonantes que vêm à tona nos diálogos em questão.

...

Yeter, viúva que emigrara para Bremen, trabalha como prostituta, embora faça a família crer, à distância, que é vendedora em uma loja de sapatos. A construção da personagem se deu inspirada em uma rua daquela cidade, onde, há mais de um século, mulheres se prostituem sem a mediação de um “cafetão”. Durante sua pesquisa preliminar, Akin notou que nenhuma delas parecia ter menos de quarenta anos, e que todas possuíam histórias de vida fascinantes. Assim, terminaram por emprestar à personagem um pouco de suas trajetórias. É importante ressaltar, ainda, que a figura da prostituta experiente é comum no cinema turco, no entanto, desenvolvida de forma romantizada, enquanto o roteirista e diretor aqui em questão procurou mostrar uma percepção mais sórdida da situação dessas mulheres, dialogando com esse cinema a partir da personagem de Yeter. (Akin, 2011).

Logo no primeiro episódio da narrativa, *A Morte de Yeter*, a personagem se vê à mercê de dois turcos que, ao desconfiar de sua origem, ouvindo-a falar com Ali em seu idioma, começam a vigiá-la. No bonde, os dois sentam-se a seu lado sem serem convidados, reprimem sua conduta e lembram, ainda, que não deve ser motivo de desonra para seus irmãos sob o risco de ser morta. Ambos insistem que ela deve se arrepender e, além disso, nunca mais retornar àquela rua repleta de bordéis. Rua essa onde, curiosamente, parecem caminhar com grande frequência:

¹³ Ao abordar drama e montagem, Dawsey (2012) lembra que, em dramas sociais, ruídos transformam-se em sons musicais tocando e recriando um corpo social.

ŞENTÜRK

Selam aleyküm.

CELAL

Selam aleyküm dedik. Nedem
Allah'ın selamını vermiyorsun?

YETER

Nix verstehen.

CELAL

Bana yalan atma! Türkçe
konuştuğunu duyudum. Yoksa Türk
olmaktan utanıyor musun?

CELAL

Sen hen Türk, hem de
Müslüman'sın, anladın mı?

ŞENTÜRK

Anladın mı, lan?

YETER

Sağır değilin ya.

CELAL

Senin etim haram. Cayır cayır
cehennemde yanacaksın. Tek
kurtuluş yolun tövbe etmektir.

CELAL

Bir Müslüman orospuluk yapmaz.
Tövbe et!

ŞENTÜRK

A paz esteja com você.

CELAL

A paz esteja com você. Por que
não responde à saudação de
Allah?

YETER

Não entendo.

CELAL

Não minta para mim! Eu já ouvi
você falando turco. Ou você se
envergonha de ser turca?

CELAL

Você é turca e também é
muçulmana, entendeu?

ŞENTÜRK

Você entendeu, lan?

YETER

Eu não sou surda.

CELAL

Sua carne é impura. Ela vai
estalar ao queimar no fogo do
inferno, se você não se
arrepender.

CELAL

Uma muçulmana não se
prostitui. Arrependa-se!

ŞENTÜRK

Tövbe et, lan!

YETER

Tövbe estağfurullah.

CELAL

Seni bir daha fahişelik
yaparken yakalarsak keseriz.

ŞENTÜRK

Arrependa-se, lan!

YETER

Eu me arrependo.

CELAL

Se a virmos outra vez por ali,
nós mataremos você.

Diante de tal ameaça, Yeter decide sucumbir às investidas do velho Ali, que insiste em que vá viver com ele. No entanto, o seu fado não foi diferente daquele prometido por Celal. A personagem não deixa de ser para Ali mero objeto sexual e, a despeito de seu acordo de dormir somente com ele, continua a ser percebida como uma prostituta. Por conta dos ciúmes do velho, tem seus movimentos praticamente restritos ao pequeno apartamento onde moram. Yeter morre, ainda que acidentalmente, no primeiro momento que se recusa a fazer algo e tenta impor uma vontade contrária àquela do homem que a contratou.

Figura 1 – Ali e Yeter

Figura 2 – Yeter e Ali

Se para Yeter a saída é juntar-se à Ali, para Sibel, Cahit é visto como uma verdadeira salvação – um marido turco que seria aceito pelos seus pais e, ao mesmo tempo, aceitaria celebrar um casamento de fachada. Não restavam a ela, em sua leitura, outras opções. Afinal, não havia estudado para pensar em uma Faculdade em outra cidade, e nem tinha vontade de se casar de fato e se tornar dona de casa. Somente muito depois almeja para si a vida de Selma como alternativa. A trajetória da prima, que mora em Istambul, reflete o fato de que, em grandes cidades turcas, muitas vezes há mais flexibilidade de ação para mulheres do que entre imigrantes em grandes cidades alemãs, os quais mantiveram tradições da década de sessenta, sobretudo do interior da Turquia, perpetuando comportamentos de quando emigraram em busca de oportunidades no contexto do pós-guerra.

Nascida na Alemanha, Sibel sente-se enclausurada em um gueto turco e, embora tenha fluência em alemão, não consegue articular as expectativas de sua família, devota do islã, ao seu desejo de viver conforme os seus próprios anseios.

Já no início da narrativa, quando se encontra internada pela sua tentativa de suicídio, percebemos como a jovem é submetida a constantes reprovações e ameaças. Na cantina do hospital, o irmão pergunta por que ela não usava uma camisa de força e, ainda,

após a saída do pai, é ameaçada verbalmente por ele, enquanto Cahit, à distância, escuta a conversa.

YILMAZ

Siehst du nicht, was du dem alten Mann antust, wie er leidet? Der krepirt doch! (türkisch) Du bringst ihn noch ins Grab. Wenn ihm irgend etwas passiert, wisch ich dich weg! Das schwör ich dir!

YILMAZ

Você percebe o que está fazendo com o velho, como ele sofre? Ele vai bater as botas! (turco) Você ainda o levará para o túmulo. Se acontecer algo com ele, sumo com você! Eu juro!

Na passagem mais reproduzida do filme, Sibel fala de sua ânsia por liberdade em contraposição às agressões que sofrera. Em Hefner, um clube noturno de Hamburgo onde bebem após fugir do centro de reabilitação, confidencia:

SIBEL

Findest du meine Nase schön?

SIBEL

Você acha o meu nariz bonito?

SIBEL

Fass sie mal an.

SIBEL

Passe a mão nele.

SIBEL

Die hat mir mein Bruder gebrochen, weil er mich mein Händchenhalten erwischt hat! Und jetzt fass mal meine Titten an. Hast du schon mal so geile Titten gesehen?

SIBEL

O meu irmão o quebrou, por ter me visto de mãos dadas! E agora coloque as mãos nos meus peitos. Você já viu peitos tão excitantes?

SIBEL

Ich will leben, Cahit. Ich will leben, ich will tanzen, ich will ficken! Und nicht nur mit einem Typen. Verstehst du!?

SIBEL

Eu quero viver, Cahit. Quero viver, quero dançar, quero foder! E não com um cara só. Sacou!?

Sibel, no entanto, não deixa de dar importância ao pertencimento familiar, como revela em um diálogo com a prima Selma, no dia de seu casamento, quando diz que continuará em Hamburgo por causa da mãe. Mantém, assim, um laço com os pais, que parecem pertencer a certa classe média turca que se alimenta de seus próprios costumes: canais turcos de televisão, casamento segundo as tradições e presença de familiares e amigos da Turquia, comunicação se dá exclusivamente nesse idioma.

Trata-se aqui de um vínculo não exatamente baseado na questão da fé para com o islã ou na fidelidade aos seus princípios, mas de laços entre mulheres que se fortalecem a partir da ação repressiva dos homens contra suas esposas, irmãs, filhas. Quando Sibel é rechaçada por estar nos jornais, seu pai queima as suas fotografias, enquanto a sua mãe busca convencê-lo do contrário, recuperando-as das cinzas. É, ainda, outra mulher que dará refúgio a Sibel em Istambul, sua prima, Selma.

Figura 3 – Sibel e Família

Figura 4 - Sibel

Figura 5 – Seref, Cahit, Sibel, Selma, Yunus e Birsen

Ao abordar as violências comuns às duas narrativas, é relevante lembrar que o atual Código Penal da Turquia permite a defesa dos assassinos em nome da honra, mesmo que não preveja sua absolvição. A alegação de “crime de honra” é feita com frequência para se obter uma pena menor, embasando-se na distinção social alcançada ao se ter limpado a honra da família. Quando uma reunião dos familiares dela decide que o comportamento de uma menina ou de uma mulher deve ser punido com a morte, a tarefa é delegada a um parente menor de idade, o qual terá receberá uma sentença reduzida. Pervizat (2006) ressalta que as mortes em nome da honra são uma das formas mais horrendas de violação dos direitos humanos das mulheres. Enquanto forma de execução extrajudicial sujeitam à morte, até hoje, milhares de meninas e mulheres que transgridem as normas sociais estabelecidas.

As mortes em nome da honra (*namus cinayetleri*) são perseguições fundadas no gênero. Os sujeitos aqui, nesse sentido não são os homens que cometeram o crime, mas sim as mulheres que “causaram tal crime”, abalando a hegemonia masculina.

Segundo McClintock (1996), a família é concebida como uma figura natural, que sanciona hierarquias, entre elas, a subordinação feminina. Trata-se de uma metáfora que oferece uma gênese singular à história nacional. Ao mesmo tempo, a família é uma instituição que se esvazia da própria história, excludente do poder nacional, uma figura ao mesmo tempo organizadora da nação e antitética.

Àqueles que gozam de sua hierarquia, cabe o tratamento do corpo de seus subjugados enquanto alvo das dinâmicas do saber e do poder. (Foucault, 1977) Seu “adestramento” e aperfeiçoamento se dão tendo em mente uma relação que torna os indivíduos economicamente úteis e politicamente dóceis.

O desafio das personagens mulheres de Akin tem um paralelo evidente com a própria vida privada de uma das protagonistas. Conforme exposto logo no início, Sibel Kekilli foi rejeitada pela família tanto quanto a heroína do enredo quando, durante a Berlinale, o sensacionalista tablóide *Bild* publicou uma matéria de capa cujo título era “Diva do cinema é na verdade uma atriz pornô”. A revelação de que havia atuado em uma série de produções pornográficas não foi suportada pelos seus pais.

A jovem, para quem o filme trata, antes de tudo, a respeito da liberdade, afirma sentir-se uma alemã de raízes turcas que, de fato, espera ser uma espécie de modelo para outras mulheres. Sibel deseja que percebam nela “uma turca que vive a sua própria vida”. (Adorjan, 2004)

O otimismo de alguns (Gülfirat, 2004) sustenta que, de fato, a atriz promoveu uma pequena revolução sexual na própria mídia turca, uma vez que, de uma maneira geral, não são retratadas mulheres sem roupa nas publicações nacionais.

Na trilogia aqui em questão, outras mulheres turcas são apresentadas nas obras em dissonância com as expectativas que delas se têm. No diálogo a seguir, entre Sibel, a personagem, e as esposas do irmão e dos primos, elas falam abertamente do desempenho sexual de seus maridos:

HATICE (türkisch)

Na erzähl mal, bist du mit deinem Mann zufrieden?

HATICE (turco)

E aí, conta para a gente, você está satisfeita com o seu marido?

SIBEL (türkisch)

Ja, er gefällt mir.

SIBEL (turco)

Sim, eu gosto dele.

NURCAN (türkisch)

Ebru Günes hat mal wieder ihre Titten machen lassen.

CANAN

Idil, geh mal kurz raus und spiel mit deinen Spielsachen im Flur.

IDIL

Warum denn?

CANAN (türkisch)

Du kriegst gleich eine geballert!?

NURCAN (türkisch)

Also ich werde auch das Fett von meinem Arsch absaugen und es mir in die Lippen spritzen lassen, damit ich seinen Lolly besser lutschen kann.

HATICE (türkisch)

Und wie ist er im Bett?

SIBEL (türkisch)

Gut.

CANAN (türkisch)

Leckt er?

SIBEL (türkische)

Wie 'ne Katze.

NURCAN (türkisch)

Maschallah! Meiner leckt wie ein Ochse und muht dabei.

NURCAN (turco)

Ebru Günes fez plástica nos seios outra vez.

CANAN

Idil - vá lá fora brincar com seus jogos no corredor.

IDIL

Por quê?

CANAN (turco)

Você quer apanhar!?

NURCAN (turco)

Eu também vou tirar gordura da minha bunda e colocar nos lábios para conseguir chupar o pau dele melhor.

HATICE (turco)

E como ele é na cama?

SIBEL (turco)

Bom.

CANAN (turco)

Ele lambe?

SIBEL (turco)

Feito um gatinho.

NURCAN (türkisch)

Masha'Allah! O meu lambe como um boi e ainda por cima muge.

A importância de dar voz a essas personagens, às suas histórias mais ou menos frívolas, pode ser justificada a partir de Spivak (2010), quem afirma que o projeto de constituir o sujeito colonial como outro é uma violência epistêmica. Em suas obras, Akin torna vocal um indivíduo invisibilizado, no contexto da produção colonial em que o sujeito não tem história, atentando ao subalterno feminino que está ainda mais profundamente na obscuridade. Como sustenta McClintock (1996), ainda que as mulheres sejam as portadoras simbólicas da ideia de nação, elas têm repetidamente sua agência negada.

Henderson (1992), em seu estudo da diversidade a partir da noção de dialogia de Bakhtin, argumenta que cada grupo social possui uma linguagem única, uma subjetividade constuída por palavras, um discurso interno. Se a psique funciona por meio da internalização de vozes heterogêneas, o discurso de mulheres de uma determinada etnia se torna, concomitantemente, diálogo entre *self* e sociedade, entre *self* e psique.

Enquanto as suas esposas e irmãs estão logo ao lado, mas aparentemente não mais à mercê de seu controle, discutindo a sexualidade no casamento, os homens da família de Sibel percorrem na cozinha sobre suas aventuras sexuais:

SLY

Ey, Jungs! Ich war letzte Woche im Pascha. Die haben wieder neue Chicks am Start vom Allerhärtesten.

SHANE

Gibt's da auch Türkinnen?

SLY

Türkinnen?! Die hab ich zu Hause, Mann. N'ganzen Keller voll!

SHANE

Warum warst du eigentlich ohne uns bügeln?

SLY

Ei, caras! Na semana passada fui ao Pascha. Eles têm um montão de garotas de todos os lugares.

SHANE

Têm também turcas?

SLY

Turcas?! Essas eu já tenho em casa, cara. Uma porção!

SHANE

Por que você foi transar sem a gente?

SLY

Ich bügel doch nicht ohne euch. Das ist doch 'n Mannschaftsport, Digger.

SHANE (türkisch)

Wie habt ihr dem euer Mädchen geben können?!

YILMAZ (türkisch)

Misch dich nicht in unsere Familienangelegenheiten.

SHANE

Ey, Einischte! (Cahit ist gemeint) Du musst mal mitkommen!

CAHIT

Wohin?

SLY

In Puff, Digger!

CAHIT

Was soll ich denn da?

SLY

Digger, soruya bak ('Zieh dir mal die Frage rein')

SHANE

Kennst du den Bruder von Michael Jackson? Siki ceksin. (Wortspiel = 'Due wirst ficken')

SLY

Eu não transo sem vocês. Esse é um esporte de equipe, mano.

SHANE (turco)

Como vocês puderam dar a sua irmã pequena para esse cara?

YILMAZ (türkisch)

Não se meta em nossas coisas de família.

SHANE

Ei, cunhado! Você deveria ir com a gente!

CAHIT

Aonde?

SLY

Ao bordel, mano!

CAHIT

O que raios eu vou fazer lá?

SLY

Mano, repara só nessa pergunta.

SHANE

Você conhece o irmão do Michael Jackson? Siki ceksin. (Jogo de palavras: "você vai foder")

CAHIT

Fickt ihr eure eigenen Frauen
nicht?

CAHIT

Vocês não fodem com suas
esposas?

SHANE

Digger, benutze das Wort
Ficken nie wieder in
Zusammenhang mit unseren
Frauen!

SHANE

Mano, nunca mais use a palavra
foder na mesma frase que as
nossas esposas!

A cultura turca vivida na Alemanha é apresentada como aquela que dá liberdade estritamente ao exercício da sexualidade masculina - os homens frequentam bordéis, abordam mulheres com segurança e não demonstram sua fragilidade. Trata-se, sem dúvida, de uma moral dúbia, que Akin explora através de Yilmaz, quem insiste em preservar as tradições familiares e a castidade da irmã enquanto usufrui da liberdade que lhe é oferecida.

Há, no entanto, dissonâncias a esse discurso, como Nejat ou Cahit. Nascido na Turquia, Cahit surge primeiro como um completo assimilado, que vive sozinho e trabalha como recolhedor de garrafas, passando a maior parte do seu tempo em bares, anestesiando-se com álcool e drogas contra a dor de ter perdido a primeira esposa. O personagem mostra abertamente sua antipatia em relação às tradições turcas e não se identifica com outros homens de mesma origem. Com o sarcasmo niilista de um *punk*, discute sobre a maneira como sua mulher deve ter tratada.

Figura 6 - Cahit

Figura 7 – Seref e Cahit

O cerne desse mesmo conflito também emerge nos diálogos entre Ali e seu filho, Nejat, professor de germanística da Universidade de Hamburgo. O jovem repreende o pai e fica desconcertado quando ele lhe pergunta se havia dormido com sua madrasta durante sua ausência. Quando descobre a respeito do assassinato de Yeter, rompe a relação com o pai, e chega a deixar seu posto na Universidade em busca da jovem Ayten, com a intenção de custear os seus estudos, antes sob a responsabilidade da mãe.

ALI

Şimdi kimi düzüyorsun?

NEJAT

Ein Gentleman spricht nicht über so was.

ALI

Das wusste ich nicht.

NEJAT

Kitabı oku baba. Tamam mı?

ALI

Tamam. Okuyacağız.

ALI

Quem você anda comendo?

NEJAT

Um *Gentleman* não fala sobre algo assim.

ALI

Eu não sabia.

NEJAT

Leia o livro pai, ok?

ALI

Está bem. Eu vou ler.

A sexualidade liberada masculina que, à primeira vista, constrói-se em oposição radical a uma sexualidade vigiada das mulheres de ascendência turca, tem algumas brechas da qual escapa sentido. Sob uma perspectiva benjaminiana é possível, assim, realizar um duplo deslocamento, voltando o olhar para as margens das margens, atentando aos ruídos dissonantes desse discurso opressor. (Dawsey, 2000).

Figura 8 –Nejat e Yeter

Figura 9 – Susanne e Nejat

Figura 10 – Ali

Nessa linha, é necessário refletir sobre o que escapa. Por isso quando relacionamos a figura de Cahit ou Nejat àquela de Yilmaz ou Ali, a fim de melhor compreender seu comportamento, percebemos que esses personagens deslocam alguns dos estereótipos que possivelmente trazemos para a sala de cinema. Afinal, os limites com relação à livre circulação das mulheres no mercado amoroso também estão presentes na cultura alemã – por exemplo, quando Niko, ex-amante de Sibel, usa o recurso de chamá-la de puta quando a jovem deixa de se interessar por ele.

Quanto a essa personagem, é interessante notar que também ela recorre aos estereótipos quando lhe convém, por exemplo, quando afirma "ser uma mulher turca casada", ameaçando Niko, a partir de sua expectativa de proteção por parte do marido, como no trecho a seguir:

NIKO

Hi.

SIBEL

Was willst du hier.?

NIKO

Ich wollte dich besuchen.

SIBEL

Wieso?

NIKO

Oi.

SIBEL

O que você quer aqui?

NIKO

Eu queria te visitar.

SIBEL

Como assim?

NIKO

Ich bin voll verknallt...

SIBEL

Niko hör zu: Wir ham zusammen gebumst, weiss du. Und das war ein Fehler! Ich wollte wissen, wie du im Bett bist. Jetzt weiss ich's, und das Ding ist durch. Geh du mir aus dem Weg, und ich geh dir aus 'm Weg, okay?

NIKO

Was sol 'n das? Wie redest du mit mir? Jetzt warte doch mal!

SIBEL

Lass die Finger von mir! Ich bin 'ne verheiratete Frau. Ich bin 'ne verheiratete türkische Frau, und wenn du mir zu nahe kommst, bringt mein Mann dich um, verstehst du!?

NIKO

Eu estou apaixonado...

SIBEL

Niko escuta: A gente transou e isso foi um erro! Eu queria saber como você é na cama, e agora eu já sei, e tudo passou. Sai do meu caminho, e eu saio do seu, ok?

NIKO

Como assim? O que você está dizendo? Espera!

SIBEL

Tira os seus dedos de cima de mim! Eu sou uma mulher casada. Uma mulher turca casada, e se você chegar perto demais, o marido vai matar você, entendeu!?

Conforme escreve Heilborn (1999), as práticas cotidianas não resultam simplesmente de decisões racionais do indivíduo, mas das condições materiais e simbólicas de existência. Assim, torna-se necessário pensar o significado associado a elas, não de uma maneira homogênea, mas de acordo com o contexto local de cada grupo social pesquisado. Afinal, valores e práticas sociais modelam, orientam e esculpem desejos e modos de viver a sexualidade, dando origem a carreiras sexuais e amorosas.

A sexualidade, enquanto dimensão interna aos sujeitos, profundamente imbricada num modelo particular de construção da pessoa, modela uma subjetividade mais ou menos turca e mais ou menos feminina. Sibel parece ser a personagem que mais alimenta as discussões aqui propostas, intersectando categorias de gênero e sexualidade àquelas de identidade nacional de maneira distinta em cada momento da trama.

Figura 11 – Sibel e Cahit

Figura 12 – Cahit e Sibel

Se para se proteger das investidas do antigo amante, afirma ser uma “mulher turca casada”, para ter acesso às drogas e ao álcool, Sibel se veste como um homem e mimetiza o comportamento agressivo de Cahit do início da narrativa em questão. É através da agressividade que Cahit se expressa, da autodestruição, seja em momentos de dor - como quando dirige contra a parede, na cena que intitula o primeiro longa metragem da trilogia, seja em momentos de alegria - como na cena em que se corta e dança, ensanguentado e em transe, nas pistas do Fabrik, ao se dar conta de que está apaixonado pela nova esposa.

O amor é a força que desperta Cahit de volta à vida, mas também é a autodestruição espelhada entre esse personagem e Sibel. Para Zaimoglu (2004), sua relação ilustra, de uma só vez, os problemas de autoestima e narcisismo tão comuns entre jovens Orientais no contexto da diáspora. A autoagressão aqui é transformada em veículo de ligação com uma longa tradição presente no Oriente.

Figura 13 – Cahit e Sibel

Figura 14 - Cahit e Seref

Em Istambul, como um literato *beatnik*, Sibel se encanta com o colorido, a vida noturna de Beyoglu, o ópio. Como um *punk*, ao som de *I feel you* – a mesma paisagem sonora presente quando Cahit dirige contra a parede, mimetiza o comportamento do amante dançando feito um dervixe em transe. No próprio roteiro, lê-se que essa “é uma performance de auto destruição – Sibel se tornou Cahit”. O roteiro ressalta, ainda, que após ser violentada, quando provocada na rua por três rapazes, a jovem perde o controle “exatamente como Cahit, antes do golpe fatal”.

Butler (2003) afirma que o gênero é uma construção performativa compelida por sanções sociais, desenvolvida por uma série de ações performadas por indivíduos de forma repetida ao longo do tempo. Trata-se de uma ficção social que se repete, modifica e movimenta constantemente, materializada pelo eu, pela corporificação ou reprodução de determinados *scripts*. Para essa autora, o gênero é marcado pelo performativo, uma vez que atos e gestos produzem a ilusão de um núcleo psicológico organizador. Quando a causa desses atos e gestos é atribuída a esse núcleo, surge a idéia da interioridade do "sexo" que procura desconstruir.

O gênero comporta uma série de incoerências, não se constitui de forma linear, é sustentado por intersecções políticas e culturais pelas quais é produzido. (Piscitelli, 2002). Segundo Butler (1990), sexo e gênero são desnaturalizados por meio da performance, cuja repetição observada, por exemplo, na imitação realizada por uma *drag queen* confessa o mecanismo cultural de sua fabricação. De mesma forma, a fluidez de Sibel em desempenhar papéis sociais tão distintos como os acima expostos revela e desnaturaliza tal construção.

Finalmente, ao discutir modos de operação de relações binárias: homem/mulher, sujeito/outro, Butler confronta conceitualizações que entendem as identidades como fixas, como aquelas criticadas no capítulo a seguir.

3 IDENTIDADE

*Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em transição entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e dessas misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado.*¹⁴

O presente capítulo busca responder como se dá a articulação entre identidades muçulmana, turca e alemã no âmbito subjetivo dos personagens da trilogia aqui em questão. A discussão levanta, ainda, indícios de como certa interculturalidade é apresentada filmicamente, por meio da trilha sonora, bilinguismo e montagem.

Em um contexto de laços diaspóricos, de identidade conjuntural e relacional, observa-se, de fato, uma colagem de elementos de origens distintas. O discurso invocado por pessoas que sentem, mantêm ou inventam uma conexão com a terra natal (ou a terra de seus pais e avós) é produzido e produz diversas versões de experiência transnacional constituidoras de sujeitos, nas quais marcadores de diferença como gênero e classe social não deixam de ser relevantes - como pudemos observar no capítulo anterior. (Clifford, 1994).

A fragmentação da noção de indivíduo moderna, o descentramento subjetivo do qual fala Hall (2003) afeta as identidades culturais, nosso "pertencimento" a culturas étnicas, racionais, linguísticas, religiosas e nacionais. Algo que se supunha fixo e imutável vem sendo deslocado pela experiência contemporânea da dúvida e da incerteza. A descoberta do inconsciente por Freud é um dos elementos que contribui para a derrubada do conceito de sujeito racional provido de uma identidade fixa e unificada. Em lugar de pensarmos a identidade como algo acabado, falamos, portanto, em identificação como um processo sempre em andamento.

É na imbricação entre local - regional - nacional - global que se enseja a oportunidade histórica para o surgimento de novos protagonistas da transformação social, como os personagens das narrativas aqui discutidas (Harbert, 2004).

¹⁴ C.f. Hall, 2003.

...

Desde meados dos anos 1990, é desperto um acirradíssimo debate a respeito dos desafios e fracassos quanto à integração do contingente imigrante na Alemanha, culminando em seminários e iniciativas públicas, como o lançamento do Conselho Alemão de Imigração e Integração em 2010, e a assinatura do Commissariado de Integração, comprometendo-se com uma nova abordagem quanto às políticas nessa área (Hossman & Karsch, 2011).

A Alemanha, assim como outros países da União Europeia, constitui um repositório de culturas imigrantes. Em seu território vivem, de acordo com estatísticas do próprio governo, milhões de cidadãos com ascendência turca, compondo a presença mais numerosa de estrangeiros do país.

Parte significativa da opinião pública nacional parece ter inúmeras dúvidas tanto a respeito das “qualificações europeias” da Turquia, no contexto de sua integração ao Espaço Comum Europeu, como acerca da possibilidade de integrar o contingente muçulmano, insistindo em mantê-lo no registro da alteridade, como o Outro que auxilia a constituição de uma Europa civilizada, definidor de seus limites, não só geográficos, mas também valorativos (Hochleitner, 2007). Desse modo, o islã se mantém associado estritamente a discursos sobre integração e segurança, a despeito do fato de já existirem, há décadas, cidadãos que são concomitantemente muçulmanos e europeus.

Como ressalta Ramadan (2007), a questão sobre o que significa ser muçulmano no Ocidente tem ganhado cada vez mais visibilidade. Segundo o autor, o corpo de princípios do islã – fundado na fé, espiritualidade e ética, é plenamente conciliável com os referenciais culturais europeus, a exemplo da experiência de imigrantes de segunda e terceira geração. Tais princípios podem ser, em alguma medida, remodelados às mais diversas formas culturais em meio as quais os muçulmanos vivem.

A religião, entre muçulmanos como Sibel ou Nejat, é vivenciada de maneira distinta daquela dos imigrantes de primeira geração. Muçulmanos europeus, ao mesmo tempo em que possuem certa noção de pertencimento ao Islã, distanciam-se da cultura de seus pais. Sua identidade é determinada por fatores múltiplos, dinâmicos. Sua responsabilidade não é perpetuar a cultura de seu país de origem, mas sim cunhar uma cultura islâmica europeia, que, criticamente, saiba conjugar o respeito aos princípios universais e as tradições dos vários países onde os muçulmanos vivem. (Ramadan, 2005).

Assim, o esforço de pensar o islã como exógeno à Europa, a despeito de dados demográficos que evidenciam a presença de mais de 16 milhões de muçulmanos vivendo hoje no território comum, denuncia que o que está em disputa, na verdade, é um discurso que busca transformar essa população em elemento não europeu, fazendo uso, por exemplo, de ferramentas como as restrições jurídicas mencionadas já na introdução dessa pesquisa. Ainda que tais ferramentas tenham levado à precarização do trabalho dos imigrantes turcos na Alemanha, sendo revistas em razão de suas consequências negativas para o país.

O movimento de colonização do conhecimento pelo pensamento moderno europeu, que se dá pela expulsão do Outro interno, ou pelo encontro com o Outro externo, possibilita que a população europeia se perceba branca, distinguindo-se do mundo muçulmano. Assim nascem assimetrias entre ideias de uma suposta civilização oposta a barbárie. Desse modo, a invenção da modernidade é inseparável da invenção da colonialidade.

Como afirma Asad (2003), a questão do Islã é extremamente paradigmática para todos aqueles interessados em pensar a assimilação dos povos “não europeus” à civilização europeia. Sob o paradigma da unificação, muçulmanos podem ser “traduzidos” em uma civilização global (“europeia”) desde que tenham se despojado do que (erroneamente) consideram essencial. É essa crença de que seres humanos podem ser separados de sua história e tradição que torna possível uma europeização no mundo islâmico. E é essa a lógica que sustenta a ideia de uma assimilação dos imigrantes que já estão no espaço comum europeu como necessária e desejável – desde que ela represente sua completa integração, inclusive, abrindo mão de suas raízes.

Assim, no contexto da construção de uma identidade europeia unificada pela política cultural da União (Shore, 2000; Woever, 2004), torna-se latente a questão de se a presença imigrante mencionada já não teria, há muitos anos, afinal, diluído a fronteira entre a Europa e a Ásia.

Por isso, cabe a nós questionar em que medida compromissos institucionais com um referencial simbólico incorpóreo e padronizado reproduzem mecanismos discursivos de integração e unidade. E em que medida esses mecanismos são também reproduzidos no âmbito subjetivo como mais um recurso do chamado narcisismo das pequenas diferenças. (Freud, 2010).

Para abordar tais questões, inicialmente, será transcrito um trecho de um diálogo entre Susanne e Ayten. As duas conversam a respeito do ativismo da jovem na Turquia e das perspectivas de mudança para o país com a sua entrada na União Europeia, questão

muito cara à Akin que diz, nesse aspecto, sentir-se mais turco do que alemão: *Europa drängt die Türkei ab, und dort fühlt man sich dann auch abgedrängt. Und Menschen wie ich sagen sich dann: Herr Stoiber will die Türken nicht in der EU haben, dann will er auch mich nicht haben, dann geh´ ich auch nicht zum europäischen Filmpreis.*¹⁵

Pouco depois de Ayten ter se mudado para a casa de Susanne, à convite de sua filha, Lotte, ela vai até a cozinha com os pés descalços, vestindo algumas roupas da amiga. Pega uma xícara de café, acende um cigarro. Enquanto isso, a senhora limpa cerejas para preparar uma torta:

SUSANNE

Charlotte told me, you were persecuted because of political activities?

SUSANNE

A Charlotte contou que você foi perseguida por atividades políticas?

AYTEN

I am a member of a political resistance group in Turkey.

AYTEN

Eu faço parte de um grupo de resistência política na Turquia.

SUSANNE

What exactly are you fighting for?

SUSANNE

Contra o que exatamente você está lutando?

AYTEN

We are fighting for 100 percent human rights, 100 percent freedom of speech and 100 percent social education. In Turkey just people with money can get education.

AYTEN

Nós lutamos por 100% direitos humanos, 100% liberdade de expressão e 100% educação social. Na Turquia, só quem tem dinheiro tem acesso à educação.

¹⁵ “A Europa pressiona a Turquia e lá também nos sentimos pressionados. E pessoas como eu, então, dizem: se o senhor Stoiber não quer a Turquia na União Europeia, ele também não quer a mim, por isso não vou à premiação europeia de cinema.” (Farzanefar, 2004).

SUSANNE

But maybe things will get better – 10 percent, or 20 percent, or even 30 percent when you come into European Union.

AYTEN

I don't trust the European Union.

SUSANNE

And why not?

AYTEN

Who is leading the European Union? France, England and Germany. And Spain. And Italy. These countries are all colonial countries.

SUSANNE

Why must it be all so bad? For instance I heard... or I saw on television... I don't remember anymore... something about carparking in Istanbul. They destroy very old buildings to build parking places. Till my... how you say... Pension... before I was out of work.
Ayten wiederholt das Wort auf Türkisch.

SUSANNE

Talvez as coisas melhorem – 10%, 20%, ou até mesmo 30% quando vocês entrarem na União Europeia.

AYTEN

Eu não confio na União Europeia.

SUSANNE

E por que não?

AYTEN

Quem lidera a União Europeia? França, Inglaterra e Alemanha. E Espanha. E Itália. Todos esses são países coloniais.

SUSANNE

Por que tudo tem que ser tão ruim? Por exemplo, eu escutei... ou vi na TV.. já não me lembro... algo sobre estacionamento em Istambul. Eles destroem edifícios muito antigos para fazer estacionamento. Até a minha... como se diz em inglês... Pension... antes de eu ficar sem trabalho.
Ayten diz a palavra em turco.

SUSANNE

...yes, I worked for the state to protect old buildings... Denkmalschutz we say. This is something very European, the protection of architecture.

SUSANNE

...sim, eu trabalhava para o Estado para proteger edifícios antigos... Denkmalschutz como nós dizemos. Isso é algo muito europeu, a proteção da arquitetura.

É interessante notar que Susanne deixa bastante claro que a proteção do patrimônio cultural é algo “muito Europeu”, oferecendo esse como exemplo ilustrativo do fato de que a Turquia não pertenceria ao espaço comum, do qual, na verdade, muito se beneficiará. Pelo andamento da conversa, que rapidamente entra em uma espiral de conflito (Deutsch, 2004) e termina com Ayten dizendo “foda-se a União Europeia”, nota-se que Susanne considera a jovem plenamente irracional. “Talvez você simplesmente goste de brigar”, diz ela. Ayten, por outro lado, parece considerar ingênua a ideia da senhora de que a adesão à União Europeia seria capaz de resolver problemas sociais da Turquia. O conflito, em progressiva escalada de ação e reação, encaminha-se a um processo destrutivo. Criam-se novos pontos de disputa. Polarizam-se as posições. E, subjacentes a ele, entram em jogo outros interesses diversos, alguns deles opostos, além de emoções não pronunciadas de ambas relacionadas à Lotte.

Figura 15 – Ayten e Lotte

Figura 16 – Susanne e Ayten

Susanne, como sua filha, em um momento anterior, vai até Istambul com a missão de "salvar" uma vítima que delas precisa. A relação com Ayten, recém deportada e enviada ao cárcere, é até então é assimétrica. Trata-se de um vínculo que traz em si a essência de uma ideia já exposta pelo psiquiatra de Cahit, na outra narrativa também aqui discutida: "If you can't change the world, change your world"¹⁶.

Tanto Lotte como Susanne não compreendem o sistema jurídico turco em face do que entendem ser os direitos humanos. Mas quando questionada por ajudar uma estranha, Lotte justifica que "Isso é alemão, mamãe! Exatamente isso! Ela é perseguida no seu país." As duas] visitam Istambul com uma mentalidade colonizadora¹⁷, para quem a globalização é, antes do que um espaço de encontro, a universalização de determinado localismo.

Conforme Santos (2004), a globalização é um processo pelo qual determinada condição local estende sua influência a todo globo, considerando meramente local outra condição social ou entidade rival. Tal argumento torna visível também o que Said (2007) aborda quando se refere à invenção do Oriente enquanto o Outro do Ocidente.

¹⁶ "Se não pode mudar o mundo, mude o seu mundo".

¹⁷ A ideia do "fardo do homem branco" foi vastamente explorada pela literatura e teoria pós-colonialista.

Akin mostra, no entanto, possibilidades de diálogo intercultural que comprometem a possibilidade de conquista desse Outro, levando a uma possível compreensão. O encontro entre Susanne e Ayten - consideradas o Outro de si, gera incômodo e ofensas de ambos os lados. Cada uma delas procura delimitar com clareza suas posições, insistindo que não compartilham um mesmo pertencimento, seja ele nacional, ou político. Ayten é o Outro da União Européia. Mas o que desconcerta o espectador e o leitor é que, ao mesmo tempo, Susanne é o Outro da Ayten, a quem a narrativa dá voz.

Massey (2008) propõe-se a pensar o espaço a partir da chave do encontro, conceituando-o como algo relacional, que parte do dinamismo social, e convida-nos ao exercício de uma nova imaginação geográfica. Para a autora, devemos quebrar a ideia de espaço como sincronia, estabilidade e fixidez, e de tempo como diacronia, desnaturalizar tais visões. O espaço deve ser compreendido por meio da interpenetração das culturas, produto de interpelações (relações de poder convergem para dar sentido ao espaço), sempre resultante de negociações como as realizadas entre Susanne e Ayten. O espaço seria, dessa maneira, a esfera da possibilidade de coexistência de multiplicidade, um conceito vivo como a ideia de tempo, que daria voz ao desafio da diferença.

Com o desenrolar da narrativa, Susanne e Ayten passam a estranhar aquilo que lhes é familiar, questionando seus próprios posicionamentos e reconhecendo o que há do Outro em si. Além disso, Susanne parece retomar, em alguma medida, o engajamento de sua juventude. Enxerga-se na filha, em muitos aspectos, lembrando de sua adolescência no final da década de sessenta. Afinal, a personagem crescera sob influências diversas da Alemanha pós-guerra, como o cinema de Fassbinder, a ascensão da causa ambiental a partir do partido *Die Grüne* e diversas fases de liberalização.

A fim de refletir sobre essa mudança, proponho uma revisão da viagem de Susanne à Istambul após a morte da filha a partir do conceito de "experiência" que, curiosamente, desde o seu nome, sugere o aventurar-se em um rito de passagem que atua desarrumando contextos semânticos. A etimologia de experiência tem como significado literal o tentar, aventurar-se, passar por, correr riscos. Experiência e perigo vêm da mesma raiz.

A derivação grega, *perao*, "passar por", chama a atenção de Turner (2005) pelo modo como evoca a idéia de ritos de passagem. O autor retoma Dilthey para descrever cinco "momentos" característicos da experiência vivida:

Algo acontece no nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina): momento que corresponderia ao luto de Susanne que chora a morte da filha no quarto de hotel durante mais de vinte quatro horas, o que pode ser percebido pelas mudanças de luz;

Imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas de forma aguda: Quando Susanne conta à Nejat sobre sua primeira ida a Istambul, de passagem para um mochilão na Índia;

Emoções associadas aos eventos do passado são revividas: ao ler o diário da filha, Susanne resgata memórias, valores e impressões de quando era mais jovem;

O passado articula-se ao presente numa “relação musical” (conforme a analogia de Dilthey), tornando possível a descoberta e construção de significado: Susanne decide que não está mais de passagem, e irá permanecer em Istambul por tempo indeterminado; a partir de então, ela estabelece uma relação mais estreita com Nejat e seus vizinhos, propondo um brinde à morte, aqui entendida como possibilidade de transformação;

A experiência se completa através de uma forma de expressão: Susanne retoma o contato com Ayten para concluir a missão que a filha estabelecera para si, o seu desejo final.

Performance, termo que deriva o francês antigo *parfournir*, 'completar' ou 'realizar inteiramente' – refere-se, justamente, a esse momento da expressão. É a performance que completa uma experiência, como ressalta Dawsey (2005) em sua criativa leitura de Turner e Dilthey.

Assim, Susanne, por meio do reencontro com Ayten, significa a morte da filha e o seu próprio passado. Passa a cuidar da livraria do novo amigo e, ainda, arrisca-se a pronunciar suas primeiras palavras em turco.

A construção de paralelos entre tais personagens é facilitada pela montagem, por exemplo, quando utiliza a mesma cena, ora em uma, ora em outra direção, para tratar da ida e vinda de caixões de Yeter e Lotte entre os aeroportos da Alemanha e da Turquia. Ou, ainda, ao aproximar o primeiro de maio na Turquia, em meio à repressão policial das manifestações, e na Alemanha:

4. Istanbul A/T

Auf den Strassen von Istanbul
toben zum 1. Mai wie jedes Jahr
heftige Krawalle. Vermummte
Demonstranten werfen Steine auf
Polizisten in voller Kampfmontur,
die sich mit Tränengas und

4. Istambul Exterior / Dia

Nas ruas de Istambul, ocorrem em
1º de maio de cada ano motins
violentos. Manifestantes
mascarados atiram pedras sobre
policiais da tropa de choque, os
quais retaliam com gás

Gummigeschossen revanchieren.
Autos brennen, Fensterscheiben
werden eingeschlagen,
Hundertschaften stürmen mit
Schlagstöcken auf Demonstranten
zu, die sich blütig zur Wehr
setzen.

lacrimogêneo e balas de borracha.
Carros queimam, janelas são
quebradas, centenas de agressões
com cassetetes são cometidas
contra os manifestantes que,
ensanguentados, participam da
luta.

12. Bremen – Strassen A/T

Die Demonstration zum 1. Mai in
Bremen erscheint im Gegensatz zu
Istanbul wie ein fröhliches
Kinderfest. Friedlich marschieren
die Demonstranten langsam mit
ihren DGB-Transparenten und
Trillerpfeifen durch die
Strassen.

12. Bremen – Rua Exterior / Dia

A demonstração em 1º de maio em
Bremen parece mais uma festa
alegre das crianças, em
contrapartida a Istambul.
Manifestantes marcham pacífica e
lentamente com suas bandeiras e
apitos pelas ruas.

Dawsey (2012) chama a atenção para o pensamento de Eisenstein, para quem o que caracteriza a montagem é a colisão, o conflito entre duas peças. Seus planos podem ser aproximados à série de explosões de um motor de combustão interna. Assim, a quase justaposição acima mencionada, que superficialmente nos leva a perceber tais eventos como opostos, também chama a nossa atenção para elementos de continuidade e ambiguidade. Reúnem-se aqui, enfim, uma série de elementos antes tidos como distantes, provocando um deslocamento e uma desautomatização que nos permitem olhar de forma renovada para o real.

De mesmo modo, o desenvolvimento da trajetória de Ayten, que deixara a arma que usou no protesto escondida num terraço, posteriormente resgatada por Lotte, ressalta essa fronteira diluída. Em muitos outros momentos a montagem sublinha diferentes personagens percorrendo, em tempos distintos, um mesmo caminho. Sutilezas essas que chamam a atenção do espectador para seus encontros e desencontros, por exemplo, quando Ayten adormece na sala de aula de Nejat, sem imaginar que o professor de Germanística conhecia a sua mãe, ou quando Ayten e Lotte dirigem-se a Bremen em busca de Yeter, que naquele exato momento atravessa o cruzamento de trem com Nejat em direção oposta.

Figura 17 – Ayten, Nejat no púlpito

Figura 18 – Ali, Susanne ao fundo

Haesbaert (2004) aborda a memória das fronteiras, que carregariam em si lembranças das lutas que engendraram. Com esse conceito, leva-nos a pensar também na passagem de Lotte pela Praça de Taksin, e na posterior travessia de sua mãe junto a Nejat pela mesma praça. Curiosamente, tal passagem se dá enquanto Susanne narra que já havia estado na Turquia de passagem para a Índia, quando era mais jovem.

Parece oportuno sublinhar que é exatamente a partir desse momento que se modifica a percepção de Susanne sobre sua presença em Istambul. Lotte fora traída pela sua própria inocência, sendo vítima do cumprimento daquilo que estabelecera como sua missão: "a primeira vez que dela realmente precisaram". Sua mãe, no entanto, parece finalmente se dar conta de que aquela seria, na verdade, uma oportunidade não de salvar ao Outro, mas sim de resgatar a si mesma.

Na cena a seguir, Susanne observa através da janela uma porção de homens de todas as idades que se dirigem até a mesquita para as orações do alvorecer. Nejat, ao perceber a amiga contemplativa, vai até ela:

SUSANNE

Wohin gehen all diese Menschen?

NEJAT

In die Moschee. Heute beginnt Bayram, das dreitagige Opferfest.

SUSANNE

Was genau wird da geopfert?

NEJAT

Gotte wollte von Ibrahim wissen, wie Starke sein Glaube ist. Also befahl er ihm, seinen Sohn Ismail zu opfern. Ibrahim führte seinen Sohn auf den Opferberg, doch in dem Moment, in dem er zustechen wollte, wurde sein Messer stumpf. Gott war zufrieden und schickte Ibrahim ein Schaf. Er sollte dieses Schaf anstelle seines Sohnes opfern.

SUSANNE

Aonde vão todas essas pessoas?

NEJAT

À Mesquita. Hoje começa Bayram, o festival de três dias de sacrifício.

SUSANNE

O que exatamente é sacrificado lá?

NEJAT

Deus perguntou a Abraão quão forte era sua fé. Então, ordenou que sacrificasse seu filho Ismael. Abraão levou seu filho para ser sacrificado em uma montanha, mas no momento que ia desferir o golpe fatal, sua faca ficou cega. Deus ficou satisfeito e por isso mandou a Abraão uma ovelha. Ele deveria sacrificar essa ovelha em vez de seu filho.

SUSANNE

Diese Geschichte gibt es bei uns auch.

NEJAT

Ich weiss noch, wie ich meinen Vater fragte, ob er mich auch opfern würde. Als Kind hat mir diese Geschichte Angst gemacht. Meine Mütter ist früh verstorben, wissen Sie.

SUSANNE

Was hat Ihr Vater Ihnen geantwortet?

NEJAT

Er sagte, er würde sich sogar Gott zum Feind machen, um mich zu beschützen.

SUSANNE

Lebt ihr Vater noch?

NEJAT

Würden Sie für ein paar Tage die Buchhandlung übernehmen?

SUSANNE

Warum nicht?

SUSANNE

Essa história também existe entre nós.

NEJAT

Eu me lembro de quando perguntei ao meu pai se ele me sacrificaria também. Quando criança, essa história me dava medo. Minha mãe morreu muito cedo, sabe...

SUSANNE

E o que o seu pai respondeu?

NEJAT

Ele disse que faria até mesmo Deus de inimigo para me proteger.

SUSANNE

O seu pai ainda é vivo?

NEJAT

Você cuidaria da livraria por alguns dias?

SUSANNE

Por que não?

Da janela, a personagem expõe-se à rua enquanto suporte de sociabilidade (Magnani, 1993), o qual resgata a experiência da diversidade, possibilita a presença do forasteiro. Susanne encanta-se, aí, com o fato de que, no Islã, nem tudo é só ritual ou apenas cotidiano. Tais significados são compartilhados, de modo que ritual e cotidiano se confundem. Seu comportamento restaurado, ao repetir a oração islâmica todas as manhãs, auxilia na composição da estética simbólica do sagrado islâmico. O aprendizado delas passa, afinal, pela repetição. (Ferreira, 2009)

Faz-se necessária a busca de um paradigma ascendente do qual fala Boaventura (2001), de um conhecimento não dualista, o qual se funda na superação de distinções tão familiares e óbvias que há pouco considerávamos insubstituíveis, como observador e observado, subjetivo e objetivo.

Nesse contexto, Nejat vem à tona como o personagem mais fronteiro e que mais favorece tal reflexão. Ele é um sujeito híbrido, quem mais claramente oscila entre tradição e tradução discutidas por Bhabha (2006). O autor refere-se às formações subjetivas que atravessam fronteiras "naturais", constituindo culturas híbridas que mantêm certo vínculo com a tradição de seus antepassados, mas estão em constante negociação com a cultura da comunidade imaginada em que vivem.

Nejat emociona-se com o chamado da mesquita ao contar a respeito do sacrifício de Abraão e se lembrar das conversas que tinha com o pai quando pequeno. Parece ser o melhor exemplo da concepção de identidade que Akin oferece: *Es gibt mehrere Seiten, und so sollte man die Dinge auch betrachten. Wir haben eine Identität, aber sie ist in Bewegung, weil das Leben in Bewegung ist.*¹⁸

Abrindo mão de uma concepção de sujeito enquanto entidade unificada e coerente, geralmente atrelada às concepções dominantes de modernidade, surge então espaço para a reflexão sobre subjetividades constituídas na órbita do discurso, cujo excedente de sentido não pode ser explicitado em relações binárias. Esses sujeitos híbridos trazem em sua experiência elementos que transcendem sua vivência individual, desconcertando identidades de heterogeneidades estancadas.

Nejat é um personagem cosmopolita, que configura um terceiro espaço identitário a partir da bricolagem de elementos turcos e alemães, atravessando ora para uma, ora para outra margem. Com a fluidez que lhe é peculiar é, ao mesmo tempo, professor de germanística na Universidade em Hamburgo e dono de uma livraria alemã em Istambul:

HERR OBERMÜLLER (kichert)

Ein türkischer Germanist aus
Deutschland landet in einer
deutschen Buchhandlung in der
Türkei! Das ist doch mal was.

HERR OBERMÜLLER (aos risos)

Um germanista turco da Alemanha
desembarca em uma livraria alemã
na Turquia! Isso sim é algo de
mais.

¹⁸ "Há diversas perspectivas, e assim devem ser tratadas as coisas. Nós temos uma identidade, mas ela está em constante movimento, assim como a vida também está." (Akin, 2011).

Oscilando como Nejat e outros protagonistas das obras aqui em questão, as narrativas estudadas revelam sua força, evidenciando ligações da cultura europeia com o Oriente como sua identidade substituta e até subterrânea.

Assim, a superioridade posicional flexível do sujeito europeu é questionada, por sujeitos híbridos como Nejat e Cahit, os quais desafiam expectativas das duas culturas, colocando em cheque seus valores e a reducionista dicotomia Europa - Ásia já velha de séculos. (Said, 2007). O aparente dilema de conciliar identidades leva à emergência de uma terceira, como sugerido por Ramadan (2005).

Também Cahit, que em certa passagem afirma ter "jogado fora seu turco", termina decidido a enfrentar e revisitar seu passado, recompor suas memórias, reinventar-se.

Tanto ele como Sibel são, em alguma medida, forasteiros na Turquia, seja pela negação dele em falar na língua de seus pais, ou pela resistência dela a se submeter a certas tradições. Por outro lado, é também lá que ambos parecem ter encontrado uma alternativa à autodestrutividade a que se submetiam. Como afirma Hall (2003), em sujeitos herdeiros de um histórico migratório a identidade acontece como uma celebração móvel, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais é representada nos sistemas culturais. Assim, Cahit e Sibel tornam-se quem são por relações de negociação, conflitos e empréstimos recíprocos de elementos turcos e alemães.

Seu bilinguismo, ainda, sublinha o elemento intercultural da narrativa. Sibel discute com os pais em turco, enquanto com Cahit, faz o primeiro contato nessa língua, mas depois fala apenas em alemão. Cahit fala com o melhor amigo (que se passa por seu tio na casa de Sibel) em turco, com a amante e a esposa em alemão. Quando vai procurar a prima de Sibel, Selma, no luxuoso hotel onde trabalha, a fim de saber o paradeiro da esposa, em um momento a discussão em turco transita para o inglês. Selma diz que Sibel não gostaria de vê-lo, e ele retruca em inglês questionando: *How do you know that? When I met Sibel the first time I was dead, I was dead a long time before I met her. She gives me love*¹⁹. A frase final, inclusive, é homônima a uma canção do grupo *The Godfathers*, cujo videoclipe se passa em um parque de diversões em cenas muito semelhantes àquelas que Sibel protagoniza instantes antes, como ressalta Goktürk (2010). A questão do bilinguismo é, ainda, um recurso dramatúrgico que sinaliza empatias ou antipatias entre personagens. Nejat, por exemplo, responde ao pai em alemão quando dele discorda, Yeter fala em alemão também quando homens turcos a repreendem no bonde, reafirmando sua identificação com uma

¹⁹ "Como é que você sabe? Quando eu vi Sibel pela primeira vez eu estava morto, eu estava morto há muito tempo. Ela me dá amor."

identidade alemã. Já nas cenas finais, Ayten ensina Susanne a correta pronúncia do bairro onde mora, num momento em que as duas se abraçam afetuosamente.

Finalmente, a disputa intersubjetividades dos personagens aqui tratados revela quanto a fronteira, enquanto ponto de passagem, é o lugar onde as identidades vêm à tona. Assim, cabe discutir a vocação desse cinema fronteiriço, que favorece a emergência de novas legitimidades.

4 FRONTEIRA

*O contexto global do regresso das identidades, do multiculturalismo, da transnacionalização e da localização parece oferecer oportunidades únicas a uma forma cultural de fronteira precisamente porque esta se alimenta dos fluxos constantes que a atravessam. A leveza da zona fronteiriça torna-a muito sensível aos ventos. É uma porta de vai-e-vem, e como tal nunca está escancarada, nem nunca está fechada.*²⁰

O ensaio é uma infração à ortodoxia do pensamento que provoca resistência por evocar uma liberdade de espírito que, até hoje, não conseguiu se desenvolver adequadamente, diz Adorno (2008). Ele espelha a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. Escreve ensaísticamente quem coordena os elementos em vez de subordiná-los, quem compõe experimentando, quem questiona e apalpa o seu objeto e o ataca de diversos lados em busca de seus pontos cegos. Para tanto, felicidade e jogo lhe são essenciais.

Ideais de pureza e asseio não cabem a um trabalho que se furte a aproximar ciência e arte. Sem temer que o impulso expressivo na exposição ameace a integridade do objeto, busca-se uma filosofia sem valores eternos, uma ciência com lacunas e uma arte que não é desprovida de conceitos.

Anulando pretensões de completude e continuidade nesses apontamentos finais, os quais buscam trazer perspectivas e desdobramentos possíveis desse trabalho, arrisco concluir então sob uma atmosfera ensaística ao tratar do que entendo ser o cinema de fronteira proposto por Akin.

A questão da autoria tratada por Geertz (1997), segundo o qual toda sociedade tem os seus artistas, responsáveis por reapresentar o real, ou seja, autores em relação privilegiada com os fenômenos conscientes e inconscientes de seu período, parece interessante para se pensar a postura do roteirista e diretor cuja obra foi aqui estudada.

²⁰ C.f. Santos, 1993.

Geertz afirma uma teoria da arte é sempre uma teoria da cultura. Assim, as imagens fílmicas se confirmam enquanto produtos culturais que veiculam representações e valores do grupo que os produziu e daquele para o qual é destinado, produto da experiência coletiva que vai além da própria experiência. (Hikiji, 1998)

Sua análise se dá, no entanto, não de uma maneira neutra ou asséptica. Afinal, quem se propõe a observar traz consigo suas referências e afinidades, o que Barthes (1980) define como *punctum*, aquilo que nos emociona independentemente do que o olhar busca. Ao analisar imagens, já não somos senhores dos processos que se desencadeiam, embarcando em uma aventura de sensação e interpretação. Como lembra Franz Boas (1986), apreendemos o mundo a partir de certos pressupostos que influenciam até mesmo a nossa percepção das cores, pois "o olho que vê é órgão da tradição".

Em um artigo acerca da história da análise fílmica, Weakland (1995) conta que o estudo dos filmes ficcionais tem início nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, quando o governo estadunidense visava mobilizar a academia para a compreensão das sociedades estrangeiras. Dada a impossibilidade do trabalho de campo, filmes produzidos pelos países inimigos foram um elemento chave no planejamento das batalhas de então.

Outro caso conhecido da adoção de filmes para análise cultural à distância é a obra de Benedict (1946), quem estudou imagens do Japão e as discutiu com seus informantes, atentando às suas reações, a fim de compreender melhor a cultura nipônica.

É nesse universo de reflexão sobre os filmes - instrumento de análise de cultura à distância, que a presente pesquisa foi conduzida. Pensando-os como um verdadeiro recorte, apreensão e organização do mundo. (Hikiji, 1998). Concebidos enquanto construção coletiva, e objetos que capacitam a confrontar a intersecção dos mundos que descrevem (Macdougall, 1997), os filmes são uma privilegiada expressão de subjetividades, cuja realização é parte de um processo social que vai mesmo deveras além da obra em si.

A cultura aqui não é ferramenta de fabricação de alteridades, nem tampouco meio ideológico de vitimização. Akin mostra a oportunidade de, em contato com sistemas culturais diversos, a eles responder com inovadoras possibilidades. (Sahlins, 1997)

O encontro (e os desencontros) dos personagens em ambos filmes abordados pode ser interessante para se pensar a respeito do engessamento classificatório a que com frequência nos sujeitamos, assim como a própria vivência estética proporcionada pelos filmes em questão.

Ler o mundo na chave das conexões não elimina as distâncias geradas pelas diferenças, como ressalta Canclini (2008). No entanto, a convivialidade estética proporcionada pelo espaço fílmico construído por Akin, a possibilidade de ser afetado por algo que afeta o Outro, estabelece uma certa modalidade de relação que pode ser extremamente desafiadora.

Rancière (2005) aproxima política e arte ao afirmar que ambas têm uma origem comum – ambas são fundadas no âmbito do sensível. O autor argumenta que a formação da comunidade é baseada no encontro discordante de percepções individuais. Partilhamos o sensível de modo democrático na medida em que se incentiva a multiplicidade de manifestações.

Colocar-se no lugar do Outro, produz um novo olhar sobre o eu-espectador, em um paralelo com a ideia de campo virtual, anterior à cisão sujeito - objeto, onde há desarranjo de sentidos (Selaibe, 2003). O filme, enquanto momento extracotidiano, é um límen em que a cisão eu-outro fica menos clara e a emergência de identidades e subjetividades alternativas à rigidez se apresenta.

Akin e seus personagens dão vida a uma terceira identidade, não turca, não não turca. Não alemã e não não alemã. Uma terceira via, caótica, uma geração de cinema alemão de alma turca que surpreende e encanta com o fato de “que a dialética da civilização tenha gerado esparsos pensamentos, palavras e atos de uma cultura de resistência ainda não vencida pelas forças da desintegração - eis um trênuo lume de esperança que bruxuleia no termo deste percurso.” (Bosi, 1992)

O poder da imagem de se esconder como tal, sua transparência, permite a ilusão do cinema parecer um espelho da realidade quando na verdade ele a recria. Afinal, os gêneros de performance cultural são como espelhos mágicos da realidade social, os quais reformam, ampliam, descolorem ou recolorem, eventos narrados. (Pessuto, 2011)

De maneira geral, os fenômenos liminóides efetuam uma mudança temporária, às vezes não mais do que uma breve experiência de *communitas* que transporta os espectadores. Somos tocados, mas voltamos para o ponto de onde partimos.

Argumento, no entanto, que o cinema de Akin atinge uma outra fronteira, levando-nos ao momento da performance transformadora – que nos possibilita participar de uma série de performances transportadoras. Espectadores e *performers* são transformados, a exemplo do amadurecimento de Sibel ao longo do processo de produção do filme que protagoniza. Nós também não deixamos a sala de cinema como entramos. Somos transportados e transformados. (Schechner, 1985).

Participar de uma performance implica sempre deslocar-se para um determinado local, ser transportado a um mundo recriado momentaneamente. No entanto, às vezes a *transportation* também implica em uma mudança de *status* permanente, experiência que Schechner caracteriza como *transformation*. A última, refere-se ao desdobramento de performance que institui um novo papel para o performer na sociedade e, ao mesmo tempo, possibilita ao espectador desenvolver uma nova consciência de si mesmo e da realidade social em que se insere. (Silva, 2005)

Assim, atores e espectadores passam pela experiência singular da *liminaridade* ou ambigüidade de papéis ora representados. Argumento que o cinema de fronteira de Akin favorece um reconhecimento do laço humano essencial e genérico sem o qual não poderia haver sociedade, em uma experiência fundante na qual ela se desmancha e fragmenta para ser recriada. Um momento que irrompe nas bordas das margens, constituindo um envelope de espaço-tempo do que pode ser, que transforma as coisas, dá visões fragmentadas e altamente críticas. Enfim, como sustenta Dawsey (2005), por meio das formas expressivas vemos espelhos mágicos nos quais o cotidiano não se reflete passivamente, as formas se reconfiguram, é produzida uma alteração no plano da subjuntividade ("como se").

Esse espelho mágico, entretanto, é em alguns momentos estilizado. Em *Gegen die Wand*, por exemplo, a trilha sonora se configura como voz narrativa que se dirige ao público não só na abertura e conclusão do filme, mas também em "intervalos", nos quais a banda em frente ao Bósforo performa canções turcas. A abertura do filme é feita com música, ouvimos uma voz contar bir, iki, üç, dört (um, dois, três, quatro) e a banda surge ao todo quatro outras vezes diante desse mesmo cenário, onde a única mudança é o escurecimento da luz indicando a transcorrência de um dia. Um distanciamento é provocado pelos músicos que gera um estranhamento (*Verfremdungseffekt*) similar ao que Brecht buscava em seu teatro épico, no qual o cotidiano do público é desnaturalizado e cada um é convidado a lembrar de que a experiência se limita a uma ficção composta de cinco atos, comentada pelo coro que a cada transição volta à cena. O que esse espelho produz ao se estilizar é o que Dawsey (2009) denomina lampejos, os quais vêm à tona quando o extraordinário se volta para si produzindo "efeitos de estranhamento em relação não apenas ao cotidiano, mas ao extraordinário também". (Kellen, 2011)

Pollock (2001), ao chamar a atenção para a crítica feminista da história da arte, propõe uma nova maneira de "ler" imagens, questionando-nos sobre o seu significado, os efeitos da representação, a importância da interdisciplinaridade. Para a autora, práticas estéticas possibilitam a criação de um espaço de transformação social de uma lógica da diferença, para uma co-subjetividade matrixial.

Resta pensar a subjetividade sob uma lógica matrixial, enquanto transubjetividade, encontro, que constitui fronteiras geradoras de efeitos transformadores, materialmente baseadas pelos afetos entre sujeitos. O cinema torna-se, desse modo, uma revelação de instâncias de co-emergência, como um “flash of intuned connectivity that is the condition for aesthetic affectivity”.²¹.

Os personagens de Akin cunham uma terceira identidade e nos levam, assim, para um outro lado. O outro lado da Europa e da Ásia. O que mais esse outro lado poderia representar? Haveria uma terceira margem - como no intrigante conto de Guimarães Rosa? E como será a vida depois de atravessá-la?

Por meio de envelopes de espaço-tempo, Massey (2008) afirma que poderíamos pensar a porosidade das fronteiras, tendo em mente que o limite não é absoluto e bem definido, mas processual, coetâneo, como as identidades dos personagens que conhecemos, pouco a pouco, nos capítulos anteriores.

"Seria engraçado se um professor turco de alemão na Alemanha terminasse como um dono de livraria alemã na Turquia", diz Öbermuller à Nejat, ilustrando a compreensão do insólito, da alteridade e de suas materialidades que são temáticas recorrentes desse cinema. Um cinema sonho daquilo que pode se concretizar no futuro: turco e alemão, liminóide, que possibilita a inovação identitária e a percepção do Outro além do contexto simbólico das percepções binárias.

O cinema de Akin incita-nos a lutar contra concepções antiquadas que trouxemos ao cinema, as quais extrapolam contendas exaustivas entre Ásia e Europa, turcos e alemães. Nas palavras do próprio diretor: “What I’m always trying to say is, this Turkish-German gap, you know, or this connecting element of the two nations, or systems, or worlds — you can change that and put other things instead, (...) Mexico and the U.S., same thing”²².

²¹ “um relâmpago de conectividade em sintonia que é condição para uma afetividade estética”. (Pollock, 2011)

²² “O que tenho tentado dizer é que esse abismo turco alemão, você sabe, ou esse elemento conector entre as duas nações, sistemas, mundos – você pode colocar outros elementos em seu lugar, (...) México e Estados Unidos, por exemplo.” (Kulish, 2008)

5 REFERÊNCIAS CONSULTADAS

Livros e periódicos

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2008.

AKIN, Fatih. *Gegen die Wand – Das Buch zum Film*. Köln: KiWi, 2004.

_____. *Im Clinch*. Hamburg: Rowohlt, 2011.

AKSIN, Sina. Turkey. *From Empire to Revolutionary Republic. The Emergence of the Turkish Nation from 1789 to the Present*. New York: New York University Press, 2007.

ASAD, Talal. *Formations of the Secular: Christianity, Islam, Modernity*. California: Stanford University Press, 2003.

BARBOSA, Andréa & CUNHA, Edgar Teodoro. *Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 2006.

BARTHES, Roland. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Gallimard, 1980.

BENEDICT, Ruth. *The chrysanthemum and the sword: patterns of japanese culture*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1946.

BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

BERGHAHN, Faniela. "No Place Like Home? Or Impossible Homecomings in the Films of Fatih Akin". In: *New Cinemas, Journal of Contemporary Film*, v.3, 2006.

BHABHA, Homi K. *The location of culture*. London: Routledge, 2006.

BLUMENTRATH, Hendrik. *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*. Münster: Aschendorff Verlag, 2007.

BOAS, F. *Anthropology and modern life*. New York: Dove, 1986.

BOSI, Alfredo. *A dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BUTLER, Judith. "Performative acts and gender constitution: an essay on phenomenology and feminist theory." In: Jones, Amelia (Editor) *The Feminist and Visual Culture Reader*. London: Routledge, 2003.

_____. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.

CANCLINI, Nestor G. *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona: Gedisa, 2008.

CLIFFORD, J. "Diasporas". In: *Cultural Anthropology*, Vol. 9, n. 3, 1994.

DAWSEY, J. C. "A casa de Joana Dark: drama e montagem". In: *Mana*, v. 18, n. 1, 2012.

_____. "Por uma antropologia benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático." In: *Mana*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, 2009.

_____. "Victor Turner e antropologia da experiência". In *Cadernos de Campo* (USP), São Paulo, v. 13, 2005.

_____. "Nossa senhora Aparecida e a Mulhe Lobisomen: Benjamin, Brecht e o teatro dramático na Antropologia." In: *Ilha: Revista de Antropologia*, v. 2, 2000.

DEUTSCH, Morton. A resolução do conflito: processos construtivos e destrutivos. In: AZEVEDO, André Gomma de (org.). *Estudos em arbitragem, mediação e negociação*. Brasília: Grupos de pesquisa, 2004, vol. 3.

FERREIRA, Francirosy C. Barbosa. "A teatralização do sagrado islâmico: a palavra, a voz e o gesto." In: *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, 29(1), 2009

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir. História da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1977

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. São Paulo: L&PM, 2010.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC- Editora, 1989.

_____. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.

GOKTÜRK, Deniz. "Sound Bridges: Transnational Mobility as Ironic Melodrama". In: *European Cinema in Motion - Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. New York: Pallgrave Macmillan, 2010.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003.

HARAWAY, Donna. *Simians, cyborgs and women. The reinvention of nature*. Routledge, New York, 1991.

HEILBORN, Maria Luíza. "Construção de si, gênero e sexualidade". In: HEILBORN, M. (org.). *Sexualidade: o olhar das ciências sociais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

HENDERSON, Mae G. "Speaking in Tongues: Dialogics and Dialectics and The Black Woman Writer's Literary Tradition"; In: Scott, Joan & Butler, Judith (Eds.). *Feminists theorize the political*. New York: Routledge, 1992.

HIKIJ, Rose S. *Imagem-violência. Mimesis e reflexividade em alguns filmes recentes*. Dissertação de Mestrado. PPGAS/FFLCH. Universidade de São Paulo, 1998.

HOCHLEITNER, Erich; STADLER, Christian. "Europäische Identität und Werte". In: Österreichisches Institut für Europäische Sicherheitspolitik (Hg.). *Grenzlose EU. Die Türkei und die Aushöhlung der Politischen Union*. Viena: LIT Verlag GmbH & Co., 2007.

HOSSMAN & Karsch. "Germany's integration policy". In: *Online-Handbook Demography*. Berlin: Berlin Institut für Bevölkerung und Entwicklung, 2011.

ISENBERG, Noah. "Fatih Akin's Cinema of Intersections." In: *Film Quarterly*, Vol. 64, No. 04, 2011.

KAYA, Ayhan. "German-Turkish Transnational Space: A Separate Space of Their Own". In: *German Studies Review*, Vol. 30, No.03, 2007.

LÖSER, Claus. „Berlin am Bosphorus. Zum Erfolg Fatih Akins und anderer türkisch-stämmiger Regisseure in der deutschen Filmlandschaft.“ In: Carmine Chaiellino (Org.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2000.

MACDOUGALL, David. "De quem é essa história?". In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 5, n. 2, Rio de Janeiro, UERJ, 1997.

MAGNANI, Ruy, símbolo e suporte da experiência urbana. In: *Cadernos de História de São Paulo*, 2, Museu Paulista da USP, 1993.

MARCUSE, Herbert. "A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

MASSEY, Dorren. *Pelo Espaço*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MCCLINTOCK, Anne. "No longer in a Future Heaven: Gender, Race and Nationalism." In: Geoff, Eley & Ronald, Suny. (Eds.). *Becoming National - A Reader*. New York: Oxford University Press, 1996.

PERVIZAT, Leylâ. "Uma tentativa holística e interdisciplinar de compreender as mortes de honra na Turquia." In: CORREA, Mariza & SOUZA, Érica Renata de. *Vida em família: uma perspectiva comparativa sobre "crimes de honra"*. Campinas: Pagu – Núcleo de Estudos de Gênero, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

PESSUTO, Kelen. O 'espelho mágico' do cinema iraniano: uma análise das performances dos "não" atores nos filmes de arte. Dissertação defendida no Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

PISCITELLI, Adriana. 2002. "Re-criando a (categoria) mulher?" In: "A prática feminista e o conceito de gênero." *TextosDidáticos*, nº 48. Campinas: IFCH-Unicamp, 2002.

POLLOCK, Griselda. "Art History, Aesthetics, Visual Studies" (Paper). Clark Art Institute: Massachusetts, 2001.

RAMADAN, Tariq. *Muslim Minorities in Western Europe*. Berkley Center Lecture. Georgetown University, 2007.

_____. *Western Muslims and the Future of Islam*. London: Oxford University Press, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

ROSA, Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1962.

SAHLINS, Marshall. "O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um 'objeto' em via de extinção (parte I)." In: *Mana*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, 1997.

SAID, Edward. *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A crítica da razão indolente. Contra o desperdício da experiência*. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. "As tensões da modernidade ocidental". In: *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

_____. "Modernidade, identidade e a cultura da fronteira". In: *Revista Tempo Social*, vol. 5, n. 1/2. São Paulo, 1993.

SCHÄFFLER, Diana. *Deutscher Film mit türkischer Seele. Entwicklungen und Tendenzen der deutsch-türkischen Filme von den 70er Jahren bis zur Gegenwart*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2007.

- SCHECHNER, Richard. "Performers e Espectadores: Transportados e Transformados". In: *Revista Moringa Artes do Espetáculo*, vol 2. n.1, 2011.
- _____. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- SELAIBE, Mara. *Ensaio clínico sobre o sentido: pulsões, fantasias e pensamento onírico*. São Paulo: EDUSP e Casa do Psicólogo, 2003.
- SILVA, Rubens Alves da. "Entre "artes" e "ciências": a noção de performance e drama no campo das ciências sociais." In: *Horiz. antropol.*, Porto Alegre, v. 11, n. 24, Dec. 2005 .
- SHORE, Cris. *Building Europe. The Cultural Politics of European Integration*. New York: Routledge, 2000.
- SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- STOLCKE, Verena. "Sexo está para Gênero assim como Raça para Etnicidade?" In: *Revista Estudos Afro-Asiáticos*, no20, 1991.
- TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- _____. *Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em antropologia da experiência*. Cadernos de Campo. São Paulo, v. 13, 2005.
- VARELA, Maria do Mar; DHAWAN, Nikita. *Postkoloniale Theorie. Eine Kritische Einführung*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2005.
- WEAKLAND, John H. "Feature Films as Cultural Documents". In: Hockings, Paul (ed.). *Principles of Visual Anthropology*. New York: Mouton, 1995.
- WOEVER, Ole. "Discursive Approaches". In: Wiener, Antje. *European Integration Theory*. New York: Oxford University Press, 2004.
- WOODWARD, Kathryn. "Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual". In: Silva, Tomaz Tadeu (Org). *Identidade e Diferença*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 1983.

Jornais e revistas

Armin Fazanefar: "Migrantenkino heisst jetzt Mittelmeerkino". In: Berliner Zeitung, 09/08/2003.

Suzan Gülfirat: "Was türkische Blätter über Sibel Kekilli schreiben". In: Der Tagesspiegel, 18/02/2004.

Katja Nicodemus: "Ankunft in der Wirklichkeit". In: Die Zeit, 19/02/2004.

Adorjan, Johanna: "Es ist mein Leben". In: FAZ Sonntagszeitung, 22/02/2004.

Helmut Ziegler: "Ich will kein Sonntagskind sein!". In: Der Tagesspiegel, 23/02/2004.

Jörg Lau: "Die Türken sind da". In: Die Zeit, 26/02/2004.

Feridun Zaimoglu: "Sex, Drogen und die Schocks der Moderne". In: Der Tagesspiegel, 10/03/2004.

Daniel Bax: "Ey, das ist nur eine geschichte". In: die tageszeitung, 11/03/2004.

Amin Farzanefar: "Liebe, Tod und Teufel". In: Freitag, 26/03/2004.

Peter Beddies: "Globalisierung kann etwas gutes sein". In: Die Welt, 30/05/2007.

Lars-Olav Beier, Matthias Matussek: "Ich mag offene Enden". In: Der Spiegel, 2007, H.39.

Andreas Kilb, Peter Körte: "Der Islamismus in der Türkei macht mir keine Angst. Gefährlich ist es, an Atatürk festzuhalten". In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 02/09/2007.

Hanns-Georg Rodek: "Ich hatte sogar Zweifel an meinem Talent". In: Die Welt, 20/09/2007.

Birgit Glombitza: "Ich wollte die Frauen entdecken". In: die tageszeitung, 26/09/2007.

Harald Jähner: "Bildung macht sexy". In: Berliner Zeitung, 27/09/2007.

Nicholas Kulich: "A hand that links germans and turks". In: New York Times, 06/01/2008

Filmes

AKIN, Fatih. Contra a Parede (2004), Alemanha, cor, 123 min.

_____. Do Outro Lado (2007), Alemanha, cor, 116 min.

A. APÊNDICE

A.1 Etnografia de *Gegen die Wand*

I

A tela está negra. Ouvimos alguém contar em turco: um, dois, três, quatro. A abertura se dá por seis músicos e uma cantora em frente ao Bósforo, em Istambul, que interpretam uma balada, *Saniye’em*, à luz do dia. A cantora, Selim Sesler, traja um longo vestido vermelho sangue e canta, passionavelmente, sobre uma bela moça de olhos amendoados e um amor não correspondido.

Luzes se acendem, é o final de uma festa. Conhecemos o bar do centro cultural Fabrik, em Altona, Hamburgo. O turco Cahit - 40 anos, de roupas escuras e barba por fazer, trabalha recolhendo garrafas. Depois de terminar o serviço, bebe com um amigo curdo, Seref - 45 anos. Dirige até um outro local, sem dar atenção ao fato de que seu carro derruba lixeiras, ou encosta em um poste. Já no Zoë Bar, discute com uma amiga alemã, Maren - 30 anos, que deixa o local. Quando outro cliente reclama, por ele ter mandado embora uma mulher tão atraente, levanta-se e arranca o banco onde ele se sentava, deixando-o cair abruptamente no chão. Arruma problema sem muita explicação também como *barmen*, Niko - 30 anos, até ser expulso. No roteiro, Cahit ainda ameaça matá-lo um dia.

Transtornado, Cahit chora, enquanto dirige em alta velocidade ao som de *I feel you* (Depeche Mode) através de um túnel. Segue um impulso, e dirige seu carro com violência contra uma parede.

Fade out.

Uma semana depois, na sala de espera da Psiquiatria do centro Ochsenzoll, Cahit conhece Sibel - 20 anos, uma atraente jovem turca, de cabelos escuros e olhos amendoados, que mastiga uma goma de mascar ininterruptamente enquanto o encara. Nota que seus pulsos estão envoltos por um curativo. Ao ser chamado pelo médico, a jovem parece pensativa quando escuta o seu nome e sobrenome e se dá conta de que ele é turco.

Durante a consulta, seu médico, Dr. Schiller, menciona não ter sido verificada qualquer tentativa de frenagem do carro e sugere que, se Cahit quer terminar com sua

vida, que o faça, e dê início a uma nova vida em outro lugar, sem para isso precisar morrer de fato. Por exemplo, trabalhando como voluntário na África.

De volta à sala de espera, Cahit sai apressado, e Sibel o segue, questionando-o, em turco, sobre sua origem. Sem pensar duas vezes a jovem pede, primeiro em turco, e depois em alemão, que se casem. Ele a deixa falando sozinha, ela parece eufórica, e pronuncia o nome do possível futuro marido, Cahit Tomruk, e o seu então futuro nome, Sibel Tomruk.

No dia seguinte, na cantina do hospital, conhecemos os pais da jovem, Yunus – 65 e Birsen – 50, além de seu agressivo irmão Yilmaz – 30. Eles discutem em turco e ela, abatida, praticamente não reage. Vemos como ele reage à tentativa de suicídio da irmã, pressionando-a a se comportar de acordo com suas expectativas. A mãe a consola, enquanto Cahit observa de longe.

Em um passeio pelos jardins da clínica, Sibel continua tentando se aproximar de Cahit, que a desdenha por ter cortado os pulsos na transversal, quando a maneira correta seria na longitudinal. Ela o persuade a fugir naquela noite para tomar cerveja.

Sorrateiramente, os dois deixam seus quartos para se encontrar. Já no bar, Hefner, em Eimsbüttel, Sibel esclarece pela primeira vez o seu pedido, sugerindo que celebrem um casamento de fachada para que ela possa se livrar do rigor de sua família. Como exemplo, cita um episódio em que o irmão fraturara o seu nariz.

A tensão aumenta quando Sibel profere as linhas mais conhecidas do filme: "eu quero viver, dançar, foder, e não só com um só cara, entende?", e, ao receber seguidas negativas de seu novo amigo, quebra a garrafa de cerveja que bebia e corta os pulsos (dessa vez da maneira correta).

No ônibus de volta à clínica, com o antebraço ensanguentado e envolto em um pano, Sibel chora. Próximo dela, Cahit tenta compreender seu desespero, escutando mais detalhes de sua ideia. Ela explica que, por ser turco, Cahit seria facilmente aceito pelo irmão e pelo pai, um alibi perfeito para sua saída de casa. Cansados, os dois são, ainda, expulsos do ônibus pelo motorista, turco, dizendo que deveriam se envergonhar de suas origens, e que não seriam turcos nem muçulmanos.

Ela sai apressadamente. Ele a segue, depois de refletir alguns segundos. Tenta acompanhar seus passos, trôpego, e pergunta como era mesmo o seu nome. Ouvimos ao fundo a banda contar novamente.

II

Tem-se novamente a banda em cena, dessa vez performando uma canção de casamento, *Penceresi Yola Karsi*. Sorridente, a cantora deixa-nos curiosos sobre o futuro dos protagonistas.

Algumas semanas depois, em frente ao decadente edifício onde mora, Cahit caminha carregando algumas garrafas de cerveja. A seguir, conhecemos o seu apartamento, onde reina o caos. Na porta, um pôster de Só estão intactos os seus discos. Ele coloca um deles para tocar, e ouvimos *Hoho* (Birthday Party). Já em seu quarto, revira uma caixa com coisas antigas, entre elas fotos de uma mesma mulher, e resgata um antigo *smoking* que observa com um olhar enigmático.

No Fabrik, Cahit encontra Seref e revela o plano de se casar com Sibel. É repreendido, mas termina por convencê-lo de ser essa uma ideia plausível, quando lembra que o amigo também se casou por um motivo pouco nobre: o interesse em obter a cidadania alemã.

A seguir, conhecemos o apartamento dos pais de Sibel, em Steishoop, onde seus pais discutem diante de uma emissão turca de televisão a respeito de Cahit que irá conhecê-los no dia seguinte. A mãe insiste que ele deverá ser recebido.

Depois de uma visita à barbearia, de aparência renovada, Cahit caminha com Seref até o apartamento dos pais de Sibel. No trajeto, carrega flores, e procura se assegurar que os bombons que o amigo comprara não tem licor. Durante a visita cordial à família de Sibel junto ao seu melhor amigo, apresenta-o aos pais da moça como "seu tio". O humor da cena vem do fato de que o público compartilha o segredo, Cahit não é o homem sério e confiável que procura aparentar, tampouco é gerente do restaurante que menciona (onde recolhe garrafas) e nem mesmo consegue se comunicar em turco com a fluência que tem em alemão. Ele e o amigo se perdem no discurso diversas vezes, mas acabam por convencer a família a conceder a mão de Sibel em casamento, após a jovem confirmar ser essa a sua vontade.

Algumas semanas depois, Sibel, finalmente, conhece o apartamento de Cahit, que a recebe completamente nu. Ambos acertam alguns detalhes sobre a cerimônia, e, quando questionada, ela diz que fará tudo isso pela mãe, pois do contrário teria simplesmente fugido de casa. Sua proximidade com uma prima que vive sozinha em Istambul, divorciada, é lembrada pela jovem, que diz que ela virá até Hamburgo especialmente para o casamento.

Ela ressalta que é uma mulher elegante que trabalha no hotel Marmara. E que eles também poderão se divorciar futuramente.

A seguir, Sibel busca sozinha a prima, Selma – 30 anos no aeroporto.

No dia seguinte, Cahit deixa seu apartamento sem sapatos, barbeado e limpo, usando o smoking que vimos no início. Com uma lata de cerveja nas mãos, caminha até o seu casamento.

Durante a cerimônia civil, no *Standesamt* de Altona, descobrimos que Sibel nasceu em Hamburgo em 1983, e Cahit, é nascido em Mersin, Turquia, em 1960. Além disso é, na realidade, viúvo – o que provoca grande curiosidade na jovem.

A cerimônia religiosa transcorre de acordo com os costumes turcos, em um salão de festas iluminado por *neon*, com muita comida e nenhuma bebida alcoólica. Sibel conduz seu comportamento e o questiona continuamente sobre seu passado. Os dois são apresentados no microfone, aplaudidos, e se sentam em um palco de onde podem ver e ser vistos. Depois, são convidados a dançar. Ele resiste, mas acaba por ceder, e ambos dançam lindamente a canção *Geceler sezsiz*. A família de Sibel observa cética. A seguir, Yilmaz leva o casal ao seu salão privado, onde lhes é servida comida. Pela primeira vez sós, os dois cheiram cocaína.

Ao chegar na nova casa, Sibel pede para ser carregada através da porta. Cahit faz sua vontade e os dois parecem se divertir até que ela venha a perguntar o nome da ex-esposa, quando ele exige que o deixe em paz e a coloca para fora do apartamento ainda usando seu vestido de noiva. Assim que ela sai, ele repete o nome, com tristeza: Katarina.

A jovem ruma para um bar em Ottensen, *Blaue Haus*, e flerta com o *barmen*, Lukas. Assim, a noite de núpcias de Sibel é celebrada com um estranho que acabara de conhecer. No roteiro, há uma cena no apartamento dele, posteriormente cortada.

A jovem caminha pelas ruas na manhã seguinte, ainda vestida de branco, com uma alegria e leveza contagiantes de quem cumpriu uma verdadeira missão. Aguarda a saída do novo marido sentada nas escadas em frente ao seu apartamento.

Depois, vemos Sibel levando Selma de volta ao aeroporto, enquanto é duramente questionada sobre sua decisão. A prima a lembra que sempre terá como opção morar com ela em Istambul. Um avião da Turkish Airlines parte enquanto Sibel o observa reflexiva.

Fade out.

Algumas semanas depois, o apartamento de Cahit e Sibel está radicalmente transformado, segundo Cahit, “como se tivesse caído uma bomba feminina lá dentro”. Sibel

tem o seu próprio quarto. Tudo está redecorado e ela comenta que a sua reserva de dinheiro acabou. Ao som de *hip hop* turco, *Kaymak* (Sultana), ela corta os cabelos do colega de apartamento. Ele reclama que o corte “parece turco” e fica agitado quando percebe que ela não sabe como pagará o aluguel.

À noite, novamente no Zoë Bar, Cahit encontra-se com Maren. Os dois partem para a casa dela, onde cheiram cocaína, fazem sexo e se agridem ferozmente. Depois, ela pergunta a respeito de seu cabelo, e ele conta sobre sua colega de apartamento, que está em busca de um trabalho para pagar o aluguel.

Durante o dia, Sibel caminha pelo Karoviertel escutando a mesma música anterior, *Kaymak*. Visita o salão de Maren e consegue um emprego. À noite, Cahit parece estar de bom humor, assim como Sibel, que lhe mostra o recém adquirido *piercing* no umbigo, enquanto comenta que a chefe é muito bonita, enquanto Cahit concorda. Sua maquiagem lembra-nos de Maren. Ela o convida para sair, porque quer “exibir o seu *piercing*”. Os dois dançam ao som de *Temple of Love* (Sisters of Mercy). Cahit afirma “punk is not dead”, e ela o imita.

Já no clube, Bernstein, ele parece atraído pela jovem ao vê-la dançar sensualmente. Ela, no entanto, não parece interessada, e se despede ao sair com um atraente desconhecido que a abordara dizendo “tchau, eu vou transar, você viu esse cara?!”.

Cahit volta para casa deprimido. O apartamento está silencioso. Ele revira algumas coisas e quebra alguns objetos com uma arma de brinquedo então ao som de *Tract* (Alexander Hacke), entre eles um porta-retratos com a foto de seu casamento. Fuma um cigarro olhando através da janela o dia amanhecer. Ao final, termina por limpar toda a bagunça e dormir no quarto de Sibel, agarrado a um de seus vestidos após beijá-lo. Enquanto vemos sua imagem de aconchego, a próxima entrada da banda se anuncia.

III

Nova entrada da banda, todos os músicos sentados diante do Bósforo. Um solo no clarinete, *Roman oyun havasi*, como fosse a sua própria voz, conta como Cahit se apaixona por Sibel, pouco a pouco.

Sibel dirige até Eidelstedt, pela Kieler Strasse, em direção à casa do irmão. Ela está diferente, usa roupas escuras e reflexos mais claros no cabelo. Cahit está no banco de passageiro. No vidro traseiro do carro, um adesivo em turco “Isso tudo é seu!?”. Os dois escutam *Alma ahlml* (Orientation) e conversam em alemão e em turco. Ela chama a atenção para o vocabulário melhor do marido, que agora já usa mais palavras xulas na língua dos pais. Os dois colocam de volta a aliança.

Na casa de Yilmaz, irmão de Sibel, o casal é recebido por ele e a esposa, Hatice, e os amigos do casal, Sly e Shane, com suas respectivas esposas, Nurcan e Canan, e sua filha Idil.

Os homens jogam ‘Okey’ na cozinha e tomam chá escutando música turca, *Senin Gibi* (Aylin Aslim). Sly comenta a respeito de um bordel que havia conhecido na semana anterior, e os amigos reclamam por não terem sido convidados. Cahit, por sua vez, expressa sua estranheza e quase provoca uma briga ao questionar -“por que vocês não fodem com suas mulheres?”, sendo alertado a nunca mais aproximar as palavras “foder” e “esposa”.

Enquanto isso, na sala de estar as mulheres assistindo a um *reality show* turco sobre o desempenho insatisfatório de seus maridos na cama – a única que parece apreciar as relações sexuais no casamento é Sibel, que comenta com as amigas que Cahit “a lambe como se fosse um gato”.

Ao final da noite, já na rua, o irmão de Sibel confronta o cunhado, afirmando saber que ele não é quem a família pensa. No entanto Cahit, talvez para sua própria surpresa, afirma amar Sibel e ter mentido para poder estar ao lado da jovem, resposta esta que satisfaz Yilmaz, quem diz que “o mais importante é que ele a faça feliz”.

No roteiro, há uma cena no Zoë Bar que posteriormente foi modificada. Na original, Cahit e Sibel usam suas alianças e flertam um com o outro, e ele encara um jovem que a admira. Ele toca uma canção turca para a esposa, que não dá muita atenção, e deixa o local com Niko, o *barmen*, amigo de Maren – a amante de Cahit. Na cena utilizada no filme, vemos apenas Cahit bastante bêbado conversando com Sibel, enquanto ela flerta com Niko para, em seguida, deixar o bar com ele, enquanto o marido termina por cair no sono.

Escutamos *My men don't love me* (Mona Mur) Cahit é acordado então por Maren. Na casa dela, os dois fazem amor violentamente e depois jogam damas na sala sem roupa.

É dia. Sibel visita um supermercado turco. Ouvimos *Yine mi cicek*, uma canção instrumental, enquanto ela percorre os corredores escolhendo alimentos. Em casa, ela prepara um elaborado jantar para Cahit com especialidades da terra de seus pais, pimentões recheados com arroz e carne moída. Os movimentos são carregados de sensualidade e cuidadosamente observados por Cahit enquanto fuma um cigarro. Em um momento, por exemplo, ela lambe a faca encarando-o. Ambos bebem Arak com gelo e Cahit comenta "que não foi tão estúpido assim ter se casado com ela". O encanto, no entanto, é quebrado quando ela diz que sua mãe tem perguntado quando virão os netos. Cahit propõe que façam um filho, ela ri e diz que poderá dizer para mãe que ele é impotente, o que seria um motivo aceitável para um divórcio entre seus pares. Continua, convidando-o para sair para dançar naquela noite. Decepcionado, imediatamente sai de casa sem sequer agradecer pelo jantar. Na cena original, no roteiro, ele ainda arremessa a garrafa de bebida contra a parede. Depois de comer, Sibel despeja todos os restos no vaso sanitário, apronta-se, cheira um pouco de cocaína e sai para dançar.

Novamente no Zoë Bar, Cahit brinca com a sua aliança, enquanto a observa pensativo. Ouvimos um reggae, *Die Welt steht still* (Jan Delay). Maren o encontra e pergunta a respeito, quando ele então conta a respeito da esposa com a qual "não fode, embora seja casado". Ele fica ainda mais intrigado e vai encontrar Sibel.

Na porta do Schlachthof é barrado por dois homens turcos até quase começar uma briga, quando finalmente é resgatado por Sibel, que o coloca para dentro da festa ao confirmar que ele é seu marido. Ele se desculpa por ter saído de casa abruptamente. Os dois dançam pop turco, *Firtinalar* (Ebru Gündes) e começam a flertar um com o outro. No roteiro, há inclusive um diálogo em que ela pede que ele "não se apaixone", mas este foi cortado.

Um outro homem, turco, aproxima-se de Sibel e acaba provocando uma briga, na qual Cahit é ferido por ele e seus amigos. No roteiro, Sibel o defenderia com um estilete, mas essa cena foi cortada. Já fora do estabelecimento, ela cuida de Cahit com carinho. Ela limpa suas feridas no rosto, enquanto ele enxagua a boca com cerveja. Ele reclama dizendo "merda de turcos", enquanto ela retruca com humor, lembrando que ele próprio se trata de um turco, ainda que pareça ter se esquecido disso. Diálogo esse que não constava no roteiro. Ao chegar em casa, eles dormem juntos pela primeira vez, mas a relação é interrompida por ela, que diz temer que se tornem "marido e mulher".

A seguir, vemos momentos privados de ambos, nos quais se dão conta do quanto estão apaixonados um pelo outro. Cahit comemora bebendo com seu melhor amigo e suposto tio que apresentara para a família da esposa, enquanto assistem a um concerto de música balcânica no Fabrik. Emocionado, quebra o copo que bebia e bate as mãos sobre os cacos de vidro, enquanto grita: "Estou apaixonado!" O amigo, por sua vez, o estapeia, como que procurando despertá-lo de um transe. E critica-o, dizendo que o amor é como um carrossel no qual damos voltas e voltas, no que não passa de um mero cavalo de madeira. Ensanguentado, Cahit invade o palco e leva o público ao delírio.

Sibel, por sua vez, rompe com sua chefe no salão ao ser provocada com informações sobre a ex-esposa de Cahit, de quem era amiga, e a revelação de que Maren é sua amante. Ao sair do local, a jovem rompe também com o seu próprio amante, Nico, afirmando "eu só queria saber como você é na cama, agora que eu sei você sai do meu caminho e eu saio do seu", e com a insistência dele, sustenta: "eu sou uma mulher casada, uma mulher turca casada, e se você não me deixar em paz o meu marido vai matar você, captou?!". No salão, Nico discute com Maren a respeito da relação de Sibel com o marido, e fica surpreso ao descobrir tratar-se de Cahit.

Sibel caminha sozinha até a Dom, uma espécie de quermesse em Hamburgo. Anoitece, e ela se diverte em brinquedos como os de um parque de diversões, e compra um *Lebkuchen*, bolacha típica de mercados de natal alemães, em formato de coração. O presente, onde se lê *Ich liebe dich* (Eu amo você) é colocado sobre o travesseiro de Cahit. Ouvimos *After laughter come tears* (Wendy René). Cahit está no bar onde sempre se encontram. Quando chega para vê-lo, entretanto, Sibel vê o marido em desespero, tentando acordar o amante com quem ela romperá horas antes. Nico provocara Cahit seguidas vezes, afirmando que Sibel seria uma prostituta, indagando quanto ela cobrava e se ele ficava com parte do dinheiro. Em um momento, chega a perguntar quanto custaria o sexo anal, fazendo graça, pois nesse *métier* esse intercuro é apelidado "grego", assim, diz que "a turca será fodida como uma grega". Após ter perdido a paciência, Cahit o atingira na cabeça com uma garrafa. Assim, a ameaça de Sibel se fez verdade: o homem está morto. Sibel e Cahit trocam um olhar amargurado. Sua felicidade será adiada.

Vemos a mão de Sibel colocar um CD para tocar. Ouvimos uma canção turca melancólica, diferente das canções de rock que povoavam o universo relacional dos dois. *Ölürsem kabrime gelme istemem* (IBO) – quando eu morrer não visite a minha cova. Ela chora e tenta se suicidar novamente, cortando o pulso da maneira como Cahit lhe ensinara. No entanto, logo se arrepende, e se estapeia pelo ato que cometeu mais uma vez. Vemos uma lâmina de barbear ensanguentada e, a seguir, o braço de Sibel ser suturado no Hospital. A

seguir, um jornal cuja capa denuncia “Crime passionai em St. Pauli” com a foto do casal e uma reportagem com uma foto de Niko, onde é descrita a tragédia, mencionando, inclusive, que o casamento era somente de aparências. Quem lê o jornal é o irmão de Sibel, Yilmaz, que sai de seu local de trabalho furioso.

Yilmaz compartilha as notícias com os pais. Todos estão arrasados. Fotos de Sibel são queimadas por Yunus, ainda que a mãe tente detê-lo, pedindo ajuda ao filho. Ele não suporta a cena e deixa o apartamento.

Sibel caminha pelas ruas desnorteada e entra em choque ao ver o irmão. Corre desesperadamente enquanto ele a persegue.

A seguir, Sibel chora na sala do apartamento de Seref, onde busca abrigo. Ela diz que a família lhe vai matar, e é repreendida ao dizer que ama Cahit, por ter destroçado a vida do amigo. À noite, ela dorme em seu quarto, e continua a chorar copiosamente. Seref então se compadece, cantando para ela em turco desde a sala, através da parede, “que a primavera sempre surge depois do inverno, tudo tem um princípio, tudo tem um fim”. (Uma diferença marcante com relação ao roteiro original, quando o homem tenta beijá-la).

Sibel visita a sua mãe, após assegurar-se que Yunus havia saído de casa. As duas se abraçam e choram. Ao fundo, ainda ouvimos Seref cantar.

Sibel visita Cahit no presídio e promete esperá-lo. Ambos choram. Não há diálogo como previsto no roteiro, apenas uma terna troca de olhares. Cahit deixa Sibel com um ar esperançoso.

IV

Nova entrada da banda, esta não prevista pelo roteiro. Os músicos estão tristes. Apenas um solo de clarinete melancólico é reproduzido, enquanto um avião sobrevoa o Bósforo.

Sibel chega ao aeroporto de Istambul com uma outra aparência, cabelos curtos e sem maquiagem. Passa pela imigração com ares de revolta. A prima a busca de carro e tenta animá-la durante o trajeto, questionando sobre seus planos. Sibel pede ajuda para encontrar um trabalho.

A seguir a jovem trabalha como camareira no mesmo hotel em que sua prima é executiva. Selma a ajuda a arrumar a cama e diz que continua a procurar trabalho para ela como cabelereira. Mais tarde, no bar do hotel, as duas conversam ao som de jazz – *Gel yad’a salma dilber* (Laco Tayfa), observando a vista noturna de Istambul. Selma diz que um dia será gerente e então Sibel poderá trabalhar onde quiser, e pergunta se ela ainda sente falta de Cahit.

Sibel caminha pelas ruas de Istambul sozinha sob a chuva. Assiste na televisão um campeonato europeu de halterofilismo no qual uma jovem de mesmo nome, também turca, compete. Enquanto isso, repete para si mesma: “ânimo, Sibel”.

O despertador toca, são cinco horas. Sibel aspira um quarto do hotel e observando através da janela. Na saída, dá meia volta e toma outro caminho. Em um restaurante, onde só há homens, e dirige-se a dois rapazes que conversam, sentando-se à mesa sem ser convidada. Um deles comenta ser evidente que ela “não é de lá”, ela sussurra questionando onde pode conseguir drogas.

Sem obter resposta, continua caminhando por ruas movimentadas da cidade, enquanto a câmera a segue, documenta sua trajetória. Ao chegar em casa, é repreendida por Selma, mas a ignora.

Novamente, o despertador toca às cinco horas. Sibel tira o fio da tomada, mas não se levanta da cama.

Ouvimos *Fata Morgana* (Orientation) enquanto cena após cena vemos Sibel em diferentes lugares de Istambul, finalmente em Beyoglu. Seu cabelo também está mais longo, indicando a transcorrência do tempo. Sua voz em *off* lê uma carta que escrevera para Cahit, na qual afirma se sentir aprisionada. O texto foi modificado em relação ao original, embora mantida a sua essência e, ao final, escreve que Selma, a quem admirava,

hoje despreza. Nesse momento, a vemos entrando em bar na penumbra, e encarando o homem atrás do balcão. Seus olhos estão delineados e flertam com o desconhecido, a quem diz estar procurando a droga que ele puder lhe oferecer. O homem é Hüseyin, personagem de inspiração *beatnik* que a leva para sua casa e lhe oferece ópio. Além disso, ele lhe oferece também um trabalho e abrigo em seu apartamento.

Na casa de Selma, Sibel arruma suas malas. As duas discutem, porque a última diz que a prima vive somente para trabalhar e dormir, e que por isso o marido dela pediu o divórcio. Como resposta, leva um tapa no rosto.

Novamente no bar Sise, em Beyoglu, Sibel dança descontroladamente ao som de *feel you* (Depeche Mode) – a mesma canção que tocava quando Cahit dirigiu contra a parede logo no início. Ela bebe, gira ao redor de si como um dervixe em transe, até cair no chão desacordada. Quando todos deixam o local, resta o silêncio. Sibel é violentada por Hüseyin, que deixa suas calças abaixadas. Ele bebe e a acorda. Ao se dar conta o ocorreu, ela nada diz, e ele a manda embora agressivamente.

Com os olhos borrados, Sibel carrega uma mala nas costas caminhando solitariamente em uma rua escura. É chamada por três jovens bêbados, um deles pede que fique para “se divertirem”, ensinuando-se. Ela então perde a paciência, joga a mala no chão e pergunta “por que eles não fodem com as suas mães”, atacando aquele que a provocou. Os amigos o defendem. Ensanguentada e gravemente ferida, ela se levanta a cada queda e gargalha da dor, xinga-os, agride-os e apanha até cair. Cada vez que eles vão embora elaentão se levanta e parte novamente para cima dos três. A briga só acaba quando Sibel desmaia após levar uma facada no estômago. O agressor entra em desespero ao ter a impressão de que a matou e eles fogem. Pouco depois, um jovem taxista aproxima-se do local onde o corpo de Sibel está estendido. No momento em que as lanternas de seu carro a iluminam, ouvimos ao fundo uma canção instrumental. Ele estaciona, apaga o cigarro e, decidido, dirige-se até ela.

V

A banda entra e continua performando a canção da passagem anterior, *Roman Oyun Havasi*. Há uma atmosfera de tensão entre os músicos e algo nos indica que chegamos ao trecho final. O dia está escurecendo. O som continua enquanto vemos Cahit sair da prisão em Hamburgo – segundo o roteiro, alguns anos depois. Seus cabelos estão grisalhos, ao sair, ele sorri. É primavera. Seref o aguarda do lado de fora (contrariamente ao roteiro, que previa que ele estivesse sozinho).

Seref e Cahit almoçam em uma pizzaria turca e casa de Döner. Logo que o amigo questiona seus planos, ele diz que irá a Istambul, obstinado a encontrar a esposa e é repreendido pelo amigo. No entanto, diz que não teria conseguido sobreviver à prisão se não fosse por ela. Assim, Seref lhe oferece dinheiro para que vá até a Turquia. Embora Cahit hesite, o amigo lembra que “afinal de contas é o seu tio”, convencendo-o.

Cahit então visita a oficina mecânica de Yilmaz, irmão de Sibel. É bem recebido, no entanto, ele diz que “já não tem irmã” e que “tinham que salvar sua honra”. Quando então Cahit pergunta se eles, afinal, conseguiram fazê-lo, Yilmaz olha para baixo, silencioso e amargurado.

A seguir, Cahit observa Maren através da vidraça do salão de cabelereiro. Logo depois parte, sem dizer nada.

Em Istambul, é levado ao hotel por um taxista turco, Necat, que revela que “na sua vida anterior era da Bavária”, onde trabalhava e, por isso, também é fluente em alemão. No entanto, fora deportado pelo tráfico de drogas. Necat diz eu o levará até um hotel barato, e dirige até o antigo Hotel Büyük Londra, no centro da cidade.

Cahit visita Selma no Hotel Marmara. Ela está mais velha e dá ordens a vários funcionários. Logo ele pergunta a respeito de Sibel, e descobre que ela vive com o namorado e tem uma filha, e que não precisa dele. A discussão em turco transita para o inglês. Cahit discorda e diz que estava morto desde muito antes de conhecer Sibel, mas que ela lhe deu amor e poder, trazendo-o de volta à vida. Selma questiona se Cahit é forte o bastante para destruir a vida da prima. Ele, por sua vez, diz que não o é, e deixa o hotel. Selma parece pensativa, a câmera se distancia e ela parece muito só diante do luxuoso restaurante do hotel.

Cahit sonha. Em um flash vemos diversas cenas da narrativa. Ele parece atormentado. A seguir, o telefone toca. É Sibel. Ela sussurra, perguntando quanto tempo estará em Istambul, e assim que diz que ficará o suficiente para vê-la, ela desliga.

No roteiro inicial, os dois se encontrariam na cidade. Teriam diálogos distintos dos que serão descritos a seguir. No entanto, vemos apenas momentos de Cahit, suas vivências pela cidade, comprando água, jogando dados, e finalmente tocando piano no bar do Hotel. Ouvimos os acordes iniciais de *Life is what you make it* (Zinoba).

No apartamento de Selma, em Ulus, uma região nobre da cidade, Sibel olha através da janela. A prima pinta as unhas de sua sobrinha, Pamuk. Ela pede que cuide da menina por alguns dias. As duas se despedem com carinho.

Sibel está notavelmente mais magra, usa óculos e um corte de cabelo mais curto do que nunca. Ela caminha pelas ruas ensolaradas de Istambul até o hotel de Cahit.

No pequeno quarto de hotel com vista para o Bósforo, os dois se observam, imóveis e em silêncio. Ouvimos apenas o barulho da rua. O casamento de Sibel e Cahit é consumado. Enquanto os dois se beijam, nus, ouvimos sua conversa em *off*. Ele conta seu plano de viajar até Mersin, cidade onde nascera. Através da janela, ouvimos o chamado das Mesquitas. Os dois observam a cidade. E ele convida Sibel a ir com ele. Eles voltam para o quarto, mais cenas de carinho nos são reveladas. Silêncio.

Sibel se veste e telefona para a filha, Pamuk. Logo, é noite novamente. Ela observa a cidade pela janela e Cahit observa o seu corpo, nu, diante da luz noturna. Finalmente, ela pergunta “como faremos isso?”, dando a entender que irá com Cahit. Ele sugere que se encontrem na rodoviária, “ela, sua filha e ele”. Ela toma banho e se apronta para deixar o hotel. Antes de ir, os dois se encaram, observando sua imagem em um mesmo espelho e combinam o horário do encontro.

De volta à sua casa a jovem arruma suas malas. No entanto, hesita ao ouvir a filha brincando com Cem, seu namorado. Ela pergunta se ele sabe desenhar uma montanha muito alta e ele diz que sim. Ao fundo, uma canção de uma caixinha de música perdura. Sibel não aparece no lugar marcado e vemos Cahit partir a sós em busca de suas raízes. Ele aguarda na rodoviária durante o dia todo e embarca no final da tarde para Mersin. Enquanto parte, escutamos o início de uma nova canção, festiva – *Su karsiki dagda bir fener yanar*. A letra, sobre uma fogueira no alto de uma montanha, diz: “Todos os apaixonados ficam loucos como eu? Minha dor não tem limites. Que os meus inimigos fiquem todos cegos.”

A cantora está de pé, diante do Bósforo, pela última vez. Os músicos fazem uma reverência de agradecimento ao final.

Fade out.

Ao fundo, ouvimos novamente *Life is what you make of it*, enquanto os créditos do filme são apresentados.

A.2 Etnografia de *Auf der Anderen Seite*

O filme tem início em um posto de gasolina à beira de uma estrada, na Turquia. Um carro estaciona. Logo no primeiro diálogo, os personagens se felicitam pelo feriado de Bayram²³. Um jovem branco, de aparentes quarenta anos, entra numa loja de conveniência que tem na parede uma bandeira turca e conversa com o vendedor a respeito da música ambiente. O músico é Kazim Koyuncu, de Artvin, morto por um câncer causado, segundo o vendedor, em virtude de Chernobyl. Surpreende-o que o jovem nunca tenha ouvido falar dele, pois é um artista muito conhecido no Mar Negro, conotando-se que ele não pertence àquele lugar. O jovem segue dirigindo, com a mesma música de fundo. Entra em um túnel e logo surge o título da primeira parte:

A MORTE DE YETER

Na próxima cena, diversas bandeiras da Alemanha são hasteadas em meio a monumentos de Bremen. Entre essas bandeiras, lê-se em cartazes vermelhos "proletários unidos" e ouve-se vozes que entoam gritos e palavras de ordem em favor dos direitos dos trabalhadores. Trata-se de uma manifestação de primeiro de maio. Um senhor caminha alegre e acena com a cabeça para a banda escolar que vê passar. Entra em uma rua resguardada, na qual diversas prostitutas se revelam nas janelas. Para, e conversa com uma delas, Jessy, que usa uma roupa de couro e peruca loira. Ele pergunta se ela fala francês e, com sua confirmação, decide entrar. Ao fundo escutamos uma cantora turca e, ao descobrir que Jessy também é turca, como ele, diz estar envergonhado. Ambos conversam em turco e ela diz que Yeter é o seu nome real e conta um pouco sobre sua família. No entanto, logo se irrita e diz: "Tio, você veio aqui para bater papo ou foder?". Ele se apresenta como Ali. Ela faz troça com a sua idade, e dúvida que ele seja capaz de um intercursos sexual. A seguir, eles se despedem na porta e ela diz "Cuide-se, irmão Ali". Dois homens que por ali passam a observam com olhar ameaçador. Ela se esconde por trás das cortinas.

Vemos, então, o mesmo jovem do início do filme em um trem que, dentro de dez minutos, estará em Bremen. Ele caminha por uma rua tranquila e entra em uma casa, na

23 Bayram é utilizado em turco no diálogo e quer dizer celebração, festa, referindo-se tanto às datas religiosas como seculares.

cozinha cumprimenta o seu pai, Ali. O jovem chama-se Nejat e diz que lhe comprou um livro, "Demircinin Kizi"²⁴, do autor Selim Özdoğan. No jardim, Ali rega as plantas e conta sobre o palpite de um amigo iraniano para as suas apostas em um cavalo chamado "Brilho do Sol". Eles conversam em turco, mas o jovem, que lê o jornal, intercala algumas frases em alemão. Ali comenta que seria bom se o sol um dia brilhasse para ele. Nejat retruca "É um estrangeiro, papai." A seguir, vemos Ali no jockey, que acaba de vencer sua aposta. Ambos tomam sorvete em frente à estação. Ali pergunta com quem o filho está transando e, ao ser repreendido pela pergunta, responde em alemão que é difícil conversar com ele. Os dois se despedem.

Vemos Nejat oferecendo um seminário sobre Goethe na Universidade. Na última fileira, uma jovem dorme.

Ali visita novamente Yeter e a convida para morar com ele. Diz que é pensionista, viúvo, e que pagaria o mesmo que ela ganha no momento em seu ofício para ter exclusividade. Ela não o leva muito a sério. Já é noite, vemos Yeter tomar um bonde, sem peruca ou maquiagem. Os mesmos dois homens que a olharam de modo ameaçador pela janela alguns dias antes se sentam ao seu lado, e a cumprimentam "As - salamu alaykum". Ela responde em alemão dizendo que não compreende. Eles dizem que ela é muçulmana e turca e que, portanto, deve se arrepender. E a ameaçam caso voltem a vê-la por ali. Ela parece amedrontada.

Yeter encontra Ali no restaurante do Jockey. Ela pergunta se ele falava sério sobre lhe pagar o que ganha no bordel, três mil euros mensais. Ele se surpreende e diz que pode arrumar o dinheiro, que tem suas reservas e um filho professor na Universidade Alemã. Os dois saem para jantar e ele insiste que não tem outra exigência além de que more e durma com ele.

Yeter, Ali e Nejat jantam juntos. Nejat parece desconfortável. Ambos falam sobre sua viuvez, e descobrimos que o marido de Yeter foi morto em Maras em 1978²⁵. Nejat fala apenas em alemão e repreende o pai por estar bebendo. Yeter e Nejat colocam Ali na cama,

²⁴"A filha do ferreiro" é trata da história de Ögü, uma imigrante turca, desde sua infância na Anatólia até o desenrolar de sua vida como viúva em Delmenhorst, que se passa na década de 1940. O livro foi escrito por um autor de quem Akin é amigo e admirador, tendo feito referência às suas histórias já em um filme anterior, *Im Juli*.

²⁵O massacre de Maras, ocorrido entre 19 e 26 de dezembro de 1978, levou a morte de centenas de civis em um ataque contra alevitas, grupo de influência pré-islâmica e xiita, e curdos às vésperas do golpe de Estado liderado em 1980 por Kenan Evren, em meio à Guerra Fria e a diversos conflitos armados entre à esquerda e a direita do país.

que está completamente bêbado. Os dois tomam um café e conversam, em alemão, sobre como ela conheceu o pai dele. Nejat parece chocado. A seguir, ambos precisam levar Ali ao hospital. Ali teve um ataque cardíaco. Yeter conta que tem uma filha de 27 anos que pensa que ela trabalha numa loja de sapatos, pois ela envia sapatos com frequência, e ela afirma fazer o que faz para que a filha possa estudar e um dia ser como Nejat.

No dia seguinte, ambos visitam Ali no hospital e cuidam de sua casa. Colhem tomates do quintal. Nejat fala em alemão, Yeter em turco. Ela chora, por sentir saudades da filha, e ele a consola.

Ali, já em casa, pergunta ao filho se dormiu com Yeter. Ele fica ofendido. Yeter cozinha, mas Ali recusa, dizendo que não pode comer massa, e acende um cigarro. Nejat o repreende, aos gritos, por não querer comer, mas ficar bebendo e fumando. Ele vai embora e ela lhe entrega um Börek para a viagem.

Vemos Nejat chegando em Hamburgo. Em seu escritório, repleto de livros, o jovem come o sanduíche preparado por Yeter.

Ali está bêbado e pergunta a Yeter se dormiu com o filho dele. Ela pinta as unhas. Ele começa a assediá-la. Ela não quer, mas ele insiste e diz que é seu dono, por estar pagando para que viva com ele. Os dois discutem e ela arruma suas malas. Ele diz que ela não vai embora. Ela o empurra e ele desfere um tapa em seu rosto com tanta força que a derruba no chão. Vemos ela então caída, ao lado da cama, após bater a cabeça. Yeter está morta. Ali chora.

Ali chega no presídio e é colocado em uma cela com delicadeza por um funcionário do governo alemão. Ali sobe num banco para olhar pela janela, a qual se abre.

O caixão de Yeter desce uma rampa e é retirado de um avião da Turkish Airlines. Nejat observa com tristeza. No enterro, mulheres de véu choram. A seguir, a família de Yeter conta que sua filha, Ayten, desapareceu há meses. Mostram-lhe fotos de sua infância. Ninguém sabe sequer o que ou onde a jovem está estudando.

Nejat conversa com um primo enquanto caminha pelas ruas de Istambul e diz que pretende ficar na cidade até encontrar a menina. Vai até a delegacia procurá-la porque quer pagar os seus estudos. O policial sugere que ajude uma criança curda e se recusa a ajudar. Assim, Nejat espalha cartazes pela cidade com uma foto de Yeter em busca da filha. Passa em frente a uma livraria alemã, em frente da qual se lê "vende-se". Nejat entra, fica encantado com o local, conversa com o dono da loja e negocia a sua compra. O dono diz sentir falta de sua terra natal apesar de estar cercado de literatura alemã, diz sentir-se no museu de uma língua extinta como o latim. Nejat conta ser professor de literatura alemã e o

dono do local então comenta: "Seria engraçado se um professor turco de Alemão na Alemanha terminasse como um dono de livraria alemã na Turquia". A seguir, Nejat conversa com o primo, conta sobre sua decisão e diz que talvez lecionar não fosse mesmo o que queria. Ao ser perguntado sobre seu pai, diz: "Um assassino não é o meu pai".

Observa-se uma transição. O corte nos leva a uma estrada, com música turca instrumental de fundo. Nejat dirige por diferentes paisagens que acompanha atento, com satisfação. Vemos o transcorrer de um dia, o carro atravessa o entardecer e surge, então, o título da segunda parte:

A MORTE DE LOTTE

A abertura da segunda parte de dá ao som de helicópteros que cobrem uma manifestação em primeiro de maio na Turquia, na qual mulheres de véu apóiam Ocalan²⁶, jovens apóiam a luta partidária e os direitos das pessoas. A presença da polícia é significativa. Um manifestante grita que há um policial entre eles, este não traja uniforme, e começa a atirar para cima. É agredido pelos manifestantes, e, um deles, de máscara, foge com a sua arma. Outro policial, sem uniforme, começa a perseguir o fugitivo e chama reforços. Diversos policiais perseguem assim esse manifestante, que chega a derrubar a arma no caminho e o seu aparelho celular. O manifestante entra em um prédio para se esconder, uma moradora escuta e ele tira a sua máscara, pedindo socorro. Descobrimos tratar-se de uma mulher. Solidarizada, a moradora abre a porta do terraço e permite que a jovem se esconda. A polícia chega, mas não a encontra. A fugitiva esconde uma arma no terraço, e nota ter perdido o seu aparelho celular. Ela toma uma balsa no Bósforo de volta para casa.

A seguir, outra jovem, em um quarto que tem um pôster de Deniz²⁷ na parede, pergunta ao telefone sobre quem está sendo preso. A polícia invade o apartamento.

26 Abdullah Öcalan, líder independista curdo e fundador do Partido dos Trabalhadores do Curdistão (PKK).

27 Deniz Gezmis, ativista marxista-leninista turco e membro do Exército de Liberação do Povo da Turquia.

Diversas mulheres são carregadas, enquanto gritam "viva à resistência". Ao sair do prédio, uma multidão se aglomera e elas bradam seus nomes completos. A população aplaude a saída do carro de polícia. A jovem que vimos fugir da manifestação está entre eles, e observa a movimentação preocupada.

Vemos um avião pousar no aeroporto de Hamburgo. Na imigração, o passaporte dela é carimbado. Dois homens a aguardam, e perguntam em turco qual é o seu nome no passaporte: Gul Korkmaz. Orientam-na a nunca usar outro nome, e nem correr no transporte público usando roupas pretas. Dizem que ela deve comprar um relógio e que, se for encontrada, não deve dizer que os conhece. Se ela quiser tomar banho, deve ir à piscina pública. Se quiser comer, deve ir à Universidade, onde pode-se comer por três euros. Eles viajam de carro até uma casa onde há várias outras jovens mulheres.

Em um café, um dos homens lhe oferece trabalho como garçone. Ela diz ter apenas vinte euros e pergunta onde fica Bremen, pede dinheiro emprestado. Gul fala com a telefonista em inglês e pede o telefone de Yeter Ozturk. O número não está cadastrado. Nota-se, a partir daí, que Gul é na verdade a filha desaparecida de Yeter, cujo nome na verdade é Ayten.

Ayten desembarca em Bremen e estuda um guia de conversação turco-alemão. Ela pesquisa na lista telefônica lojas de sapato da cidade e as circula num mapa. Visita algumas delas sem sucesso em sua busca por Yeter.

Vemos a jovem ser repreendida, novamente em Hamburgo, por um dos homens que a recebeu. Ele diz que terá que trabalhar para ele para lhe pagar a dívida. Ela pede que não fique nervoso por cem euros, já que é seu "camarada". Eles gritam e ela é expulsa do café.

A seguir, vemos Ayten caminhar por uma rua escura em frente à Universidade, na qual ela procura abrigo para o frio. Vemos a jovem dormir na última fileira de uma sala de aula - a mesma onde Nejat leciona uma aula sobre Goethe. Ele recita um texto do autor: "Quem quer ver uma rosa florir nas profundezas do inverno? Tudo a seu próprio tempo. Folhas, flor, flores. Só um tolo poderia querer esta inoportuna intoxicação." E "eu sou contra as revoluções, por elas destruírem tantas boas coisas velhas como construir boas coisas novas".

Ayten se lava na pia do banheiro feminino. Ela fuma um cigarro e para uma jovem universitária, a quem indaga em inglês se poderia lhe emprestar algum dinheiro para comer, porque esquecera de trazer sua carteira para Universidade. As duas entram no restaurante universitário juntas e conversam. Ayten promete enviar o dinheiro de volta

para a casa da jovem, mas ela diz que pode ser convidada para uma próxima vez, e que isso não é necessário. Ela pega três porções de comida diferentes e come vorazmente, enquanto conta estudar Sociologia. A jovem alemã diz ser estudante de Letras e questiona de onde vem a nova amiga e se veio para estudar na Alemanha. Ayten diz ser de Istambul e estar na Universidade apenas porque lá é o lugar "mais barato para comer". A jovem alemã parece surpresa, e questiona onde Ayten mora, ao que a jovem retruca se ela quer mesmo saber.

A seguir, vemos as duas entrarem na casa da jovem alemã, que mostra onde fica cada cômodo, elas terminam no quarto de hóspedes. A jovem apresenta Ayten à sua mãe, Susanne, e diz que a amiga ficará um tempo morando com elas. Em seguida, mostra o quarto onde cresceu, e diz que está morando com a mãe apenas temporariamente, porque acaba de voltar da Índia, onde passou três meses. Ela oferece algumas roupas à amiga, que contara que, por ter tido que escapar rápido, não tem outras roupas além da que está vestindo. Ayten aceita algumas peças, exceto uma camiseta de marca norte-americana. Descobrimos que a jovem alemã se chama Charlotte, e que o seu apelido é Lotte.

Lotte encontra sua mãe na cozinha, que ironiza ser muito gentil permitir que uma estranha more com elas. A jovem diz que devem ajudá-la, mas Susanne insiste que sequer a conhecem. Lotte retruca: "Isso é alemão, mamãe. Exatamente isso. Ela está ilegal aqui. Ela é perseguida no país dela." Susanne sugere que ela então tente asilo na Alemanha, mas Lotte teme que a nova amiga não consiga. A mãe então diz que o que ela está fazendo é punível, mas Lotte a ignora e pede apenas que a mãe arrume a cama de para Ayten.

Vemos então Ayten e Lotte em uma casa noturna onde dançam, bebem cerveja e dividem um baseado. As duas se sentam e Ayten coloca a mão em seu rosto, carinhosamente. Ela beija Lotte e a jovem corresponde agarrando sua cintura. Ao fundo a música continua.

É manhã. Susanne observa pela janela as duas jovens chegarem de taxi bêbadas, rindo alto. Elas se abraçam em frente à casa. Na cozinha, tomam café da manhã e Lotte fala a respeito do pão caseiro alemão. Lotte beija sua bochecha sorrateiramente e as duas riem, travessas.

Susanne digita em seu laptop e, de vez em quando, para, ao escutar as jovens rirem e conversarem alto. Quando o barulho silencia, ela espia através da porta o quarto da filha, depois desce para arrumar a cozinha. Ela recolhe a mesa desnorteada.

Lotte e Ayten dividem a cama nuas sob o lençol. A jovem alemã pergunta o significado de Gül e a amiga então revela o seu verdadeiro nome, Ayten Ozturk, esendo que Ayten significa "pele da lua". Lotte a olha com surpresa, mas logo volta a abraçá-la.

Na cozinha, Ayten deseja bom dia, em alemão, à Susanne, que prepara uma torta de cerejas. Susanne responde que já é meio dia, e a repreende por estar fumando antes mesmo do café da manhã. Ela diz que a filha lhe contou que ela é perseguida em seu país por atividades políticas. Ayten confirma fazer parte de um grupo de resistência política na Turquia, que luta por "100% direitos humanos, liberdade de expressão e educação". Nervosa, diz que na Turquia apenas as pessoas que têm dinheiro têm acesso à educação. Susanne diz que talvez as coisas melhorem quando entrarem na União Européia. Ayten não lhe dá ouvidos, e diz não confiar na instituição, pois quem a lidera é a Inglaterra, França, Alemanha, Itália, Espanha, antigos países coloniais. Susanne diz que talvez ela seja uma apenas uma pessoa que gosta de lutar. Ayten fica mais nervosa e diz que se um país mata pessoas só porque elas pensam diferente, parecem diferentes, ou protestam, é necessário lutar. Susanne insiste que talvez as coisas melhorem quando entrarem na União Europeia, ao que Ayten retruca: "foda-se a União Européia!". Susanne a repreende e proíbe de falar desse modo em sua casa. Ayten vai até o quarto, se troca e senta na escada em frente ao quintal.

Quando Lotte chega fica assustada ao encontrar a amiga chorando. Ayten pede ajuda para encontrar a sua mãe. As duas entram no carro e Susanne observa pela janela, apreensiva. Elas dirigem e, ao fundo, vemos um bonde cruzar em direção contrária, no qual viajam Yeter e Nejat a caminho da visita de Ali, no hospital...

É noite. O carro de Lotte é parado por dois policiais, que pedem os documentos do carro e das jovens. Uma policial diz que fará uma ligação para confirmar os dados e voltará em seguida. Ayten corre. Um dos policiais consegue agarrá-la e ela grita "asilo, asilo".

Numa sala, um funcionário do governo fotografa Ayten e pega suas digitais. Lotte aguarda. Ayten é levada a um abrigo, e Lotte a acompanha. No quarto, um funcionário diz a ela que pode visitar a amiga até três vezes ao mês. Lotte tenta consolá-la.

A seguir, vemos o julgamento de Ayten, o pedido de asilo foi negado, argumentando-se que o asilo só é concedido para quem é perseguido em função de sua raça, religião, nacionalidade, adesão a um grupo social ou convicções políticas, aos que temem perigos para seu corpo, alma ou liberdade. O tribunal argumenta, ainda, que(?) à luz dos planos da Turquia de adesão à União Européia, não se pode assumir que a jovem deva temer maus tratos ao voltar ao seu país. Não podem assim sustentar que será ameaçada na

Turquia, sendo sua convicção política credível, de modo que não haveria como justificar o seu asilo.

Em casa, Lotte revira suas coisas desesperadamente. Susanne observa e a jovem pergunta onde a mãe escondera o seu passaporte. A jovem joga coisas no chão e não deixa que a mãe a conforte. Susanne encontra, em meio à bagunça, o passaporte da filha e diz: "Olhe como você está cega." Lotte leva suas malas até o taxi que aguarda, e as duas se abraçam. Susanne olha a filha com carinho e pede que se cuide.

Lotte caminha pela Praça Taksim, pedindo informação. Ela vai ao Consulado da Alemanha e questiona um diplomata, se ele não se interessaria em saber se sua amiga é torturada. Ele pergunta se ela poderia provar o que diz, mas ressalta que os não-alemães em prisões turcas não são de sua responsabilidade. Diz, no entanto, que a BARO pode ajudá-la, uma organização que oferece assistência jurídica aos prisioneiros que não podem pagar por um advogado. A jovem agradece com um sorriso.

Lotte conversa com um homem junto a uma interprete, ambos explicam a ela que o governo turco considera terrorista o grupo a que sua amiga pertence, de modo que ela pode pegar até vinte anos de prisão. Ayten aguarda sua sentença na penitenciária feminina de Uskudar e não pode receber visitas de quem não for seu parente. Lotte fica indignada, e questiona em tom desafiador: "que tipo de lei é essa?". O homem responde, "isso é a Turquia". Ela se desespera e chora. Ele fica desconfortável com a situação e diz que pode tentar uma permissão para visita, mas que pode levar de um a dois meses. Insiste que Lotte não deve nunca mencionar a ninguém o nome de Ayten. Ela concorda.

No hall do hotel, Lotte conversa com a mãe ao telefone dizendo que levará mais tempo do que esperava, talvez até seis meses. A mãe questiona sobre a faculdade, mas Lotte diz que isso não faz nenhum sentido agora. Susanne ameaça, diz que a filha não pode desperdiçar sua vida. No entanto, a filha discorda e diz que pela primeira vez o que faz tem um sentido, que alguém precisa dela e que ela precisa ajudar Ayten, encontrar um advogado para ela. Susanne pergunta quem pagará por isso, e diz que já pagou por mais de um ano os honorários de um advogado enquanto Ayten ainda estava em seu país. Lotte questiona se ela não poderia perguntar ao pai, mas a mãe se recusa e pede para a filha retornar. Com a sua recusa, diz que a filha está por conta própria dali em diante e desliga o telefone.

Lotte visita a livraria alemã em busca de um mural com ofertas de acomodação na cidade. Nejat a atende. A jovem prega o seu anúncio ao lado de uma imagem da mãe de Ayteen em busca da filha, o qual ignora. Ela examina o relatório da Anistia Internacional sobre a Turquia e toma um chá. Os dois conversam. A jovem lê até o fechamento da loja e

pede o livro emprestado. Ele se recusa, mas diz que tem um quarto para alugar. A caminho do seu apartamento, ela conta sobre a amiga. No entanto, menciona o seu nome falso, Gül, conforme orientada anteriormente. Ela visita o apartamento e decide ficar com o quarto livre.

Na prisão, Ayten joga voleybol. Uma colega de seu grupo a ameaça, caso não conte onde escondeu a arma.

Lotte desce a rua de sua nova casa e cumprimenta dois senhores que jogam. Ela toma uma balsa no Bósforo e respira ofegante, ansiosa. É revistada, a seguir, por uma policial feminina. Seus olhos se enchem de lágrimas. Ayten a aguarda. Lotte pergunta por que todas aquelas mulheres estão lá e Ayten sussurra que a maioria matou seus maridos. Ela diz querer ajudar e Ayten lhe entrega um papel, dizendo que deverá ajudar alguns amigos, buscar algo para ela, pois ela "é neutra". No papel há um mapa.

Lotte procura o lugar descrito no mapa e, ao subir no terraço, encontra o objeto escondido que descobre ser um revólver - aquele que Ayten escondera depois de uma manifestação. Ela hesita, mas ao final o esconde em sua bolsa e parte. A jovem caminha por ruas da periferia de Istambul seguida por um grupo de crianças. Algumas delas a abordam e pedem que compre um dos lenços que estão vendendo. Uma delas furta sua bolsa e sai correndo. Algumas pessoas observam, mas não interferem. Ela corre atrás dos meninos, que se dispersam, e segue atrás daquele que lhe tomou a bolsa até descobri-lo junto a dois colegas em um terreno baldio. Eles revistam sua bolsa e encontram o revólver que cogitam vender. Brincam com a arma. Lotte encontra-os e um deles aponta-lhe a arma, fecha os olhos e desfere um tiro em seu seio. Ela cai. Os dois colegas fogem, o autor caminha em sua direção desconcertado, larga o revólver no local e corre para alcançá-los.

A seguir, Ayten é levada para conversar com o delegado, que pergunta quem a havia visitado no dia anterior. Ela resiste em contar, mas ele revela que tem uma crise internacional nas mãos, pois a cidadã alemã que a visitou um dia antes foi encontrada morta cinco horas depois, com um tiro, na rua. Oferecem-se para ajudá-la a diminuir sua sentença, que sairá dentro em pouco. A jovem fica chocada com a notícia.

Observa-se uma transição. O corte nos leva de volta ao aeroporto, a mesma música instrumental que tocara na chegada do corpo de Yeter na Turquia. O caixão de Lotte sobe uma rampa, sendo colocado em um avião da Turkish Airlines. Surge, então, o título da terceira e última parte:

DO OUTRO LADO

No aeroporto Atatürk (Istambul), malas são retiradas de um avião da Turkish Airlines. Ali é acompanhado por um policial responsável por aqueles que foram deportados da Alemanha. Ao fundo, vemos Susanne, que parece ter desembarcado no mesmo voo, apresentando seus documentos para um oficial da Turquia.

A senhora é acomodada em um quarto de hotel. Toma uma pequena garrafa de whisky do minibar e se deita sobre a colcha. Anoitece e ela chora desesperadamente, segurando as cortinas do quarto, debatendo-se enquanto caminha por ele obsessivamente, arrastando-se pelo chão. Amanhece. Susanne senta-se numa poltrona próxima da janela e deixa recado na secretária eletrônica de Nejat dizendo que havia conseguido o seu número no Consulado Alemão. Anoitece, e ela continua sentada exatamente no mesmo lugar.

Susanne caminha pelo hall do hotel em direção ao restaurante e se senta em um local reservado. Nejat a segue e se apresenta. Ela questiona como sabia quem era, e ele responde: "você é a pessoa mais triste daqui". Ela pergunta se ele conhecia bem a filha e ele responde que a conhecia bem o suficiente para gostar dela. O silêncio se instaura e Nejat a convida para jantar, mas Susanne diz que gostaria de conhecer o quarto da filha. Vemos táxis passando e imagens da Praça Taksim, enquanto ela narra que já estivera na cidade há 30 anos quando estava pegando carona para Índia, mas que tudo parece diferente agora. Os dois entram no quarto de Lotte, suas coisas estão guardadas em algumas caixas. Susanne pede para ficar e Nejat fecha a porta. A senhora tira uma jaqueta de couro da filha de uma das caixas, cheira e se deita. Ela lê o diário da filha: "Esses passos, os meus passos, quero dar com firmeza e com coragem. Mesmo que muitas vezes mamãe nem sempre entenda isso. O que eu acho surpreendente, já que ela mesma sempre foi exatamente assim. Eu vou, independente da história dela, que aprendi pouco a pouco, seguindo um caminho semelhante ao dela. Talvez seja isso, talvez ela se veja em mim." Nesse momento, interrompe a leitura, agarra o livro, acaricia-o e dorme.

O quarto está iluminado. Lotte sorri para a mãe, que acorda e a observa. A câmera se distancia e vemos Susanne sorrindo para o quarto vazio.

Entre o mercado municipal e o Bósforo Ali está lendo o livro que Nejat lhe dera. Ele pausa os óculos emocionado.

Na livraria alemã, Nejat conversa com o primo, que diz ter encontrado Ali. O pai sabia que o filho não iria querer vê-lo e, por isso, planejava ir diretamente para Trebizonda, sua cidade de origem na região do Mar Negro, pescar. Ao ver o cartaz de Yeter no mural

comenta que ninguém nunca havia telefonado e se despede. Assim que fica sozinho, Nejat soca a mesa e derruba os livros que estão sobre ela. Com os olhos vermelhos, arranca o cartaz do mural e deixa a livraria. Na porta de seu prédio, Susanne o aguarda sentada. Ela pergunta se ninguém cuida do prédio, antigo, e mal conservado. Nejat justifica afirmando que há corrupção, máfia de estacionamentos e decadência cultural em Istambul. Ela lhe pede para ficar mais alguns dias. Os dois saem para jantar, bebem Arak e Susanne propõe que façam um brinde à morte. Ela pergunta se ele a aceitaria como colega de apartamento. Ele sorri.

A seguir, vemos Susanne com uma aparência descansada percorrendo os mesmos caminhos que a filha havia percorrido em Istambul, cumprimentando os mesmos vizinhos ao descer a rua. Ayten recebe sua visita na penitenciária e chora, pedindo-lhe perdão. Susanne diz, emocionada, que quer lhe ajudar, pois era isso que a filha queria e é o que ela também quer agora. Ela pede que pare de se atormentar, mas Ayten chora desesperadamente. A jovem deixa a conversa obstinada. As colegas de seu grupo a observam com olhar ameaçador e perguntam qual é o problema, mas ela se recusa a responder. Ela diz à policial que quer falar com o diretor. Na cela, pede um cigarro e fuma, nervosa.

Amanhece. Ouvimos o chamado das mesquitas para a oração. Homens caminham pelas ruas vazias e Susanne observa, encantada, pela janela. Nejat se aproxima e esclarece que aquele é o primeiro dia do Bayram, três dias de Festa do Sacrifício. Ele lhe conta a história de Ibrahim, cuja fé foi testada quando Deus mandou que sacrificasse seu filho. Ibrahim levou seu filho, Ismail, ao Monte do Sacrifício, mas quando estava prestes a matá-lo, sua faca perdeu o corte e Deus enviou uma ovelha para ser sacrificada em seu lugar. Susanne comenta: "Essa história também existe entre nós". Nejat diz que quando criança perguntara ao pai se o sacrificaria. Menciona que a sua mãe morrera jovem, e que tinha medo da história. O pai respondera que faria de Deus seu inimigo para lhe proteger. Susanne pergunta se o pai dele ainda está vivo, e Nejat fica desconcertado. Observa os homens caminhando em direção à mesquita e pede que cuide da livraria por alguns dias.

Vemos então o mesmo posto de gasolina do início do filme, mas agora uma mulher é quem canta ao fundo. Nejat estaciona o carro, deseja feliz Bayram e entra na loja de conveniência, a qual tem na parede uma bandeira turca. Conversa com o vendedor a respeito da música ambiente. O músico é Kazim Koyuncu, de Artvin, morto por um câncer causado por causa de Chernobyl, diz o vendedor. Surpreende-o que o jovem nunca tenha ouvido falar, pois é um artista muito conhecido no Mar Negro, conotando-se que ele não pertence àquele lugar. O jovem segue dirigindo com óculos escuros, com a mesma música

de fundo. À esquerda, o Mar Negro. Uma placa indica que está em Filyos. Anoitece. O carro atravessa uma cidade, vemos placas de hotéis indicando que está em Trebizonda, e ele estaciona, cansado.

Ayten despede-se de suas colegas de cela na prisão, entregando-lhes alguns presentes. Ao sair para o pátio, a jovem de seu grupo que lhe pressionara anteriormente cospe em seu rosto, chamando-a de traidora. Ayten toma uma balsa e atravessa o Bósforo, em liberdade. Encontra-se com Susanne na livraria alemã, as duas conversam, em inglês, e a jovem é convidada a ficar com ela no apartamento de Nejat, em Çukurcuma. Ayten ri e corrige sua pronúncia. Ao fundo, uma pequena bandeira alemã e uma turca. As duas se abraçam. Susanne pronuncia o nome do bairro agora corretamente. A câmera fecha no mural, onde vemos um espaço vazio onde antes havia o cartaz com a imagem de Yeter, mãe da jovem Ayten.

Em uma área campestre, um homem toca um instrumento de sopro. Imagens da região mostram plantações e o Mar Negro. Uma senhora de véu corta a grama. Nejat estaciona em frente à sua casa e pergunta se Ali Aksu mora ali, e ela lhe diz que ele saiu para pescar. Na praia, pequenos barcos estão ancorados. Nejat conversa com um homem sobre Ali, que lhe diz que ele deve retornar logo se as ondas estiverem tranquilas. O jovem se aproxima do mar e observa o horizonte. Ao fundo, um pequeno barco está ancorado e tem sobre ele uma bandeira da Turquia que balança ao vento. Nejat tira os óculos escuros e se senta diante do Mar Negro. Surge então o texto: "Em memória de Andreas Thiel (1957 - 2006)".