

Luísa Afonso Soares

Universidade de Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas

Lugares de afecto ou de contenção: a economia das emoções em *Do Outro Lado* de Fatih Akin

L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. (...) En tout cas, je crois que l'inquiétude d'aujourd'hui concerne fondamentalement l'espace, sans doute beaucoup plus que le temps;¹

A afirmação de Michel Foucault acima citada antecipa o que será uma expressiva tendência a partir dos anos 80 do século XX. Claro que já na Modernidade Walter Benjamin e Siegfried Krakauer, entre outros, elaboraram um pensamento crítico sobre o espaço. Na pós-modernidade, intensas alterações na geografia política, social e económica e por último, mas não menos importantes, alterações no tecido cultural geraram uma mudança radical na experiência do tempo e do espaço, repensado agora nas Ciências Sociais e Humanas como um novo paradigma a que Bachmann-Medick² designa de “spatial turn”. A viragem para a espacialidade, que configura também a emergência de novas identidades nacionais e transnacionais, é perceptível nas mais diversas ciências, da Antropologia, Filosofia, Geografia ou à Arquitectura. Essa rede conceptual e teórica tem sido particularmente produtiva nos estudos literários e culturais.

¹ M.Foucault, *Des Espaces autres. Hétérotopies*. Conferência proferida em 1967, mas cuja publicação Michel Foucault permitiu apenas em 1984. <http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault>.

² Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* (Reinbeck bei Hamburg: rowohlts enzyklopädie, 2006), pp. 224-328.

Apesar da diversidade de perspectivas é possível chegar a um denominador comum, que assenta no carácter relacional e dinâmico do espaço, na sua discursividade e na sua legibilidade enquanto signo, no qual se inscrevem hierarquias de classe, género, etnia ou raça. Nesta caracterologia dos espaços da Pós-modernidade e Pós-colonialidade estão também presentes a crescente desterritorialização e deslimitação espacial e a emergência de outros espaços complexos, heterogéneos, reais e imaginários de uma sociedade trans- e multilocal, que já não é definível a partir de fronteiras políticas, nacionais e culturais. Pensamos, claro, na geografia imaginária de Edward Soja³, no “thirdspace” de Homi Bhabha⁴ ou nos não-lugares de Marc Augé⁵. São espaços ou lugares – não cabe aqui uma distinção efectiva entre estes dois conceitos – que configuram frequentemente fenómenos de trânsito de culturas, o que Wolfgang Welsch define como transculturalidade: “The concept of transculturality sketches a different picture of the relation between cultures. Not one of isolation and of conflict, but one of entanglement, intermixing and commonness. It promotes not separation, but exchange and interaction.”⁶

Também a literatura e o cinema se instituíram como caixas de ressonância desse novo paradigma e tornaram o espaço narrativo uma categoria fundamental na arquitectura ficcional, tanto a nível da história como do discurso dentro e fora do ecrã ou do universo diegético. E referimo-nos à materialidade e ao valor simbólico dos elementos espaciais da narrativa, ao modo como as personagens percebem, experienciam e exteriorizam essas vivências, ao modo como os narradores ou realizadores nele intervêm para amplificar ou reduzir ideias, emoções e afectos, tantos nas personagens como nos receptores. Dificilmente poderemos imaginar espaços e lugares sem as emoções e afectos nele e por ele desencadeados. Como se confirma na

³ Edward Soja, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (Malden, Massachusetts: Blackwell, 1996).

⁴ Homi Bhabha, *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1994).

⁵ Marc Augé, *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Tradução de Miguel Serras Pereira (Lisboa: editora 90°, 2005).

⁶ Wolfgang Welsch, “Transculturality” Scott Lash/ Mike Featherstone (eds.), *Spaces of Culture: City-Nation-World* (London: Sage, 1999), pp.194-213.

neurobiologia ou na filosofia, as emoções estão sempre ligadas a uma avaliação cognitiva que o indivíduo realiza da sua situação ou ambiente em redor e são elas que regulam a interacção entre o género humano e o ambiente. “Tanto quanto sabemos, escreve António Damásio, poucas ou nenhuma percepções de qualquer objecto ou situação, presente na realidade ou recordado da nossa memória, podem ser classificados como neutras em termos emocionais. (...) A maior parte dos objectos com os quais nos encontramos, talvez mesmo todos esses objectos, causam emoções, mesmo que fracas, e causam sentimentos, mesmo que tópicos.”⁷ Os diferentes enquadramentos espaciais, ou settings, as suas características físicas e emocionais integradas nos processos de funcionalização e semantização do espaço, interagem com as figuras que o habitam, a sua mente e corpo, porque como diz ainda António Damásio é o no teatro do corpo que as emoções se desenrolam.”⁸

A espacialidade e a sua emocionalização ou des-emocionalização adquire particular relevância nos discursos transculturais, porque configuram mundos onde se vive entre geografias, línguas e culturas. A interacção entre espaços e afectos será porventura mais intensa numa situação de confronto ou de diálogo de culturas porque decorre de um esforço de assimilação, estranhamento e nomadismo, estados intensamente emotivos. O desenraizamento é acompanhado de sentimentos da provisoriade e contingência, que se traduzem na recorrência de não-lugares. As personagens do filme *Do Outro Lado*⁹ do realizador turco-alemão Fatih Akin não escapam a essa mobilidade insistente que caracteriza genericamente a condição pós-moderna e diaspórica. Mas esses lugares não antropológicos não são em Fatih Akin necessariamente geradores de emoções negativas, nem denotam potencialidades traumáticas.

O realizador Fatih Akin nasceu em Hamburgo em 1973, filho de pais turcos. A identidade hifenizada não parece contudo ser causadora

⁷ António Damásio, *Ao Encontro de Espinosa. As Emoções e a Neurologia do Sentir* (Lisboa: Publicações Europa-América, 2003), p. 112.

⁸ *Ibidem*, p.44.

⁹ No original *Auf der anderen Seite*, real.Fatih Akin, 2008.

de chamada “melancolia da diáspora”¹⁰ – há antes um fascínio por essa condição. Os protagonistas de Fatih Akin cultivam uma vivência nómada, mesmo quando já estariam reunidas condições para a estabilidade física e emocional. Comboios, barcos, aviões, estações, aeroportos, estradas, mas também hotéis e prisões, são os não-lugares habitados pelos heróis da ficção ou auto-ficção. O filme *Do Outro Lado* inscreve-se na tradição dos “Road movies”, que adopta a estrada e a viagem como função narrativa e como metáfora da vida. A viagem é sempre uma oportunidade de exploração, descoberta e transformação de paisagens, de situações e de identidade. Na narrativa de Fatih Akin são respostas emocionais que impulsionam a deslocação das personagens e são estas reações emotivas que possibilitam a realização dos seus objectivos, já que um conjunto de coincidências, improbabilidades e ironias dramáticas impede que afectos familiares se concretizem em encontros ou reencontros – mas outros nascerão no seu lugar.

Todas as figuras se envolvem numa cadeia de acontecimentos fatais: após a morte de um elemento dessa cadeia, outro assume de modo imprevisível os seus desejos, ideias e planos. E é efectivamente a morte que põe em marcha a narrativa ou as narrativas. Ali, um reformado turco a viver em Bremen, toma como companheira a prostituta Yeter, a troco de um pagamento mensal. Mesmo no Red Light District de Bremen, Yeter é perseguida por fundamentalistas turcos, mas não quer deixar de pagar os estudos da filha na Turquia. O viúvo Ali quer exclusividade física e afectiva, mas num momento de embriaguez Ali mata acidentalmente Yeter. Após a morte de Yeter, Nejat, o filho de Ali e professor de literatura alemã na universidade de Hamburgo, toma como seus os compromissos de Yeter e parte para Istambul em busca da filha de Yeter. Mas Nejat nunca encontrará a jovem porque esta tinha viajado para a Alemanha, à procura da mãe e em fuga da polícia turca que a persegue por actividades políticas ilegais. Uma jovem alemã com o suspeito nome Lotte apaixonou-se em Bremen pela rebeldia da jovem turca. Quando esta é expulsa da Alemanha, Lotte segue-lhe os passos e viaja para Istambul, onde acidentalmente é assassinada por miúdos da

¹⁰ Sara Kaplan, “Souls at the Crossroads, Africans on the Water: The Politics of Diasporic Melancholia”, in *Callaloo*, Vol.30, Nr.2 Spring 2007, pp. 511-526.

rua. A morte de Lotte traz a Istambul a mãe para aí fazer o luto da filha, mas também para dar apoio à jovem rebelde, agora numa prisão turca, onde as leis são insondáveis. Suzanne, soberanamente protagonizada por Hanna Schygulla, já tinha estado em Istambul na década de 60, a caminho da Índia. Mas já não é a hippy da geração Underground que regressa à cidade turca, nem a mãe de Bremen, que vê na integração da Turquia na União Europeia a única via para a implementação dos direitos humanos no país. Em Istambul, onde fixará residência e alugará o quarto que fora da filha, Suzanne ocupa o lugar de Yeter no afecto que dedica à filha desta e substitui Nejat na livraria alemã, que por impulso o outrora professor universitário tinha comprado em Istambul. Nejat partira de novo em viagem, desta vez ao reencontro do pai, que ao sair da prisão alemã decide regressar à aldeia onde nascera. Nejat não encontra o pai, porque este tinha ido à pesca – regressará rapidamente, dizem os outros pescadores, porque o mar está turbulento, mas o espectador não saberá desse reencontro.

Não é a fragmentação identitária gerada pelo hibridismo cultural ou linguístico das personagens que constitui a força motriz deste filme, ao contrário do que acontece frequentemente na ficção ou autoficção turco-alemã. Em *Do Outro Lado* são as memórias, os sentimentos e os objectivos alheios ao próprio que imprimem sentido à viagem. Por esta razão a utilização sistemática de meios de transporte e de locais de circulação têm aqui uma inesperada densidade, que o realizador constrói através do uso estratégico do espaço filmico e a potenciação da expressividade das imagens – movimentos de câmara lentos, opção pelo grande plano que permite captar as expressões das figuras e planos por vezes expressivos ou dramáticos e longos silêncios que sucedem aos diálogos, deixando aos actores a capacidade de exprimir no silêncio as emoções e assim convocar a cumplicidade e empatia do espectador. Também a narrativa em si e a escolha dos cenários narrativos tem, como o sublinha Carl Plantinga¹¹, um papel central na condução da experiência afectiva do espectador. Fatih Akin faz uma gestão equilibrada dos recursos emocionais do filme: o realizador opta

¹¹ Carl Plantinga, *Moving Viewers: American Film and Spectator's Experience* (Berkeley: University of California Press, 2009), p.142.

por uma narração realista, sóbria e contida e muitas vezes frontal que intercala com alguns planos mais expressivos ou dramáticos.

A acção de *Do Outro Lado* desenvolve-se no eixo Hamburgo-Bremen-Istambul numa estrutura cíclica e simétrica. Todas as personagens fazem esse percurso, num ou em dois sentidos, vivas ou mortas. Com efeito, um corpo viaja da Alemanha para a Turquia e outro viaja da Turquia para a Alemanha, sem uma mise-en-scène que denote ou estimule estados emocionais fortes. O espectador assiste apenas à entrada e saída dos caixões do porão do avião, em cada uma das partes que estruturam a narrativa. Esta solução estética para representar a morte de duas mulheres de diferentes nacionalidades é paradigmática da contenção emocional que o realizador impõe, às personagens e ao espectador. O que poderia ser um melodrama é um frontal e silencioso reconhecimento da morte. A mesma contenção é utilizada para filmar o momento de luto de Suzanne, num hotel em Istambul – quando a mãe exprime o sofrimento intenso pela morte da filha, a câmara recolhe-se num canto superior do quarto permitindo que através de um ângulo de filmagem adequado seja salva-guarda a intimidade desse momento que se revelará catártico.

As cidades podem ser lugares não-relacionais e sem dimensão antropológica, mas o discurso subjectivo pode transformá-lo num espaço habitado, cenário de conflitos e emoções, públicas e privadas. Fatih Akin realiza essa passagem imprimindo valor simbólico aos espaços: à livraria alemã em Istambul onde se ouve Bach e se serve chá turco, o hotel onde Suzanne faz o luto da morte da filha ou a prisão onde se encontra Ayten preenchida pela afectividade vinda também do mundo exterior ou vivida entre as reclusas. Essa subjectivação do espaço e a sua conversão em lugares de memórias é bem visível no apartamento que Nejat aluga em Istambul: de lugar vazio e transitório, por ele vão passando as diferentes personagens, sem nunca se encontrarem, mas cuja interioridade, os seus medos e expectativas vão preenchendo o que seria um lugar não-identitário, num espaço que é produto de valor simbólico e sentidos emocionais conferido pelas personagens. Também o bordel em Bremen, onde Ali conhece Yeter se constitui como um lugar heterotópico, um contra-lugar como o define

Foucault¹², uma espécie de utopia realizada, capaz de ao mesmo tempo representar, contestar e inverter os padrões morais das sociedades ocidental e oriental. Efectivamente, aquele bordel constitui-se como uma heterotopia de desvio, que permite comportamentos desviantes a Yeter e Ali, mas bastará uma janela abrir-se sobre a rua e Yeter terá que se confrontar, mesmo em Bremen, com os discursos intransigentes da moral muçulmana e turca, ou nos transportes públicos da cidade, onde é ameaçada pelos compatriotas alegados vigilantes da moral turca.

O espaço urbano, e Istambul de modo paradigmático, simboliza em *Do Outro Lado* o encontro com a alteridade. Esse encontro é vivido por todas as personagens, mas sobretudo por Suzanne, que estivera já na cidade há trinta anos, mas que a encontra agora mudada. Não só Suzanne, mas também o espectador se dá conta da diferente atmosfera de Istambul – a violência das ruas de Istambul, que marca ainda a 1ª e 2ª partes e que se projecta na intranquilidade da jovem estudante Ayten, desaparece e dá lugar a uma cidade serena e em reconstrução, que se prepara para celebrar uma festa religiosa. É nessa nova atmosfera de Istambul que Suzanne reaprende a viver a diferença e a desconstruir estereótipos. Porque efectivamente não são as diferenças culturais, símbolos identitários como a Bíblia e o Corão, a mesquita e a igreja cristã ortodoxa, presentes no espaço fílmico de *Do Outro Lado*, que geram os conflitos. Há manifestações de rua ou prisões na Alemanha e na Turquia, embora com características diferentes. No filme de Fatih Akin fala-se Alemão, Inglês e Turco ou simplesmente recorre-se à linguagem gestual: um aceno de cabeça, uma vénia, um abraço. A língua, as fronteiras políticas ou a distância geográfica não são obstáculo à realização dos objectivos, são antes um desafio ou uma imposição. Claro que as diferenças políticas, sociais e culturais entre a Alemanha e a Turquia não deixam de ser consideradas, sobretudo no que diz respeito à observação dos direitos humanos ou à corrupção, mas esse desequilíbrio entre as duas nações não tem uma função narrativa. As personagens, sobretudo Suzanne, ultrapassam binarismos culturais e estereótipos inibidores da convivialidade e socialização numa cidade estranha. O outro, o estranho agora cada vez mais o

¹² M.Foucault, *Des Espaces autres. Hétérotopies*, op.cit.

próximo, permanecerá na sua singularidade, mas não é mais sinónimo de violência. O último diálogo entre Nejat e Suzanne no dia da Festa do Sacrifício é revelador das intenções de Fatih Akin no que à diferença cultural diz respeito: à janela do apartamento, observando os homens que se encaminham para o serviço religioso, Nejat e Suzanne constataam que o filho de Abrão está presente tanto na tradição muçulmana como na cristã, apenas têm designações diferentes, Isaac e Ismael, mas subjaz-lhe o mesmo princípio – a prova de fé e obediência.

Na sequência final de *Do Outro Lado* pede-se (ou exige-se) ao espectador que imagine imagens ausentes: após uma longa viagem de carro, que constitui o prólogo e a coda do texto filmico, Nejat está sozinho em frente ao mar à espera do pai. Resta ao espectador preencher este ponto de indeterminação e recuperar o título do filme: *Do Outro Lado*, tradução literal do título original ou *The Edge of Heaven* na opção da tradução inglesa. A morte de Ali pode estar no horizonte, sobretudo se tivermos em conta os derradeiros minutos do filme – uma longa espera acompanhada pelo barulho da ondulação do Mar Negro – em primeiro plano Nejat sentado no areal ao lado de um barco vazio – no horizonte apenas o mar. Não é tanto o regresso do pai que está aqui em causa, porque provavelmente o pai não regressará, mas a recuperação da comunicação emocional entre pai e filho, estimulada num diálogo com Suzanne sobre memórias de infância. Também o pai reatara esses laços, ao ler finalmente o romance que o filho lhe oferecera ainda em Bremen, antes do crime e o conseqüente afastamento de ambos.

Por último, uma brevíssima reflexão sobre os efeitos da interacção entre espacialidade e emoções no acto da recepção. As qualidades atmosféricas, estéticas ou emotivas dos lugares imaginados, os objectos e a disposição destes nesse espaço, são capazes de apelar à imaginação, à memória emocional e à experiência do receptor e assim estimular a sua emotividade e empatia. E Fatih Akin fê-lo com grande mestria, solicitando o envolvimento empático ou distanciamento reflexivo do espectador em distintos momentos da narrativa. Um rigoroso cuidado na composição de planos, da edição e da fotografia permitem desencadear no espectador emoções não apenas estéticas ou na expressão de Ed

Tan “witness-emotions”¹³. Um dos mais eficazes indutores de emoções no cinema, a banda sonora, é discretamente soberana na definição da atmosfera emocional de *Do Outro Lado*. A música ora parafraseia o estado emocional das figuras ora se afirma como contraponto, constituindo-se sempre um “Leitmotiv” que ajuda a memória do espectador a estabelecer relações entre cenas e a caracterizar figuras e lugares¹⁴. O tema musical estrutura e complementa a dramaturgia do filme, cria atmosferas e estimula emoções – e sobretudo pode permitir ao espectador passar da condição de observador a participante nos acontecimentos.

¹³ Ed Tan e Nico Frijda, “Sentiment in Film Viewing”, Carl Plantinga e Greg Smith (eds.), *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999), p.52.

¹⁴ Jeff Smith, “Movie Music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film Score”, Carl Plantinga e Greg Smith (eds.), *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999).