

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

Fernanda Rios de Melo

CONTRA A PAREDE: TRAÇOS TRÁGICOS NO ROTEIRO DE FATI H AKIN

Versão corrigida
São Paulo, 2015

CONTRA A PAREDE: TRAÇOS TRÁGICOS NO ROTEIRO DE FATI H AKIN

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO
DE LETRAS MODERNAS

CONTRA A PAREDE: TRAÇOS TRÁGICOS NO ROTEIRO DE FATIH AKIN

Fernanda Rios de Melo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Sibylle Dornbusch

Versão corrigida
Exemplar original
São Paulo, 2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M528c Melo, Fernanda Rios de
 CONTRA A PAREDE: traços trágicos no roteiro de
 Fatih Akin / Fernanda Rios de Melo ; orientadora
 Claudia Dornbusch. - São Paulo, 2014.
 128 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua e Literatura Alemã.

1. Literatura alemã. 2. Roteiro. 3. Tragédia. 4.
Cinema. 5. Fatih Akin. I. Dornbusch, Claudia,
orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

CONTRA A PAREDE: TRAÇOS TRÁGICOS NO ROTEIRO DE FATIH AKIN

Fernanda Rios de Melo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Claudia Sibylle Dornbusch (Departamento de Letras Modernas –
FFLCH/USP) Orientadora

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

São Paulo, ____ de _____ de 2015.

À minha família, onde tudo começa e permanece.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Profa. Dra. Claudia Sibylle Dornbusch, que aceitou a difícil missão de orientar este trabalho. Agradeço imensamente a disposição de ser minha mentora nesse chamado dos mundos da literatura, do cinema e da academia.

Agradeço em especial aos meus pais, irmão, avós, avôs. A Celso Yamashita, sempre disposto a ajudar. A Otavio Pupo, que me apoiou neste trabalho e em todos os outros projetos de vida. Aos amigos que colaboraram: Laura Alves do Prado, Jacqueline Brizida, Gabriela Menezes e tantos outros. Muito obrigada.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 O ROTEIRO E TEXTO DRAMÁTICO	14
1.1 Das definições e delimitações do drama	14
1.2 A tragédia: uma introdução.....	19
1.3. <i>Poética</i> ou a arte de fazer tragédia.....	24
1.4. Epopeia, tragédia e a teoria narrativa de Bordwell	26
1.5 Nietzsche: a tragédia grega e seu reflexo alemão.....	33
1.6 A tragédia como redenção.....	41
2 ELEMENTOS DA TRAGÉDIA EM <i>CONTRA A PAREDE</i>	46
2.1. O Coro	46
2.1.1 A presença do coro no roteiro de <i>Contra a Parede</i>	50
2.2 Breve relato acerca do personagem dramático	58
2.2.1 Cahit	64
2.2.2 Sibel	68
3 A ESTRUTURA DE <i>CONTRA A PAREDE</i> : BREVE ANÁLISE	73
3.1 Análise das cenas selecionadas.....	76
3.1.1 Cena 07 – A batida contra a parede	77
3.1.2 Cena 09A – Sibel pede Cahit em casamento	79
3.1.3 Cena 14 – Sibel e Cahit conversam no bar.....	82
3.1.4 Cena 15 – Sibel e Cahit voltam no ônibus	88
3.1.5 Cena 85 – Cahit mata Niko	92
3.1.6 Cena 92 – A despedida.....	96
3.1.7 Cena 116 – Sibel e os três homens	98
3.1.8 Cena 128 – Selma e Cahit	103
3.1.9. Cena 155 – A partida	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113
ANEXOS.....	118

RESUMO

Melo, Fernanda Rios de. *Contra a parede: traços trágicos no roteiro de Fatih Akin*. São Paulo, 2014. 127 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

O presente trabalho tenta entender o roteiro do filme *Contra a Parede* (2004), de Fatih Akin, como texto dramático, buscando não apenas contribuir para os estudos do roteiro cinematográfico na área de Letras, mas também na área de Cinema. São enfoques distintos em suas especificidades, mas complementares. Entendido como texto dramático, o roteiro em questão apresenta características típicas da tragédia. Sendo assim, analisamos os personagens principais enquanto personagens dramáticos, o coro e a estrutura desse roteiro, a partir de cenas selecionadas. Interessa-nos em especial a questão da redenção dos protagonistas Cahit e Sibel. Para nos ajudar no substrato teórico, recorreremos aos estudos de Aristóteles, Nietzsche, Bordwell, Jaspers e Romilly.

Palavras-chave: Fatih Akin; Literatura Alemã; Cinema; Roteiro; Tragédia.

ABSTRACT

Melo, Fernanda Rios de. *Contra a parede: traços trágicos no roteiro de Fatih Akin*. São Paulo, 2014. 127 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

This paper aims to understand the script of the film *Head-On* (2004), by Fatih Akin, as a dramatic text, seeking not only to contribute to screenplay studies in the field of writing, but also in the field of cinema, for these are different yet complementary approaches. Understood as a dramatic text, the script in question presents features that are typical of the tragedy. Thus, we analyze the main characters as dramatic characters, the chorus and the structure of the script, from selected scenes. We are particularly interested in the matter of redemption of the main characters Cahit and Sibel. To help us in theoretical basis, we turn to the study of Aristotle, Nietzsche, Bordwell, Jaspers and Romilly.

Keywords: Fatih Akin; German Literature; Cinema; Screenplay; Tragedy.

ZUSAMMENFASSUNG

Melo, Fernanda Rios de. *Contra a parede: traços trágicos no roteiro de Fatih Akin*. São Paulo, 2014. 127 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Die vorliegende Arbeit versucht, das Drehbuch von Fatih Akins Film *Gegen die Wand* (2004) als dramatischen Text zu verstehen. Hiermit soll ein Beitrag geleistet werden nicht nur zu den Drehbuchforschungen in der Literaturwissenschaft, sondern auch zu Forschungen in der Filmwissenschaft.

Es handelt sich um unterschiedliche Ansätze in ihren Spezifitäten, welche sich aber ergänzen. Als dramatischer Text verstanden, weist das hier untersuchte Drehbuch typische Eigenschaften der Tragödie auf. Infolgedessen analysieren wir die Hauptfiguren als dramatischen Figuren, den Chor und die Struktur dieses Drehbuches anhand ausgewählter Szenen. Insbesondere interessiert uns die Frage nach der Erlösung der Protagonisten Cahit und Sibel. Als theoretische Grundlage helfen uns die Texte von Aristoteles, Nietzsche, Bordwell, Jaspers und Romilly.

Schlüsselbegriffe: Fatih Akin; Deutsche Literatur; Film; Drehbuch; Tragödie.

INTRODUÇÃO

“Você não escolhe aquilo que escreve, é escolhido por ele”.

Guillermo Arriaga¹

A ideia de realização do presente trabalho teve início durante as aulas de literatura alemã e cinema, matéria da grade de graduação em Letras da Universidade de São Paulo, e surgiu da necessidade de traçar um paralelo entre essas duas artes. Apesar de já existir diversos estudos que apresentam o desdobramento de obras literárias em filmes, não há, ainda, em âmbito acadêmico, na área de Letras, muitas pesquisas especificamente acerca do roteiro cinematográfico.

É preciso também notar a deficiência dos cursos superiores de Cinema em relação à leitura e análise de roteiros, atividades que não constam de nenhuma matéria, nessas faculdades, e são vistas meramente como uma etapa para a produção dos filmes, ainda que existam aulas de criação e escrita de roteiros ou de análise fílmica. Inspirados por esses pontos, fomos em busca de novos horizontes. Durante uma estada em Berlim, no âmbito de um intercâmbio entre a Universidade de São Paulo e a Freie Universität Berlin, nos foi apresentada uma nova perspectiva para os estudos do roteiro, que poderia conter em sua composição traços literários. Sendo assim, investigaremos de que maneira seria possível identificar essas marcas distintivas, especialmente em relação à tragédia.

Em busca de textos que pudessem exemplificar esse novo conceito de roteiro com traços literários, selecionou-se para este estudo um trabalho do diretor turco-alemão Fatih Akin: o roteiro de *Contra a Parede* (Alemanha, 2004, 121 min, cor, ficção). Por um lado, a seleção desse roteiro como corpus deveu-se ao fato de tratar-se, primeiramente, de uma história da Alemanha contemporânea, o que diz respeito especificamente à área de língua e literatura alemã, onde o presente trabalho está sendo apresentado; e, por outro lado, por entendermos o roteiro em questão como texto dramático com traços de tragédia. Em *Contra a Parede*, observamos os personagens em momentos de estranhamento/alteridade e

¹ O roteirista Guillermo Arriaga fala sobre o processo de escrita do roteiro de *Amores Brutos*. In:

reconhecimento. Além disso, a seleção desse roteiro se deu, também, por ter sido um dos analisados na aula “Drehbuch als literarische Form”², cursada no intercâmbio mencionado. Durante a disciplina, foi possível notar algumas possibilidades de análise e de que maneira poderíamos aproximar o roteiro e a literatura.

Para situarmos os leitores não familiarizados com o enredo, apresentamos aqui um breve resumo. Em *Contra a Parede*, Cahit, empregado de um bar, deprimido após a morte de sua mulher, resolve pôr fim à própria vida, lançando-se de carro contra um muro. Essa atitude extrema faz com que seja internado em uma clínica para suicidas, onde conhece Sibel, também suicida, que procura um noivo descendente de turcos para um casamento falso, um marido de fachada que lhe proporcione a tão sonhada liberdade. Cahit resiste, mas, cedendo aos desejos da moça, leva-a para viver em sua casa. Ao viverem juntos, nosso protagonista parece resgatar a vontade de viver, enquanto Sibel passa a experimentar tudo o que não poderia fazer se ainda estivesse na casa dos pais. Eles acabam se apaixonando, mas Cahit mata um dos amantes de Sibel e, por isso, é preso. Então, ela se vê obrigada a fugir para a Turquia. Lá, passa por momentos de solidão intensa e tenta, mais uma vez, se aproximar da morte, ao enfrentar agressores em um beco. Porém, é salva por aquele que virá a ser seu futuro marido e pai de sua filha. Ao sair da prisão, Cahit vai à Turquia, em busca de Sibel, enfrenta Selma, prima que a abrigou, e acaba encontrando sua amada. Eles finalmente se unem. No entanto, Sibel decide ficar com a nova família. Cahit parte para sua terra natal, sem a amada, mas com a vida que lhe foi insuflada por ela.

A imigração turca se tornou muito presente na Alemanha da reconstrução. Essa corrente imigratória iniciou-se com a oferta de empregos por parte do governo alemão, nos anos 1960. Com esses imigrantes vieram esperanças, a vontade de manter suas próprias tradições e a mão de obra com disposição para o trabalho, mas também a desconfiança de que eles poderiam tirar espaço dos alemães. Passados alguns anos, os imigrantes e seus descendentes acabaram por conquistar um lugar para si nesse círculo social. Assim, hoje, os seus filhos e netos representam uma grande parcela da sociedade alemã. Em meio a esse novo modo de vida é que encontramos os personagens de nosso roteiro.

² Roteiro como forma literária.

Akin tem ascendência turca. Seus pais emigraram da Turquia para Hamburgo nos anos 60. Por esse motivo, a população turca e seus descendentes na Alemanha são figuras recorrentes em seu cinema. *Contra a Parede* é um dos seus primeiros longas-metragens nesse contexto. Pelo filme, Akin recebeu o Urso de Ouro, em 2004. Foi a primeira vez, em dezoito anos, que um filme alemão venceu novamente a *Berlinale*, um dos principais festivais europeus e o maior evento cinematográfico do país. *Contra a Parede* faz parte de uma trilogia que traz como temas o amor, a morte e a ira. *Contra a Parede* representa o amor, ainda que fracassado; *Auf der anderen Seite* (*Do outro lado*, 2007) possui a morte como mote; enquanto a ira será o assunto do seu próximo filme, ainda em produção.

Este trabalho é composto por duas partes. A primeira delas refere-se à fundamentação teórica relacionada à literatura, em especial à tragédia, refletida também no cinema. Buscamos focalizar o roteiro como ponto de intersecção entre os estudos de cinema e os estudos literários. A estrutura tanto da tragédia quanto do presente roteiro tem como fundamento a *Poética* de Aristóteles, encontrando seu contraponto atual em *Story*, de Robert McKee, especialista em roteiros. Para definição do drama, utilizamos pensamentos de Martin Esslin e de textos sobre a semiologia do teatro, organizados por J. Guinsburg et al. No estudo da tragédia, usamos como referências principais as obras e os conceitos de Jacqueline de Romilly, dos alemães Karl Jaspers e, especialmente, do filósofo Friedrich Nietzsche. Para os pensamentos sobre a narrativa cinematográfica, recorreremos aos estudos do americano David Bordwell.

Na segunda parte, faremos uma breve análise do coro presente no roteiro. Sendo ele o elemento que deu a origem à tragédia, buscamos entender qual é o seu papel nessa tragédia moderna. Então, partiremos para a análise dos protagonistas de *Contra a Parede*: Cahit e Sibel, que são anti-heróis. Gostaríamos de entender como esses dois *outsiders* turcos poderiam criar uma grande e trágica história de amor dentro da sociedade alemã. Dessa forma, procedemos a uma análise do roteiro, de sua estrutura, de suas cenas e de seus personagens. Para uma melhor compreensão da distribuição das cenas no roteiro de *Contra a Parede*, incluímos nos anexos uma lista com a descrição de todas elas. Passemos, então, à fundamentação teórica.

1 O ROTEIRO E TEXTO DRAMÁTICO

1.1 Das definições e delimitações do drama

*“Uma peça que não é encenada é apenas literatura”.*³

*“O componente mais importante de qualquer performance dramática é o ator. Ele é a palavra transformada em carne viva”.*⁴

Martin Esslin

Neste capítulo, exploraremos traços fundamentais do drama para que nos sirvam de base de compreensão acerca da composição do roteiro, nosso principal objeto de estudo, que, segundo propomos, tem estrutura dramática. Sabe-se que o objetivo final de uma peça de teatro é a sua interpretação em um palco. Por isso, para os teóricos do teatro, uma peça escrita e não encenada perde em grande parte sua principal finalidade, tornando-se “apenas literatura”. Já foi observado, no entanto, que há outras funções para a peça teatral, tais como leitura, adaptações e inspirações, entre outras.

Uma das definições do drama, para Esslin, é que ele não existe sem atores, pois são estes os instrumentos que compõem aquele. Eles podem se apresentar de diversas maneiras, como pessoas, bonecos, sombras, marionetes, etc., mas sempre são os agentes que interpretam e animam a palavra sugerida pelo dramaturgo. Para Piotr Bogatyrev, “o discurso do ator no palco é um sistema bastante complexo; veicula quase todos os signos do discurso poético e, além do mais, faz parte da ação dramática”⁵.

Já o diretor é o maestro que orquestra os atores, as escolhas, as interpretações e define cenários, organizando todos esses elementos juntamente com o principal conteúdo do drama: os comportamentos humanos. É necessário entender, aqui, diretor como um misto de encenador com essa pessoa centralizadora que toma decisões estéticas e práticas.

³ ESSLIN, Martin. *Anatomia do drama*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. P. 26

⁴ ESSLIN, op. cit., P. 39.

⁵ BOGATYBEV, Piotr. Os signos do teatro. In: GUINSBURG, Jacó (Org.); TEIXEIRA COELHO (Org.); CARDOSO, Reni Chaves (Org.) *Semiologia do teatro*. São Paulo: Editora perspectiva, 1988. P. 75.

Retomando os conceitos de Esslin, drama, em grego, significa ação (como já afirmara Aristóteles em sua *Poética*). Ele surge em decorrência do relacionamento entre os personagens, isto é, o diálogo entre dois personagens é, em princípio, “apenas” texto dramático; porém, através das reações que o diálogo desencadeia, das interpretações dos atores e das escolhas que o diretor realiza, compõe-se o que chamamos drama. Parafraseando Jiri Veltruski⁶, ao se encenar o texto dramático, o diálogo dramático privilegia a interação simultânea das falas dos personagens, diferentemente do diálogo narrativo, que dá ênfase à sucessão dos fatos. Logo, o drama não se compõe apenas por diálogos, mas também pelo enredo.

Partimos, então, rumo ao questionamento de como se transformaria o texto dramático em peça teatral e, assim, comparativamente, de que maneira um roteiro ganharia contornos que preenchessem seu caráter lacunoso. Para Veltruski, isso aconteceria através de um agente transformador, o qual denominou sujeito central. Segundo o autor, ainda há uma coletividade de sujeitos operativos, que são os personagens interpretados pelos atores, que se submetem ao regimento de um sujeito central. Este seria o dramaturgo, que organiza a estrutura e os contextos semânticos a que os personagens são submetidos. Se pensarmos pela lógica desse sujeito agregador, estaria o drama, no entanto, ligado a dois sujeitos centrais. No teatro, em um primeiro momento, essa pessoa seria o dramaturgo, que organiza a estrutura e cria o enredo; posteriormente, teríamos o encenador, que converge para si as decisões de componentes linguísticos e extralinguísticos (gestos, climas, posições etc.). Comparativamente, ao se observar o trabalho com texto dramático cinematográfico, também existem duas pessoas que exercem função semelhante ao encenador e ao dramaturgo: o diretor e o roteirista, respectivamente. Ainda em torno das comparações, um roteiro é um texto dramático que serve de base para a “encenação” na tela e, portanto, terá similitudes aos elementos que encontramos no texto dramático/na encenação teatral.

Outra proposição acerca do drama é que ele seria um modo de comunicação. O teatro, desde sua origem, e ainda hoje, é um modo eficaz de transmissão do pensamento de dramaturgos, encenadores, atores e cenógrafos. Assim, segundo Esslin, após o período em que se instalou a reprodutibilidade técnica detectada por

⁶ VELTRUSKI, Jiri. O texto dramático como componente do teatro. In: GUINSBURG, Jacó (Org.); TEIXEIRA COELHO (Org.); CARDOSO, Reni Chaves (Org.) *Semiologia do teatro*. São Paulo: Editora perspectiva, 1988. Op. cit., P. 166.

Benjamin, o teatro cedeu espaços a variados produtos dramáticos. A seguir, acompanhamos um dos trechos de *Uma Anatomia do Drama*⁷:

Aqueles que ainda consideram o teatro como única forma verdadeira do drama podem ser comparados aos contemporâneos de Gutenberg que só admitiam como livro verdadeiro aquele que era manuscrito. Através dos veículos de comunicação de massa, o drama transformou-se em um dos mais poderosos meios de comunicação entre os seres humanos, muito mais poderoso do que a mera palavra impressa que constitui a base da revolução de Gutenberg.

O autor defende que os meios de comunicação de massa surgidos na era da reprodutibilidade técnica utilizaram o drama para transformar milhares de vidas. Para ele, o drama estaria presente no rádio, na televisão, no cinema e não somente na peça teatral. É notável a diferença entre esses veículos, porém, no início, todos se beneficiaram de matérias que primordialmente seriam para o teatro, sendo inúmeras as adaptações de clássicos para esses meios. Então, para Martin Esslin, o drama não residiria nas palavras que compõem os diálogos ou rubricas nem apenas no meio “teatro”, mas sim na ação produzida pelos personagens. Essa afirmação sublinha o que entendemos por roteiro de cinema, uma vez que o drama está presente nos conflitos entre os personagens, nas suas falas e nas intenções de seus roteiristas.

Esslin sugere que, no teatro, o drama acontece através de uma sucessão de acontecimentos denominada pelo autor de processo total. A metade desse processo se passa através da junção do trabalho do ator com a visão de autor do diretor. A outra parte seria composta pelo espectador e por suas reações diante do que lhe é apresentado. Logo, o espectador desempenha um papel crucial para as peças dramáticas, visto que ele oferece aos atores uma resposta imediata. Diferentemente de outras artes dramáticas, o teatro tem a possibilidade do feedback instantâneo. Nesse caso, comparando-se o teatro com o rádio, a televisão e o cinema, estes não possuem essa capacidade imediata nem a possibilidade de construção simultânea dos acontecimentos. Em outras palavras, o ator reage aos comentários ou às reações do público e constrói as suas ações de acordo com tal retorno.

A aproximação do teatro, em relação ao cinema, se dá de duas maneiras, nessa perspectiva. A primeira é que o roteiro se aproxima muito da peça teatral escrita, isto é, do texto dramático, onde, além das falas, há indicações e rubricas, e a

⁷ ESSLIN, Martin. op. cit. P. 14, 15.

figura do diretor é quem interpreta o texto dramático, juntamente com os atores. O drama constrói-se por meio das ações, assim como no teatro, porém, para o cinema, é necessária uma equipe técnica muito maior do que para o teatro. Uma das razões para tanto é a mudança de locais onde se passa a história (apesar de haver exceções, no caso de filmes que se passam em apenas um local). Possivelmente isso ocorre porque, no teatro, há um espaço físico bem delimitado, e a mudança ocorre apenas em elementos. Fica evidente que estamos vendo sob uma perspectiva do teatro clássico, uma vez que nas companhias e peças mais modernas há diversas outras possibilidades. Um exemplo dessa nova visão da peça seria *O livro de Jó*, do teatro da vertigem, em que o espectador seguia os atores ao longo de áreas do Hospital Humberto Primo.

A parte técnica no cinema é mais vasta: há diversos departamentos para orquestrar as mudanças de locação, como a equipe de arte, a cenografia e a própria produção de locação. Além disso, há os departamentos responsáveis por captar momentos únicos da conjunção da interpretação dos atores com os enquadramentos determinados pelo diretor. Alguns deles, por exemplo, são a fotografia (composição de luz, movimentação e posições de câmera) e o som direto⁸.

O segundo modo de aproximação é a apresentação do drama ao espectador. Tanto no teatro quanto no cinema, a apresentação é feita para uma plateia com muitos espectadores. Assistir a um filme no cinema aproxima-se a um grande ritual: ao se iniciar o rolo, as luzes da sala (normalmente um grande retângulo) se apagam, e a grande tela se ilumina. O olhar do espectador é direcionado diretamente para as imagens projetadas, ele é induzido a observar o que o diretor determinou. No teatro, temos essa impressão de uma espécie de solenidade, mas pode haver uma composição de personagens em diversos pontos do palco e ações simultâneas. O espectador tem uma maior liberdade de seleção do que quer ver. O “enquadramento” é sugerido pelo diretor⁹, mas o espectador ainda tem sua vontade

⁸ “A câmera e o microfone são extensões do diretor, de seus olhos e ouvidos, permitindo-lhe escolher seu próprio ponto de vista (ou seu ângulo de audição) e transportar para eles a plateia por meio de variações de planos, que podem englobar toda uma cena ou fechar-se sobre um único ponto, ou cortando segundo sua vontade, de um local para o outro, o diretor pode forçar o público a olhá-la também, cortando para um close-up da mesma.” (ESSLIN, Martin. *op. cit.*, p. 86).

⁹ Ou, como alguns autores denominam, o encenador.

respeitada ao direcionar seu olhar às diversas partes do palco¹⁰. Teoricamente, o espectador de cinema também poderia olhar para diferentes lugares da tela, contudo, quando vemos um close de um rosto chorando, somos obrigados a encarar apenas um personagem em um momento de dor. Além disso, o diretor de cinema geralmente consegue direcionar pontos, induzindo o espectador a olhar, seja por perspectiva, seja pela própria ação ou mesmo por iluminação.

O teatro tem a vantagem de ser representado ao vivo por diversas vezes, o que pode tanto ajudar o ator a aperfeiçoar suas ideias de acordo com as reações do público, quanto fazer de cada apresentação uma experiência única. O cinema, por sua vez, é mais pontual, pois tem um produto que, a priori, não poderia ser alterado. No entanto, ultimamente temos assistido ao lançamento de alguns filmes com a versão do produtor e, posteriormente, a versão do diretor. Por outro lado, o cinema tem a durabilidade a seu favor, podemos ver um mesmo filme em diversos períodos de nossa vida e apreender dele valores diferentes. No teatro, uma vez apresentada uma determinada peça, ela nunca mais poderá ser vista novamente da mesma maneira. Ainda acerca desse tema, poderíamos nos perguntar sobre as frequentes gravações de peças, já que, se um espectador vê a mesma peça ao vivo e gravada, certamente terá diferentes impressões. Por isso, podemos afirmar que a vivência do espectador/leitor também influencia a interpretação do texto dramático.

Certamente, um espectador com mais referências será capaz de perceber mais nuances na apresentação de uma peça ou de um filme. Da mesma maneira, um espectador com o olhar apurado pode apreender críticas em relação à sociedade em que vive, apresentadas em uma obra encenada no teatro ou projetada no cinema.

O papel da arte como potencializadora do pensamento social é, de fato, notável. Para Esslin, “o teatro é o local no qual uma nação pensa em público diante de si mesma”¹¹. Em outras palavras, é durante a apresentação de uma peça que o público logra observar a realidade diante de seus olhos, conseguindo, assim, pensá-la criticamente. O cinema parece ter herdado esse potencial, visto que já foi usado amplamente para a difusão de ideais políticos.

¹⁰ Note-se aqui a função de composições de planos: primeiro plano, segundo plano, terceiro plano. E que o tipo de palco (elisabetano, italiano etc.) e seu formato dependem do que cada representação necessita.

¹¹ ESSLIN, Martin. *op. cit.*, p. 111.

Para concluir esta seção com uma comparação acerca de nosso objeto de estudo diante das semelhanças estruturais e dramáticas entre o cinema e a literatura, afirmamos, com Veltruski:

O drama é uma obra de literatura por direito próprio; não requer mais do que a simples leitura para penetrar na consciência do público. Ao mesmo tempo, é um texto que pode, e que na maioria das vezes pretende, ser usado como componente verbal da representação teatral. Mas, algumas formas de teatro preferem ao drama textos líricos ou narrativos; o teatro entra em relação com a literatura como um todo e não apenas com o gênero dramático¹².

Assim como o texto dramático para teatro alcança a consciência de seu leitor para a perspectiva da preparação de uma peça, é com o roteiro, o texto dramático fílmico por excelência, que se inicia o processo de produção de um filme. É nesse instante que se visualiza a estrutura dramática completa de um filme. Podemos dizer, portanto, que o roteiro, assim como o texto dramático teatral, é literatura, porque nele está contido o drama, seu elemento primordial. E, assim como o teatro usa os gêneros da literatura, o cinema, e ainda mais o roteiro na sua fase de produção, utiliza-os de igual modo. Um dos grandes artifícios de venda de roteiros é por meio de uma story-line, isto é, qual é a história desse roteiro e a qual gênero ela pertence. Por exemplo, um filme de guerra terá um público completamente diferente se focar uma história de amor interrompida ou a de soldados em um front. Diante de todas essas características e ainda com as novas modalidades de roteiro que quebram as regras de seus manuais, é curioso notar que ainda haja a discussão acerca da literaridade do roteiro.

1.2 A tragédia: uma introdução

“Não existe o desequilíbrio do desespero, apenas o sereno suportar e morrer.”

Karl Jaspers¹³

¹² VELTRUSKI, Jiri. O texto dramático como componente do teatro. In: GUINSBURG, Jacó (Org.); TEIXEIRA COELHO (Org.); CARDOSO, Reni Chaves (Org.) *Semiologia do teatro*. São Paulo: Editora perspectiva, 1988. Op. cit., P. 164.

¹³ JASPERS, Karl. O trágico. Desterro: Edições Nefelibata, 2004. Trad. Ronel Alberti da Rosa. P. 32.

Dentre os vários formatos e temas pelos quais o drama pode ser apresentado, a tragédia ocupa um lugar elevado. Na Grécia, a tragédia teve início em celebrações religiosas, era parte da comunidade tanto em caráter religioso como em caráter civil, pois os integrantes de seus coros normalmente eram pessoas abastadas ou da aristocracia. Mas, principalmente nas suas tramas, os personagens passavam por acontecimentos degradantes em direção a uma transformação. Os caracteres dos personagens eram forçados em direção às mais aterradoras desgraças, e o espectador era exposto, instigado a ter as mais diversas reflexões. Assim, em momentos de crise, normalmente o teatro retoma esse tipo de drama como meio de expurgar as dificuldades humanas. Justamente por isso, a tragédia tem passado por diversas mudanças ao longo dos anos.

Os três grandes tragediógrafos gregos são Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Ésquilo é o primeiro nessa linhagem, de grande importância por cristalizar algumas regras da tragédia, das quais a principal possivelmente seja a presença argumentativa do coro. Sófocles seria o pai desse tipo de teatro, aquele que soube melhor acondicionar os mitos aos contornos trágicos. Por fim, Eurípides foi o autor em um momento de transição e permaneceu trabalhando enquanto a tragédia começava a perecer.

Adiante retomaremos o início da tragédia por meio dos três grandes gregos. Momentaneamente, voltamos à ideia de que a tragédia emerge em momentos de crise, como, por exemplo, o mito de Fedra, que se apaixona pelo enteado Hipólito. *Fedra*, de Racine, e *Hipólito*, de Eurípides, representam a mesma história, porém foram criadas por autores em épocas diferentes. Sendo assim, elas refletem elementos de acordo com as suas sociedades e conseqüentemente apresentam disparidades. No entanto, em *A tragédia grega*¹⁴, Jacqueline de Romilly afirma que talvez haja uma diferença mais profunda entre o trabalho de Ésquilo e Eurípides do que entre Eurípides e Racine, porque a estrutura da tragédia se modificou mais no período entre os dois gregos do que entre o último e o francês. A tragédia de Racine não se diferencia no formato, mas sim na forma. A psicologia e a psicanálise ajudaram a desenhar a Fedra do dramaturgo francês. Esse fenômeno talvez se deva ao fato de que o gênero trágico foi se alterando durante os oitenta anos em que dominou a cena do teatro grego.

¹⁴ ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Trad.: Leonor Santa Bárbara. Coimbra: Edições 70, 2013.

Já para Karl Jaspers, as manifestações históricas do trágico assumem diferentes formas, porque refletem sua forma histórica no estilo e no conteúdo. Para ele, são as manifestações históricas do saber trágico que dão margem às diferentes possibilidades de interpretação. Jaspers defende assim essa hipótese:

As grandes manifestações do saber trágico assumem forma histórica. Elas carregam os traços de sua época no estilo, no enredo de seu conteúdo, no material das tendências. Nenhum conhecimento em forma concreta é eterno e universal. O homem tem de continuamente a voltar a adquiri-lo em sua verdade. As manifestações desse conhecimento são, para nós, em sua diferença, realidades históricas. Estas diferenças e os contrastes das formas históricas iluminam-se mutuamente. Elas nos preparam o fundamento de nossa própria possibilidade de conhecer, bem como o espelho onde nos miramos¹⁵.

Jaspers configura a tragédia grega como um exemplo de uma época e não apenas como tragédia eterna e universal. Ele concebe que cada espectador/leitor, em seu tempo histórico, terá uma visão sobre determinada obra. Ao mesmo tempo, ele abre espaço para que outros tipos de tragédia sejam levados em consideração. Retomando a origem das tragédias - a forma como as conhecemos por Aristóteles -, sabemos que nasceram dos cultos ao deus Dionísio¹⁶ e somente eram representadas nas festas a ele consagradas. Porém, não há nada de marcante nas peças, que lembrem o deus do vinho e dos falos. Para Romilly, a única presença é uma menção ao sagrado, seja na representação de divindades, seja na influência dos deuses sobre os personagens. No entanto, é notável que as tragédias ocorressem nas festas anuais dionisiacas. Durante três dias, eram representadas três tragédias de um autor previamente escolhido. O caráter civil também estava presente, uma vez que esse autor era escolhido com muito tempo de antecedência e seu dever seria apresentar as tragédias a um público muito vasto. Todo o povo era convidado a ver o resultado dos esforços do autor e dos atores e dos investimentos feitos pelo Estado.

Trag-œdia significa “o canto do bode”. A primeira associação de Aristóteles para a palavra seria aos sátiros, responsáveis pelos ditirambos em homenagem a Dionísio. Assim, para Romilly, teríamos uma aproximação entre o início da tragédia e o da comédia. Outra hipótese seria o fato de o bode ser o animal imolado nos

¹⁵ JASPERS, Karl. *op. cit.* P 25 e 26.

¹⁶ “Dionísio (ou Baco): deus mais jovem da mitologia grega; filho de Zeus e de Sêmele (filha do rei de Tebas, Cadmo). É o deus do vinho, da dança, do entusiasmo, do delírio das festas e da tragédia. A Grécia antiga rendeu festas ao deus por longos séculos. Há quem afirme que os Sabas das bruxas na idade das trevas guardavam ainda resquícios das festas dionisiacas.” (JASPERS, Karl. *op. cit.* p. 121).

sacrifícios ao deus fálico. Os cantos a Dionísio deram origem à tragédia e também aos seus componentes e indumentárias. As máscaras eram utilizadas para cobrir o rosto dos atores, apagando as características individuais e favorecendo os mitos, e as personagens mulheres eram representadas por homens. Assim, os personagens eram mais caracterizados por suas ações e falas do que pelo físico dos atores.

Jacqueline de Romilly fala de um teatro afastado da psicologia dos personagens. A força desse tipo de teatro estava mais nas histórias míticas do que em passagens individuais. Isso demonstra a preocupação grega da coletividade: um teatro feito por meio de coletividades (os atores, os autores, os encenadores, o coro) para o coletivo maior, o povo. Nietzsche, em seu texto *O nascimento da tragédia no espírito da música*, declara:

“Não penso afirmar nenhum disparate se digo que o problema dessa origem ainda não foi nem sequer agora apresentado, para não dizer resolvido, por mais vezes que os trapos dispersos da tradição antiga já tenham sido costurados combinatoriamente e de novo separados. Essa tradição nos diz, com toda a firmeza, que a tragédia surgiu do coro trágico e na origem era apenas coro e nada mais que coro: vem daí nossa obrigação de examinar o âmago desse coro trágico como sendo o drama propriamente primevo, sem nos deixar de algum modo contentar com expressões artísticas correntes¹⁷.”

A tragédia grega uniu diferentes elementos artísticos, muito provavelmente por ter vindo do ditirambo, que era um diálogo entre um personagem e um coro. No teatro grego, o coro evoluiu em um espaço chamado orquestra. Na orquestra, ficava um altar em homenagem ao deus Dionísio, além do coro. Havia uma construção comparável a um portão de palácio, onde estava disposto o “cenário”, que era o local destinado aos personagens, e também existia um balcão onde poderiam aparecer os deuses. Assim, com os espaços bem delimitados entre o cenário e a orquestra, o teatro grego estava sempre dividido em dois planos: o coro e os personagens. O papel do coro, a ser discutido com mais profundidade a seguir, era comentar a ação, isto é, a ação se passa no plano dos personagens, e o coro representa a sociedade ao fazer o papel de instigar, incentivar ou desencorajar os personagens. O público ficava disposto de maneira semicircular, em uma arquibancada feita de degraus, normalmente em encostas de montanhas para facilitar a visão. Mas, para entender o papel do coro e a maneira como o público se posicionava, é necessário retomar a “evolução” do trágico.

¹⁷ NIETZSCHE apud SCHILLER, Johann Christoph Friedrich von. A noiva de Messina ou os irmãos inimigos. Tradução de Antônio Gonçalves Dias, com notas de Manuel Bandeira. Org. de Márcio Suzuki e Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2004. P. 209.

Para Jaspers, a tragédia surgiu na Grécia e passou por diversos países, adquirindo diversas compreensões nesse trajeto. Essas manifestações estariam divididas em seis grupos. O primeiro, passando por Homero, as sagas da Islândia até as sagas dos heróis do Ocidente à China, sendo esse primeiro grupo ainda muito ligado à epopeia e à transmissão oral. A seguir, a tragédia grega se estabelece com destaque para os três grandes: Ésquilo, Sófocles e Eurípides, e, pela primeira vez, a tragédia foi manifestada através da poesia. O terceiro grupo seriam as tragédias modernas, com três grandes exemplos nacionais: Shakespeare (Inglaterra), Calderón de La Barca (Espanha) e Racine (França). O quarto grupo é representado pelo pensamento alemão de Schiller e Lessing. O quinto grupo seria o que Jaspers denomina “outros poemas de horror” (O livro de Jó e dramas hinduístas). E, por fim, o trágico contemporâneo em Nietzsche, Kierkegaard e Dostoiévski¹⁸. Mas, retomando as ideias formadoras da tragédia, para Newton Bignotto, a tragédia só pode acontecer em Atenas porque os atenienses precisavam de outros meios para a discussão de suas questões. A seguir, ele nos oferece uma definição de tragédia:

[...] as tragédias foram o meio privilegiado de que se serviram os atenienses para dar plena expressão às dúvidas e conflitos que os atemorizavam e estimulavam na busca de uma nova compreensão dos limites da extraordinária política que viviam (BIGNOTTO, 1998, p. 55)¹⁹.

Comprova-se, mais uma vez, através da leitura da tragédia por Bignotto, o caráter social da mesma. Adiante, observaremos que no nosso objeto de estudo, *Contra a Parede*, essa qualidade permanece. Por suas peculiaridades, somente no grupo de imigrantes turcos faria sentido existir essa história.

¹⁸ JASPERS, Karl, *op. cit.*, P.26 e 27.

¹⁹ BIGNOTTO apud BAHIA, Ricardo J. B. *Tragédia e esclarecimento: do crepúsculo dos deuses aos deuses do crepúsculo*. In: ALVES JÚNIOR, Douglas Garcia (org.). *Os destinos do trágico: arte, vida e pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica/ FUMEC, 2007. P.80.

1.3. *Poética* ou a arte de fazer tragédia

“A excelência da linguagem consiste em ser clara sem ser chã.”²⁰

A *Poética* de Aristóteles é um dos maiores, se não o maior, tratados sobre o teatro, pois traz em si a origem da teoria de como fazer a tragédia. Ela criou uma nova perspectiva, além de ter perdurado por séculos, sendo uma referência incontestável para a arte dramática. Um dos pontos principais a serem discutidos acerca da tragédia é seu caráter disciplinante. Aristóteles aponta de que maneira os tragediógrafos criaram suas tragédias, destacando acertos e denunciando erros. No entanto, temos de ressaltar que há os teóricos que discordam de Aristóteles quanto a alguns pontos. Um exemplo disso são esses fatores condicionantes que ele propõe serem por si só limitantes.

O que não se pode contestar é a instituição da *Poética* como um modelo. Nela, Aristóteles versa sobre o bom domínio da técnica para compor os versos da tragédia, o que a torna, para muitos, um manual, já que se pode cair facilmente nos perigos de apenas seguir regras. Para Roberto de Oliveira Brandão:

A crença na possibilidade de disciplinar a força criativa interior, isto é, o talento ou o engenho, através da habilidade técnica fornecida pela arte (conceito latino que traduz a palavra grega *techne*) estava na origem dos manuais e representava, em princípio, o esforço da razão por encontrar explicações para a natureza e o funcionamento da obra literária.²¹

Como já foi referido, o questionamento reside no fato da cristalização das regras impostas. Um bom autor de tragédias seria, segundo Aristóteles, aquele que seguiria certas recomendações indicadas por ele. Já pela colocação proposta por Brandão, poderíamos dizer que um bom tragediógrafo é aquele que incorpora a técnica sem esforço.

O primeiro instrumento acessível ao homem na arte foi a imitação, fazendo com que ele pudesse observar uma atividade e reproduzi-la posteriormente por meio da arte, seja por mímica, artes plásticas, escultura etc. No texto de Aristóteles, o primeiro conceito a ser discutido é a imitação. Ela pode ser realizada com a ajuda de meios, objetos ou maneiras diferentes, tendo ações de pessoas como modelo. As obras que imitam ações de pessoas inferiores seriam as comédias, enquanto as que

²⁰ ARISTÓTELES, *A poética clássica*. / Aristóteles, Horácio, Longino; Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 2014. P. 43.

²¹ ARISTÓTELES, *op. cit.* P.4.

imitam as ações de pessoas superiores seriam as tragédias. Tanto Homero quanto Sófocles seriam imitadores, porém a diferença é que o tragediógrafo representa os caracteres em ação, enquanto Homero narra os acontecimentos. No entanto, faz-se necessário notar, Aristóteles afirma que todos os elementos presentes na epopeia estão presentes na tragédia, mas a recíproca não é verdadeira. Para o autor grego:

É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções²².

Seis elementos compõem a tragédia: fábula, caracteres, falas, ideias, espetáculo e canto. A fábula é a reunião das ações, que, por sua vez, são o componente mais importante da tragédia, e possui três características: os reconhecimentos (passagem do desconhecimento ao conhecimento); as peripécias (reviravolta nas ações), que dão graça e fascinação às tragédias; e aquela que pode ser denominada de evento patético. Esse evento vem revestido de sofrimento, destruição e dor e causa ainda maior temor quando acontece entre pessoas de uma mesma família ou que têm alguma relação.

As ações são arrançadas em uma determinada extensão que contenha princípio, meio e fim. Em relação à duração, Aristóteles ressalta que a fábula deve ser singela e não desdobrada. No que diz respeito às partes, podemos mencionar as três principais: prólogo, parte que vem antes do primeiro canto do coro; episódios, que são as representações entre os cantos corais; e o êxodo, parte final depois do último canto. Ou seja, o coro tem uma função não só de fazer os comentários, mas de dividir as ações. Por fim, as tragédias são classificadas em complexas (com peripécia e reconhecimento), patéticas, de caráter e de monstros. Ao final de seu texto, Aristóteles retoma a ideia de que a epopeia não alcança a tragédia, pois a segunda, além de ser superior, ainda tem dois elementos a mais, como constatamos no trecho a seguir:

Outrossim, mesmo sem gesticulação, a tragédia produz o efeito próprio, tal como a epopeia, pois basta a leitura para evidenciar sua qualidade. Se, pois, ela é superior nos demais requisitos, não é indispensável que conte mais esse. E ela o é, por ter todos os méritos da epopeia (pois pode valer-se também do hexâmetro), e mais a música e o espetáculo, partes de não mesquinha importância, por meio das quais o prazer se efetua com muita viveza. Ademais, tem viveza quer quando lida, quer quando encenada²³.

²² ARISTÓTELES, *op. cit.*, 2014. P. 24.

²³ ARISTÓTELES, *op. cit.* P. 53.

Aqui, a presença da música e do espetáculo diferencia a epopeia da tragédia. É importante salientar que as tragédias eram apresentadas em espetáculos aos trios, mas não necessariamente em trilologias, isto é, as peças que compõem a trilogia de Édipo ou a Oresteia não eram apresentadas necessariamente em sequência. Cada trilogia é dividida em partes, porém, cada tragédia é uma “unidade fortemente organizada”, segundo Romilly, e, portanto, poderiam também ser apresentadas separadamente. A seguir, continuamos a diferenciar os dois gêneros textuais e apresentaremos brevemente aspectos da tragédia, da narração e do cinema à luz da teoria de David Bordwell.

1.4. Epopeia, tragédia e a teoria narrativa de Bordwell

“A epopeia contava: a tragédia mostrou²⁴.”

Jacqueline de Romilly

Toda forma de arte parece buscar inspirações em sua antecessora. Há o exemplo clássico de que o cinema teve o teatro como uma forte referência. Para a tragédia, a epopeia serviu não só de fonte, mas também foi a guia para a construção dos personagens, transmissão das lições e, principalmente, para o direcionamento à capacidade de comoção do ouvinte ou, no caso do teatro, da plateia. A tragédia, como dito anteriormente, foi criada primordialmente para fins religiosos. Porém, foi no encontro com a epopeia que ela pôde se tornar parte do gênero literário, ou seja, foi na epopeia que os gregos encontraram um recurso eficaz de transmissão oral de características, personagens e histórias nacionais, e foi através da tragédia que essas mesmas histórias foram passadas de maneira mais impactante.

Para Jean-Paul Sartre²⁵, “em suma, a literatura é, por essência, a subjetividade de uma sociedade em revolução permanente. Numa tal sociedade, ela superaria a antinomia entre a palavra e a ação.” Assim, a tragédia deu espaço a um questionamento mais direto da nação grega. Antes acompanhando palavras contadas, o espectador grego passou a ver os acontecimentos diante de seus olhos. As palavras se transformaram em diálogos, em que as falas interpretadas de um

²⁴ ROMILLY, Jacqueline de. *op. cit.*, P. 22.

²⁵ SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* Trad.: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004. P. 120.

narrador têm rosto, roupa e interpretação. Por ser a tragédia essa experiência contagiante, a forma deveria ficar restrita apenas a um episódio de cada mito. Em outras palavras, se na epopeia o válido era a sucessão de acontecimentos acerca de um herói (vide a experiência de Ulisses na Odisseia), na tragédia, apenas uma faceta é contada. E provavelmente por essa razão ela possuía tanta força.

Segundo Aristóteles, idealmente a tragédia teria a duração de um dia na vida dos personagens. Segundo Nicole Loraux, o homem seria uma “criatura de um dia”, por isso a ação do drama se passa rapidamente²⁶. Já nos concursos, as tragédias eram expostas às trilogias. Na verdade, um episódio era apresentado sucedido de mais três, o que favoreceu o surgimento das grandes trilogias como denominada *Oresteia*, de Ésquilo (formada por *Agamémnon*, *As Coéforas* e *As Euménides*), e *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*, de Sófocles. Assim, para Jacqueline de Romilly, esse novo gênero teatral grego contém uma incrível força de representatividade e de transmissão de pensamentos:

[...] porque ela²⁷ mostrava em vez de contar e, pelas próprias condições em que mostrava a tragédia podia assim retirar dos fatos épicos um efeito mais imediato e uma lição mais solene. Isso adequava-se primorosamente à sua dupla função, religiosa e nacional: os fatos épicos só tinham acesso ao teatro de Dionísio associados à presença de deuses e à preocupação com a coletividade, mais intensos, mais impressionantes, mais carregados de força e de sentido²⁸.

Aqui, demonstra-se o caráter coletivo do teatro grego, em oposição à “intimidade” do contar épico. Ainda em torno desse caráter, pode-se dizer que estamos em uma época de superexposição, já que, na era das redes sociais, poderíamos afirmar que os fatos são realizados quando vistos por alguém na internet. Concretamente, ao se tirar uma foto em uma viagem, ela só tem a função completada ao ser postada em uma rede social e curtida, comentada, compartilhada. O teatro e o cinema também possuem essa característica de grande difusão. Então, nos tempos atuais, quando um sujeito é percebido no palco, na tela grande do cinema ou nos monitores, ele finalmente consegue estar presente no mundo. Assim, esses últimos seriam produtos diretos da indústria cultural por esse

²⁶ apud ROCHA, Guilherme Massara. *O excedente trágico: Filosofia, arte e psicanálise*. In: ALVES JÚNIOR, Douglas Garcia (org.). *Os destinos do trágico: arte, vida e pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica/ FUMEC, 2007. P. 89.

²⁷ A tragédia.

²⁸ ROMILLY, Jacqueline de, *op. cit.* P. 23.

tempo possuir simultaneamente essa descaracterização do sujeito, mas também essa necessidade de afirmação. Para Antônio Álvares Soares Zuin:

No transcorrer do processo psicossocial do indivíduo, ambas as pulsões podem ser estimuladas em excesso, principalmente durante a infância. Pode então ser gerada uma situação na qual o pré-prazer, associado a essas pulsões, seja de tal modo excitado que se desenvolva uma fixação obstaculizadora da força da trajetória “normal” da pulsão sexual. Mas, atualmente, a afirmação da força do pré-prazer fundamenta-se na promessa de que os “novos” produtos da indústria cultural seriam mais sedutores e excitantes que a realização do próprio sexo, reforçando assim a dinâmica psicossocial viciadora da sociedade capitalista transnacional²⁹.

Daí a importância que o prazer de *olhar* e *exibir* adquire, pois, se o estético atualmente recebe um peso ontológico inaudito, ou seja, se hoje *ser é ser percebido*, isso só ocorre caso os estímulos provem que sua violência também é “inédita”, “original”, de tal modo que tenham êxito em fascinar o olhar, conquistando a disputada atenção do indivíduo que os consome e que passa a exibir os ícones dos produtos da indústria cultural associados a esses estímulos, com a esperança de sentir o prazer de *ser notado*, de *ser percebido* por outras pessoas.³⁰

Já para Ricardo Bahia:

Longe do alienar, o trágico possibilita o aflorar da dimensão mais sensível do homem, ou seja, a capacidade de transformar a angústia do efêmero no sonho de uma comunhão atemporal com seus semelhantes e com a natureza. Para tanto, um elevado tipo de homem se faz necessário³¹.

Esse tipo de homem elevado surgiu na tragédia, um dos principais modelos usados por vários teóricos de cinema e de roteiro, entre os quais está David Bordwell, com seu livro *Narration in the fiction film*³². Nele, Bordwell retoma as ideias de Aristóteles em relação à representação como imitação, apresentando as duas principais teorias da narração: as miméticas e as diegéticas.

Antes de definir e caracterizar essas teorias, gostaríamos de esclarecer o conceito de narração para Bordwell, segundo o qual ela é um tipo de representação que deve considerar diversos aspectos à sua volta, como a história e a realidade, entre outros. A narração seria uma estrutura que combina partes, onde esses aspectos estão contidos. O objetivo seria buscar uma poética nessa narração, ou

²⁹ apud ZUIN, Antônio Álvaro Soares. *A indústria cultural e a humilhação do trágico*. In: ALVES JÚNIOR, Douglas Garcia (org.). *Os destinos do trágico: arte, vida e pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica/ FUMEC, 2007. P. 31.

³⁰ apud ZUIN, Antônio Álvares Soares, op. cit., P.31.

³¹ apud BAHIA, Ricardo. J. B. op. cit., P.79.

³² BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. London: Methuen & Co, 1985. As passagens deste livro aqui citadas serão de nossa tradução.

seja, algo imagetivamente belo, porém construído a partir de uma base estruturalmente armada. Então, para Bordwell:

Podemos, em resumo, estudar a narração como um processo, a atividade de selecionar, organizar e representar o material da história de tal forma que se exerçam sobre o receptor alguns efeitos específicos relacionados com o tempo. Denominarei esse processo de narração e é o tema central desse livro³³.

Portanto, a narração seria um processo que organiza uma história, e, para Bordwell, os filmes e os roteiros seguiriam essa lógica. No entanto, o conceito mais importante, ainda segundo Bordwell, seria a narração como ato de contar ou de mostrar. Essa é a principal diferença entre a mimese e a diegese. Para o autor, as teorias miméticas apresentam a narração como espetáculo, afirmando que os personagens se apresentam como vivendo ou se movendo diante de nós³⁴. Já pelas teorias diegéticas, a narração é um ato verbal, sendo ele oral ou escrito. Assim, os textos dramáticos são diegéticos, mas indicam a representação mimética da imitação na apresentação no palco. Por outra forma, eles são textos em que o poeta não se apresenta explicitamente, e os personagens vivem a trama no palco.

Parafraseando Bordwell, a primeira ideia de mimesis seria a de imitação de seres animados por meio do corpo e da voz. Na época de Platão, a ideia ampliou-se para a pintura e escultura, prosseguindo com a prosa de ficção e o cinema³⁵. Destacamos que o autor apoia sua teoria principalmente no produto fílmico e menos em sua estrutura inicial dramática, o roteiro. Sendo assim, falar de narração seria falar de fábula na tela. Então, o cinema estaria intrinsecamente ligado à narração mimética porque ele depende muito do sentido da visão. Bordwell explica que:

As teorias miméticas tomam como modelo o ato da visão: um objeto de percepção se apresenta ao olho do espectador. O modelo subjaz nas mudanças da prática representativa introduzidas pelo teatro e pela pintura gregos e mais tarde, por várias artes do Renascimento. “A perspectiva” emerge como o principal conceito para explicar a narração³⁶.

A perspectiva é imprescindível para a narração, pois só a partir dela um ponto de vista pode existir. Ela apareceu na pintura para criar a ilusão do real, da profundidade e, posteriormente, chegou ao teatro (que, em grego, significa “lugar

³³ Ibidem, p. xi.

³⁴ Ibidem, p. 3.

³⁵ Ibidem, p. 4.

³⁶ Ibidem, p. 4.

para ver”³⁷) dando ideia de tridimensionalidade. Como então seria com o cinema, visto que ele ainda é uma arte-tecnologia recente? Para Bordwell, uma das principais inovações seria o olho perspectivístico, representado pelo espectador, um observador indivisível que vê a história através das lentes e do posicionamento da câmera. Ainda acerca da câmera, David Bordwell esclarece que:

No cinema de ficção, não só a posição da câmera, mas também o mise-en-scène, como de que maneira se desenrola tempo e espaço se destina ao espectador. Não é que a câmera escolha a melhor posição para captar um acontecimento independentemente existente; figuras, iluminação, cenário e figurinos são construídos de forma que tenham sentido apenas de certos pontos de observação. A partir disso, poderemos tirar uma conclusão, a qual voltaremos com frequência. Todas as técnicas filmicas, incluindo aquelas que se referem ao “acontecimento profilmico”, funcionam narrativamente, construindo o mundo da história para efeitos específicos³⁸.

Fala-se muito sobre a questão da visão no cinema, mas não se pode ignorar o som, que se manifesta seja como som direto, seja na trilha sonora, representando uma grande fonte de informação nos filmes. Em *Contra a Parede*, por exemplo, o coro, através de suas canções, antecipa e comenta a ação dos personagens.

Outra técnica filmica importante para a construção da narração é a montagem. Se, em um primeiro momento, é o roteiro que organiza a trama, na pós-produção cabe à montagem tal papel, após o período da filmagem. No entanto, essas etapas são diferentes: enquanto o roteiro representa o momento da criação, que, em princípio, não tem limitações, a montagem recebe suas peças prontas e precisa criar uma lógica interna com elas, independentemente dos problemas de produção ou de soluções encontradas. Nesse ponto, Bordwell comenta a opinião de Eisenstein, grande cineasta e teórico da montagem:

Representar, segundo Eisenstein, consiste no processamento inicial do aspecto ideológico a ser comunicado. Da mesma maneira, a câmera não é um representante do espectador. É um instrumento para a transformação do evento profilmico de maneira que se maximize o efeito. Tampouco a montagem imita a atenção de um observador invisível. A montagem, entendida como a fase mais palpável da construção da película, violará frequentemente a verossimilhança em favor do impacto³⁹.

É interessante notar como Eisenstein tira a importância da câmera, nomeando-a apenas como um instrumento e, por outro lado, valoriza a montagem quase que como uma linguagem. Ele transgride a regra da verossimilhança proposta

³⁷ Ibidem, p. 4.

³⁸ Ibidem, p. 11 e 12.

³⁹ Ibidem, p. 14.

por Aristóteles em favor de surpreender o espectador com colisão entre sua expectativa e o que ele vê na tela.

As teorias diegéticas seriam tratadas pelo aspecto linguístico. Sendo assim, o roteiro cinematográfico seguiria as teorias miméticas, visto que seu produto final é o filme, ou as teorias diegéticas, porque, afinal, ele é um texto? Para trazer a tona sua teoria, Bordwell utiliza as teorias linguísticas de Benveniste, mesmo que para contestá-las no contexto fílmico, redefinindo seus conceitos:

O enunciado é uma parte de um texto, uma sequência de palavras, frases ou orações unidas por um princípio de coerência e compreendidas como constituindo um todo. A enunciação, por outro lado, é o processo geral que cria o enunciado. Segundo Benveniste, a enunciação consiste principalmente no próprio ato⁴⁰.

Bordwell utiliza os conceitos de Benveniste para chegar a outro que ele julga ainda mais importante para a teoria do cinema. Assim, o enunciado no cinema passa a mascarar ou omitir as marcas enunciativas. A seguir, apresentamos a definição de *histoire*:

Benveniste chama a todo modo de enunciação *discurso*: “Toda enunciação assume um falante e um ouvinte, no caso do falante, a intenção de influenciar de alguma forma o ouvinte”. A forma que omite marcas enunciativas fortes se identifica como *histoire*: “A apresentação de fatos observados em determinados momentos no tempo, sem intervenção alguma do falante a uma hora de referi-los”. Em francês, *histoire* significa tanto “relato” como “história” (Story and history) e a prosa de ficção e os escritos históricos proporcionam a Benveniste os principais exemplos de *histoire*. Aqui a linguagem se libera de uma situação comunicativa concreta. “Já não há, de fato, nem sequer um narrador. Os acontecimentos se explicam como ocorrem na história, Nada fala; os acontecimentos parecem contar-se por si sós”⁴¹.

Diante de tal contexto, Bordwell afirma que é difícil acreditar que todo linguista determine que toda ficção seja uma *histoire*. Em seguida, diz que os teóricos fílmicos adotam alguns conceitos da linguística para a análise fílmica. Então, um filme ou um trecho dele seria um enunciado. Surgem, para Bordwell, as seguintes questões: “Como encontramos a enunciação? Quem “fala” no filme? A quem se dirige? Em quais circunstâncias se conta? Qual é o equivalente fílmico da pessoa, do tempo, do modo e outros meios da enunciação?”⁴². Para Christian Metz, o filme é discursivo, mas dissimuladamente se mascara em uma *histoire*. Isto é, o filme apaga as funções

⁴⁰ Ibidem, p. 21.

⁴¹ Ibidem, p. 21.

⁴² Ibidem, p. 21.

da enunciação para se apresentar uma história (sem falantes), porém apresenta seus discursos através de outros meios.

Parafraseando Bordwell, a metalinguagem de MacCabe e o discurso-disfarçado-de-*histoire* confundem o espectador, levando-o a considerar a narração uma representação não mediada e natural. O autor sugere que um filme seria um mecanismo que oferece ao espectador a possibilidade de executar uma variedade de operações⁴³ e afirma: “Não assumirei que o sentido narrativo se consegue segundo os princípios da metáfora e da metonímia”⁴⁴. Ou seja, seu objetivo seria esclarecer o ato de ver e não o ato de ler, procurando incessantemente diferenciar a literatura da narração fílmica. O espectador depreenderia os sentidos do filme através da visão e não da sua interpretação/leitura. Ainda em torno das definições, Bordwell esclarece a sua teoria:

Uma teoria de narração completa deve ser capaz de especificar os recursos e formas objetivos que fazem funcionar a atividade do espectador. Esta é a tarefa deste capítulo e dos três seguintes. A teoria deve ir também mais além da relação do perceptor⁴⁵ com o texto, situando o texto entre os contextos, dos quais o perceptor poucas vezes é explicitamente consciente⁴⁶.

Já para Anatol Rosenfeld:

A função narrativa que no texto dramático se mantém humildemente nas rubricas (é nelas que se localiza o foco), extingue-se totalmente no palco, o qual, com os atores e cenários, intervém para assumi-la [...]. São as personagens (e o mundo fictício da cena) que “absorveram” as palavras do texto e passam a constitui-las, tornando-se a fonte delas – exatamente como ocorre na realidade. Contudo, o mundo mediado no palco pelos atores e cenários é de objectualidades puramente intencionais⁴⁷.

Logo, as rubricas do texto dramático seriam justamente a narração presente e defendida por Bordwell. Anatol Rosenfeld parece descrever e desmitificar o processo pelo qual a narração é incorporada ao texto quando os atores o interpretam no palco e defende que tanto os diálogos quanto a narração, no texto dramático, teriam um carácter intencional por parte do encenador, do dramaturgo e por meio dos atores. Se seguirmos as lógicas propostas aqui por Bordwell e Rosenfeld, poderíamos dizer que a tragédia seria um tipo de narração, como os filmes. Um dos elementos que

⁴³ Ibidem, p. 29.

⁴⁴ Ibidem, p. 30.

⁴⁵ Beneficiário.

⁴⁶ Ibidem, p. 48.

⁴⁷ ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 2011. P. 29.

compõe tanto as tragédias teatrais quanto as cinematográficas seria a redenção, uma das fases após seu clímax, que será apresentada em breve. A seguir, acompanhamos o pensamento de Nietzsche acerca da tragédia.

1.5 Nietzsche: a tragédia grega e seu reflexo alemão

“... ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte, com a vida”⁴⁸.

Friedrich Nietzsche

Nietzsche escreveu aos 25 anos sua primeira obra, provavelmente uma das mais relevantes. *O Nascimento da Tragédia* não foi bem recebido no momento de sua publicação, porém em alguns anos tornou-se uma das principais referências ao se falar sobre tragédia grega. Justamente por ser uma leitura diferente da canonizada, Nietzsche abriu espaço para críticas, mas também ofereceu a possibilidade de um novo caminho. Esse retorno do pensamento alemão ao grego não foi uma atitude apenas de Nietzsche, mas de diversos estudiosos alemães da época. Para muitos, o gênero trágico parece retornar em momentos de crise e, assim, Nietzsche resolveu ressuscitá-lo em um momento de formação identitária alemã.

Desde Aristóteles, a catarse, conceito de suma importância para a construção da tragédia grega, parece ter se mantido incontestável. No entanto, Nietzsche começa a desconstruir a ideia de purgação dos males e sugere a convivência de dois impulsos: o dionisíaco e o apolíneo. Essa duplicidade construída entre a arte da figura plástica (apolínea) e da arte não figurativa (dionisíaca) foi a base para o helenismo. Nietzsche distingue esses dois opostos (ou, para ele, supostamente opostos) como as representações do *sonho* e da *embriaguez*. No mundo do sonho, cada homem é seu próprio artista, pois é através de sua mente que brotam as imagens desse espaço da bela aparência, ou seja, as compreensões do sonho são vistas através, na maioria das vezes, de sua figuração. Para Nietzsche, esse sentimento de transformações figurativas se dá para os gregos através de um determinado deus:

Essa alegre necessidade da experiência onírica foi do mesmo modo expressa pelos gregos em Apolo: Apolo, na qualidade de deus dos poderes

⁴⁸ NIETSCHE, Friedrich Wilhelm. *O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução e Notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. P. 15.

configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o “resplandecente”, a divindade da luz, reina também sobre a beleza do mundo interior da fantasia⁴⁹.

Para o tradutor J. Guinsburg, o nome de Apolo não possui uma etimologia concreta. No entanto, Nietzsche utiliza um par de conceitos, de acordo com a filosofia schopenhaueriana, entre *Schein* (brilho) e *Erscheinung* (aparência, figura). Logo, Apolo seria aquele deus que desvela os mistérios através da razão, ou seja, simultaneamente ele possui o poder de iluminar as aparências revelando as figuras. Provavelmente, por estar nesse processo tão individual, Apolo seria caracterizado com essa “esplêndida imagem divina do *principium individuationis*”⁵⁰.

Para Roberto Machado, na introdução de seu livro *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*⁵¹, há três ideias principais no livro de Nietzsche utilizado como corpus nesse trabalho. A primeira delas, e possivelmente a mais importante, é justamente essa complementação entre os conceitos apolíneo e dionisíaco. A concepção do mundo grego, construída a partir dessa dualidade, possibilitou à sua sociedade o surgimento da tragédia. Assim como Guinsburg, Machado utiliza os conceitos de brilho e aparência a partir das máximas “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada em demasia”⁵². No entanto, o conceito mais importante para ele seria o princípio de individuação causada pela ilusão (da aparência). Utilizando-se do conceito ancorado em *O mundo como vontade e representação*, de Schopenhauer, Nietzsche afirma que há alguns momentos onde ocorre a ruptura desse *principium individuationis*, destacando, assim, ao mesmo tempo, o terror e o prazer dessa quebra.

Nesse ponto, emerge o segundo impulso: o dionisíaco, representado pela embriaguez. Inclui-se a embriaguez trazida pelo álcool, mas também aquela que acompanha as bacantes nos ritos dionisíacos. Embriaguez representada pelos momentos em que se perde a lucidez, atos decorrentes mais pelo êxtase do que pela razão que supostamente nos controla, e, assim, emerge a ideia do coletivo em que as personalidades se fundem em uma só massa em prol do coletivo e da adoração do deus despedaçado.

⁴⁹ Ibidem, P. 29.

⁵⁰ Ibidem. P. 30.

⁵¹ MACHADO, Roberto. Org. Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

⁵² Ibidem. P. 7.

Para Nietzsche, essa reunião em torno do coletivo não se dá apenas em torno de uma comunidade, mas também do homem em relação à natureza. É como se o homem, apesar do momento de formação das *polis* gregas, se unisse, ou melhor, se reunisse à natureza, seu estágio primordial, por meio do deus Dionísio.

Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a “moda impudente” estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se a obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial⁵³.

A nossa sociedade, segundo Nietzsche, seria calcada nos padrões socráticos da defesa da razão, ou seja, o impulso apolíneo é o dominante desde então. Assim, Nietzsche defende a volta desse equilíbrio existente na sociedade helênica. Um dos meios seria o retorno do impulso dionisíaco de modo a reestabelecer essa harmonia. Para Machado, o impulso dionisíaco estaria presente primeiramente nos cultos das bacantes, isto é, a perda da consciência individual nas celebrações coletivas possibilitava ao homem grego um contato maior com a natureza. A perda momentânea da individualidade aconteceria em favor do coletivo. Machado utiliza, então, os termos “desintegração do eu” e “abolição da subjetividade⁵⁴” para demonstrar esse processo de entorpecimento da coletividade. Portanto, somente o equilíbrio entre os impulsos possibilitou a construção da obra de arte máxima da época: a tragédia. Ainda para Machado, o texto de Nietzsche representa “o desejo de uma reconciliação entre nossa civilização secularizada e a mais profunda mística, a unificação do eu e do todo no mito⁵⁵”.

As festas dionisíacas serviriam como um alento coletivo no momento em que o homem, em harmonia com a natureza, poderia restaurar a ordem do universo. O homem é liberto de suas necessidades a partir do momento em que suas ilusões são expostas. Por um lado, Nietzsche utiliza aqui a figura do desvelamento de Maya,

⁵³ NIETSCHE, *op. cit.* P. 31.

⁵⁴ MACHADO, *op. cit.* P.8.

⁵⁵ MACHADO, Roberto. *op. cit.* P. 21.

divindade que significa ilusão em mitologias orientais, nas quais o Absoluto (para Nietzsche o Uno-Primordial) surge quando eliminamos o individual em prol do coletivo e negamos as ilusões (os véus de Maia ou Maya). Por outro, faz uso do léxico cristão, como “evangelho da harmonia”, “terra de leite e mel” etc., justamente para criticar também o cristianismo, religião que teria diversos véus de ilusão encobrendo os seus mistérios de seus fiéis. Então, para Nietzsche, o homem seria liberto de suas necessidades e convenções quando se reunisse novamente na coletividade ao meio natural. Para o homem liberto, andar é supérfluo, ele canta e dança, transmutando-se na própria obra de arte. Portanto, nesse ponto, temos a justificação para o coro grego, e ainda mais para a tragédia, que nasceu exclusivamente dele e não da ação dos personagens.

O coro é a representação da união de individualidades unidas em favor de um bem comum, ainda que embriagadas no êxtase, ou seja, elas são tomadas por uma vontade geral que as libera das necessidades humanas e as eleva a unirem-se a um Uno-primordial. Assim, para Nietzsche, seria importante desconstruir a ideia de que apenas a arte apolínea é certa. Para justificar a valorização da arte dionisíaca, Nietzsche afirma que “para conceber tudo isso, precisamos demolir pedra após pedra, por assim dizer, o artístico edifício da *cultura apolínea*, até vislumbrarmos os fundamentos nos quais se assenta”⁵⁶. Para reafirmar a importância da tragédia, precisamos retornar aos fundamentos da arte apolínea grega e observar que ela, mesmo sendo figurativa, possuía o dionisíaco como contraponto. Logo, eram obras máximas apolíneas porque se apoiavam no paradoxo dionisíaco e não simplesmente o negavam.

Nietzsche retoma a “evolução da arte” da epopeia homérica à tragédia, considerando que a epopeia seria uma arte naïf. A arte ingênua é um conceito de Schiller em que a arte estaria em seu estado simples. Para Nietzsche, a epopeia homérica seria ingênua, por fazer da ilusão (apolínea) um véu, como na natureza. Os eventos contados aconteceriam para que a natureza alcançasse os seus propósitos⁵⁷. Nesse ponto, Nietzsche começa a traçar uma diferença entre Homero, o poeta das epopeias por excelência, e Arquíloco, poeta lírico de equivalente valor de Homero. Enquanto Homero, em sua arte naïf, constrói imagens apolíneas, Arquíloco começa a desenvolver sua arte na esfera da subjetividade, do obscuro, do

⁵⁶ NIETSCHE, Friedrich Wilhelm. *op. cit.* P. 35.

⁵⁷ *Ibidem*, P. 38

sem-forma, do audível. Nietzsche chama Arquíloco de o “músico dionisíaco”, cujo grande feito seria ter incluído as canções populares na literatura. A canção popular é a melhor maneira da linguagem em imitar a música. Para Nietzsche, ela seria a maior obra de arte e fundamentalmente dionisíaca, pois seria dotada de vontade, no sentido schopenhaueriano, diferentemente da arte plástica figurativa. Como afirma um trecho da introdução de Roberto Machado:

Primeiro, o que torna a arte trágica possível é a música. A tragédia nasce do espírito da música; a origem da tragédia é a possessão causada pela música. Inspirado em Schopenhauer e em Wagner, que interpretavam a música como expressão imediata e universal da vontade entendida não como vontade individual, mas como essência do mundo, Nietzsche pensará a música como uma arte essencialmente dionisíaca e, portanto, o meio mais importante de se desfazer da individualidade⁵⁸.

Nesse ponto, em que a música se apresenta como uma das protagonistas, retoma-se a ideia de que o coro foi o começo primevo da tragédia⁵⁹. O uso de coro teria um fim, apresentado pelo pensador alemão:

É nesse coro que se reconforta o heleno com o seu profundo sentimento das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com o olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que corre o perigo de ansiar por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida⁶⁰.

O coro apoia o heleno em sua dor, expressão do pessimismo do subtítulo da obra de Nietzsche, que declara o sofrimento grego como elemento essencial da construção da tragédia. Nesse espetáculo da dor, o espectador ideal é o coro (*Zuschauer*) porque ele seria o único “vedor” (*Schauer*)⁶¹ da cena, ou seja, o único capaz de ver a cena sem as ilusões em união real à natureza. Assim, o coro seria o único capaz de iniciar e de realizar o drama.

Esse processo do coro trágico é o profenômeno *dramático*: ver-se a si próprio transformado diante de si mesmo e então atuar como se na realidade a pessoa tivesse entrado em outro corpo, em outra personagem. Tal processo já se coloca no próprio início do desenvolvimento do drama. Aqui há algo que difere do rapsodo, o qual não se confunde com as suas imagens, mas que, semelhante ao pintor, as vê fora de si, com olhar escrutante; aqui já se trata de uma renúncia do indivíduo através do ingresso em uma natureza estranha. E na verdade tal fenômeno se apresenta em forma epidêmica: toda multidão sente-se dessa maneira enfeitiçada⁶².

⁵⁸ MACHADO, Roberto. *op. cit.* P. 8 e 9.

⁵⁹ vide citação de Nietzsche na página 9, subtítulo: Tragédia, uma introdução.

⁶⁰ NIETSCHE, Friedrich Wilhelm. *op. cit.* P. 55.

⁶¹ *Ibidem*, P. 58.

⁶² *Ibidem*, P. 60.

O coro proporciona a cada um de seus coreutas a transformação momentânea e purificante de ser parte de um único todo. O coreuta deixa-se absorver pelo coro e recebe, em êxtase, o drama. Ele enfeitiça-se a si mesmo e a todos os outros componentes, e, assim, eles, ou o conjunto total, preparam o espectador para, no primeiro período, transmitir o drama por si só e, posteriormente, receber o personagem mascarado, já sabendo de quem se trata, isto é, qual é o mito de que a tragédia pretende tratar. Os personagens são elementos essenciais na tragédia. Por isso, mais adiante trataremos exclusivamente sobre a presença deles, em um capítulo denominado *Os heróis solitários*, com especial atenção aos personagens sofocianos considerados tanto por Aristóteles quanto por Nietzsche como exemplares.

Já o fim da tragédia grega, para o autor alemão, foi marcado por um ato extremo: ela teria cometido suicídio. Ele justifica essa afirmação dizendo que todas as outras artes foram perecendo lentamente, enquanto a tragédia caiu em um “conflito insolúvel”⁶³. Vendo sob outra perspectiva: se por um lado a morte de outras artes gregas aconteceu lentamente, a da tragédia aconteceu rapidamente e deixou a lacuna da grande obra de arte, tanto para Nietzsche quanto para Aristóteles. Aqui, para Machado, encontra-se a segunda grande ideia presente em *O nascimento da tragédia*.

O suicídio da grande arte grega teve como incentivadores dois homens. Para Nietzsche, a decadência da tragédia teve um rosto que não usava nem a máscara de Apolo, nem a de Dionísio, mas usou a máscara de Sócrates: Eurípides. Uma das máximas socráticas é “Tudo deve ser inteligível para ser belo”⁶⁴, justamente o contrário do que afirma Nietzsche em relação ao impulso dionisíaco. Ele representa o instintivo, a embriaguez, o sexual. Logo, não haveria espaço para a beleza que vem apenas da sabedoria.

Outro ponto desfavorável nas tragédias de Eurípides seria o *deus ex machina*. Segundo J. Guinsburg⁶⁵, essa expressão significa “deus trazido pela máquina”, ou seja, um deus trazido à cena por um mecanismo que resolve toda a ação sem que haja um desenrolar dos acontecimentos. Assim, para Nietzsche, o verdadeiro inimigo do deus trágico Dionísio não é Apolo, mas Sócrates, que busca

⁶³ Ibidem, P. 72.

⁶⁴ Ibidem, P. 81.

⁶⁵ Ibidem, P. 151.

eliminar o equilíbrio dos impulsos dionisíaco e apolíneo. Eurípides foi o primeiro a minar a música da tragédia, que, para Nietzsche, representa a “alegria do aniquilamento do indivíduo”⁶⁶. A música, arte da não figuração, nos faz adentrar na vontade da vida eterna. Portanto, enquanto a arte apolínea favorece a representação da aparência e da beleza, a dionisíaca favorece o sofrimento decorrente da vida, não o omitindo. Para Nietzsche:

Também a arte dionisíaca quer nos convencer do eterno prazer da existência: só que não devemos procurar esse prazer nas aparências, mas por trás delas. Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual - e não devemos todavia estarecer-nos: um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes. Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a pleora de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a fecundidade da vontade do mundo; nós somos trespassados pelo espinho raivante desses tormentos, onde quer que nos tenhamos tornado um só, por assim dizer, com esse incomensurável arquiprazer na existência e onde quer que pressintamos, em êxtase dionisíaco, a indestrutibilidade e a perenidade deste prazer⁶⁷.

Assim, para Nietzsche, o sofrimento precisa ser um componente da vida, não se deve tratá-lo com aversão, mas sim como aprendizado. As tragédias foram uma maneira de fazer o espectador passar pela experiência do sofrimento e dela apreender as vivências de seus heróis. As gerações não devem crescer sem nenhum destemor, deve-se ter consciência do sofrimento e da perenidade da vida. Por isso, seria melhor preparar-se para a luta do que tentar evitá-la. O combate ao apagamento dessas noções deu-se por meio do “despertar gradual do espírito dionisíaco”⁶⁸.

A terceira grande ideia do livro em questão, para Roberto Machado, seria encontrar uma forma de renascimento da tragédia. A retomada do espírito dionisíaco, para Nietzsche, seria feita através do espírito da música, especialmente a música alemã de Richard Wagner. Até por isso, o título da primeira edição do livro era *O nascimento da tragédia no espírito da música*. Próximo à primeira publicação de seu livro, Nietzsche acreditava que a música de Wagner poderia ser um renascimento da tragédia, como comprovamos a seguir:

⁶⁶ Ibidem, P. 101.

⁶⁷ Ibidem, P. 102.

⁶⁸ Ibidem, P. 118.

Que ninguém tente enfraquecer a nossa fé em um iminente renascimento da Antiguidade grega; pois só nela encontramos nossa esperança de uma renovação e purificação do espírito alemão através do fogo mágico da música. Que outra coisa saberíamos nomear que, na desolação e exaustão cultural atual, pudesse despertar alguma expectativa consoladora para o futuro?⁶⁹

Nietzsche, nesse momento, ainda tem esperança acerca da potencialidade da nova música alemã. Ele defende que o período do homem socrático já havia passado, e que um novo momento para a música havia chegado. Para Machado, na verdade, há outros alemães que retomaram a “concepção trágica do mundo”:

Por um lado, a música de Wagner, grande motivador e inspirador de suas análises, a quem o livro é dedicado, é em que Nietzsche vê a volta da Antiguidade, ou, mais precisamente, o retorno do sentimento trágico do mundo; por outro lado, a filosofia de Schopenhauer, que teria brotado da mesma fonte dionisíaca que a música e aniquilado o otimismo socrático⁷⁰.

Anos passados, e com a desilusão em relação a Wagner, Nietzsche muda o título nas edições seguintes para *O nascimento da tragédia ou o Helenismo e Pessimismo*, conferindo assim um caráter diferente ao livro. Nesse caso, ele passou a privilegiar a invenção artística dos gregos em oposição ao suposto poder da música alemã do período de Wagner. Ainda acerca da relação entre a música e a tragédia grega, Nietzsche afirma que a tragédia une o poder dionisíaco da música ao mito grego, funcionando de maneira inebriante e, por fim, elevando-nos. Porém, é como se o mito nos mantivesse na “zona de realidade”. Em outras palavras, na composição da tragédia, enquanto a música parece nos elevar, o mito nos traz de volta ao convívio humano, com suas fraquezas. O autor alemão oferece-nos essa ideia de dualidade complementar:

O mito nos protege da música, assim como, de outro lado, lhe dá a suprema liberdade. Por isso, a música, como um presente que é oferecido em contrapartida, confere ao mito trágico um significativo metafísico tão impressionante e convincente que a palavra e a imagem, sem aquela ajuda única, jamais conseguiriam atingir: e, em especial, por seu intermédio sobrevém ao espectador trágico justamente aquele seguro pressentimento de um prazer supremo, ao qual conduz o caminho que passa pela derruição e negação, de tal forma que julga ouvir como se o abismo mais íntimo das coisas lhe falasse perceptivelmente⁷¹.

⁶⁹ Ibidem, P. 122.

⁷⁰ MACHADO, Roberto. *op. cit.* P. 11.

⁷¹ NIETSCHE, Friedrich Wilhelm. *op. cit.* P. 125.

Nietzsche destaca uma aliança fraterna⁷² entre Dionísio e Apolo na constituição trágica, ou seja, a imagem e a palavra apolíneas se entrelaçam com a música dionisíaca para a constituição da tragédia. O mito é um constituinte muito marcante das culturas e da tragédia. Para Roberto Machado:

O mito *precede* a abstração; no rico desdobramento que se apresenta a nós entre os gregos antigos, ele abarca toda a vastidão do mundo, *ao lado* do mito não há lugar para o invólucro impessoal das coisas constituído pelos conceitos abstratos. Nós, que viemos depois, temos necessidade de um sério esforço de reflexão para entender, ainda que só historicamente, como um tal mundo dos mitos, cujo esplendor percebemos de longe, podia iluminar toda a vida com muito mais clareza do que a sabedoria de nossos pensamentos eruditos⁷³.

Junto à música, os mitos de um povo representam seu DNA, e eles dificilmente existem separadamente. Na epopeia, a presença dos mitos gregos é muito evidente, porém, na tragédia, podemos observar a junção desses dois elementos dionisíacos. Possivelmente por isso, tanto para Aristóteles quanto para Nietzsche, a epopeia não seja a obra máxima grega, cabendo essa posição à tragédia. Um dos elementos que compõem a tragédia é a redenção. Acompanhamos, a seguir, de que maneira a redenção é construída nas tragédias.

1.6 A tragédia como redenção

“A tragédia quer mais: a catarse da alma”.

Karl Jaspers⁷⁴

O conceito de tragédia está ligado ao sofrimento pelo qual seus personagens estão submetidos e à conseqüente redenção que sofrem durante suas jornadas. Antes de falar sobre redenção, precisamos falar sobre um dos mais renomados conceitos de Aristóteles: a catarse. Ela seria um processo representado por um conjunto de sentimentos despertados no espectador ao ver os percalços e sofrimentos pelos quais o herói da tragédia é submetido, logo gerando uma identificação por parte do espectador em relação ao herói. A propósito, na *Poética*, o herói da tragédia é aquele que comete algum erro e não o mau ou o que cai em conseqüência do vício. Possivelmente, portanto, nos aproximamos do herói por sua

⁷² Ibidem, P. 129.

⁷³ MACHADO, Roberto. *op. cit.* P. 49.

⁷⁴ JASPERS, Karl. *op. cit.*, P. 36.

humanidade fragilizada. Retomando a ideia de que há um clímax nessa identificação mixada ao temor, apresenta-se assim o momento catártico. Para Karl Jaspers, Aristóteles não define claramente o que seria a chamada *catharsis*, e afirma:

De qualquer maneira, seria algo que diz respeito ao ser-si-mesmo do homem. É uma abertura para o ser, provocada pela experiência não apenas de assistir, porém de comover-se, uma apropriação do verdadeiro graças à purificação de nossa experiência como existente, que nos vela, turva e especialmente restringe e cega⁷⁵.

Se, por um lado, a catarse foi criada justamente para que o homem se sentisse inebriado, tocado e aterrorizado pelas emoções ao ver uma tragédia, por outro, no século XX, houve uma grande tendência do teatro (vide o exemplo de Bertolt Brecht) em desmitificar e esclarecer esse mecanismo. Segundo Rodrigo Duarte, se tomássemos o conceito ligado à ideia de culturas de massas, poderíamos dizer que a catarse seria um modo de intensificar o “valor de uso” e produzir esse efeito de purgação contida na tragédia⁷⁶. Em *Contra a Parede*, o conteúdo atual parece trazer uma carga catártica, e quiçá até heroica, na história de Cahit e Sibel. Eles não são parte da aristocracia grega, mas têm em si algo de humano que nos toca, e a improbabilidade do seu amor deixa sua queda ainda mais dolorosa ao espectador.

Os heróis trágicos passam pela via-crúcis não cristã e apenas ao tropeçarem percebemos sua fragilidade. Somente no momento em que Édipo finalmente se dá conta de que matou o pai e casou-se com sua mãe, ele percebe como percorreu o destino que lhe era cabido pelos oráculos. Cahit e Sibel declaram-se apaixonados apenas no instante em que ele é preso pelo assassinato de Niko. É no ato de fracassar no amor ou na posição de rei imaculado que os heróis se mostram inteiros, presentes, reais. Diante do erro, o herói é colocado a pensar em tudo o que perdeu. Além disso, aparecem dois sintomas do humano: a efemeridade e a capacidade de resistir. Ao perder-se, o herói enfrenta a finitude das coisas e de si, em contraste

⁷⁵ JASPERS, Karl. *op. cit.*, P. 36.

⁷⁶ “A fusão atual da cultura e do entretenimento não se realiza apenas como depravação da cultura, mas igualmente como espiritualização forçada da diversão. Nesse sentido, a diversão realiza a purificação das paixões que Aristóteles já atribuía à tragédia [...]. Assim como ocorreu com o estilo, a indústria cultural desvenda a verdade sobre a catarse” (Horkheimer; Adorno, 1981, p. 166). HORKHEIMER apud DUARTE, Rodrigo. *A liquidação do trágico como aspecto do fim da arte*. In: ALVES JÚNIOR, Douglas Garcia (org.). *Os destinos do trágico: arte, vida e pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica/ FUMEC, 2007. P.17.

com a perenidade dos deuses, e, ao mesmo tempo, é obrigado a segurar as rédeas de seu destino, isto é, aguentar e resistir às consequências de seus atos.

A redenção seria um caminho não para corrigir, mas para amenizar os erros e seguir adiante. Édipo fura os olhos e sai da cidade, julgando que esses sejam os melhores atos para manter preservada a sua preciosa Tebas. Cahit, apesar de perder Sibel e de ser preso, ganha uma nova vida após Sibel abandoná-lo só, na rodoviária. Para Jaspers, a redenção:

[...] acontece graças ao poder do inquestionável suportar na ignorância, no puro poder de resistir, no inabalável “apesar-de”; esta é a redenção em embrião e na mais pobre conformação. Ou então, a libertação sucede pelo ingresso na concepção do trágico como tal que, graças ao esclarecimento, tem, ele mesmo, um efeito purificador. Ou ainda a libertação já ocorreu antes da concepção da ação trágica, quando a vida é antecipadamente levada por uma crença à senda da redenção e o trágico, desde o início, apresenta-se diante da concepção como um trágico superado, superado no transcender rumo ao sobrenatural, pelo abranger de todas as abrangências⁷⁷.

Assim, parece-nos que transcendência seria um atributo vinculado à tragédia, pois, afinal, somente através desses caminhos tortuosos os personagens encontram uma calma após a tragédia se passar. Outra conclusão é que ambas as partes, tanto o público quanto os personagens, passam por um período de purificação. O público, ao realizar-se durante a catarse, após os reconhecimentos, peripécias e/ou momentos patéticos, e o herói, ao alcançar a redenção da tragédia. No entanto, fica claro que as experiências diante da “situação-limite” são diferentes, já que o público vê a ação diante de seus olhos, enquanto o herói a vive de fato. Um dos autores que conseguiu com maestria destacar esse momento de tormento e reflexão foi Sófocles. Para Jacqueline de Romilly, nenhum outro autor trágico expõe seus personagens a tantos sofrimentos quanto ele. Talvez por isso o autor tenha conseguido que seus heróis fossem os mais exemplares. Segundo Romilly:

Não há teatro em que encontremos tantos inocentes humilhados e destruídos. Não há teatro em que se exprimam tantos sofrimentos e destruídos. Não há teatro em que se exprimam tantos sofrimentos físicos e morais. E, no entanto, é um teatro que faz admirar o homem e amar a vida⁷⁸.

Observamos que a grandeza do homem, o que há de mais valioso, só aparece, sem nenhuma sombra de dúvida, no momento trágico. Quando os contrastes se acentuam, outra dualidade aparece nesse transcender do trágico em

⁷⁷ JASPERS, Karl. *op. cit.*, P. 42, 43.

⁷⁸ ROMILLY, Jacqueline de. *op. cit.*, P. 112.

direção à redenção além do divino⁷⁹ *versus* humano: o individual *versus* o coletivo⁸⁰. Édipo, ao matar seu pai e desposar sua mãe, vai contra as leis de sua cidade. Cahit, ao aceitar um casamento falso com Sibel, opta por abandonar as tradições da comunidade turca e seguir seu próprio caminho. Na tragédia, um indivíduo deixa as normas e assim desencadeia uma reação social contra si. Já o herói, mesmo sem perceber, às vezes burla as regras. No entanto, quem se sagra vitorioso é o universal, a ordem. Para Jaspers, o herói perdido em desgraça sai vitorioso na derrota porque é ele quem alcança a redenção. A conclusão do autor é de que uma nova ordem é criada, em que ambas as partes perdem: o individual e o coletivo, um em perdas pessoais e outro na estabilidade social momentânea. Porém, ambos ganham, porque o herói trágico se redime após a derrota e a sociedade restabelece sua ordem.

Para finalizar, gostaríamos ainda de incluir outro trecho de Jaspers acerca da significação do trágico, que se mostra muito relevante. Ele expõe o fato de haver dois tipos de redenções, a que acontece *no* trágico e a que acontece *do* trágico. Vejamos a seguir:

A concepção do trágico significa, como o transcender, ao mesmo tempo uma libertação. No saber trágico, a busca da redenção não é mais apenas a busca da salvação da miséria e da desgraça, mas da redenção da condição trágica do ser por meio do transcender. Aqui, entretanto, está a diferença radical se a redenção se dá no trágico ou se ocorre uma redenção do trágico. Ou o trágico continua a existir e o homem se liberta – na medida em que suporta o trágico e nele se transforma – ou a própria tragicidade, ao mesmo tempo, se redime, ela fenece, ela passa; o caminho que leva através dela tinha de ser trilhado, mas ela (a tragicidade) foi rompida, suprimida, preservada no fundamento e tornada fundamento para a verdadeira vida, que agora não é mais trágica. Seja no trágico como na superação do trágico, depois da perturbação desconcertante o homem encontra sua redenção. Ele não submerge na treva, não submerge no caos, mas como que aterrissa sobre um chão numa certeza de ser e numa satisfação trazidas por esta redenção. Mas, ela não é inequívoca. Esta redenção só foi adquirida graças ao perigo do desespero radical. Ela permanece enquanto ameaça e possibilidade”⁸¹.

No trecho, a redenção poderia ser vista como ameaça, afinal, é uma boa alternativa a um herói transgressor. Por exemplo, Antígona torna-se uma ameaça a Creonte, quando o pai vê seu filho implorando pela vida da noiva. A redenção de um assassino em *Contra a Parede* poderia ser uma ameaça na sociedade alemã.

⁷⁹ Segundo Romilly, os trágicos usam palavras como *daimon* (divino) e *Moirá* (destino) para indicar a presença das forças sobre-humanas, e normalmente o coro indica a presença delas.

⁸⁰ Esse coletivo é sempre ressaltado pela presença do coro.

⁸¹ JASPERS, Karl. *op. cit.* P. 83, 84.

Observaremos a seguir de que maneira foram elaborados elementos a partir da tragédia para a composição de *Contra a Parede*.

2 ELEMENTOS DA TRAGÉDIA EM *CONTRA A PAREDE*

2.1. O Coro

Em sua origem, o coro era o componente de maior importância em uma tragédia. Segundo Romilly, ele inicialmente era formado por quinze membros, passando posteriormente para doze e voltando novamente a quinze, com Sófocles. Seus componentes eram denominados coreutas e chefiados pelo corifeu. Os cidadãos ricos tinham a honra de escolher e manter os membros do coro durante a preparação e o período de apresentação das tragédias. E o coro era o início da preparação, porque é a partir dele que o poeta, ou um mestre de coros, começava os ensaios, e várias das tragédias trazem como título a denominação de seu coro, como *As Suplicantes*, *As Bacantes*, *As Troianas* e *Os persas*. Apesar de o coro estar em um espaço à parte e não interagir diretamente com os personagens, é um grupo que está em total sintonia com o que se passa no cenário. Ele comenta a ação, instigando o espectador a despertar suas emoções. Uma das definições de coro, de Jacqueline de Romily, diz que:

[...] o coro não é, de modo nenhum, um elemento estranho à ação. É a ele que ela mais diz respeito. É por ele, através dele, que ela pode tocar os espectadores. E compreendemos que ele tenha que intervir, suplicar, esperar, e que, enfim, as suas emoções marquem o compasso, de um extremo ao outro das diversas etapas da ação⁸².

O coro parece ser um intermediador entre a trama e o espectador, por isso fica, até mesmo espacialmente, entre eles, exercendo esse papel através de seus cantos. Grandes partes das tragédias, os cantos demonstram suas paixões, temores e horrores desse grupo em relação à ação. E quanto mais a ação foi se desenvolvendo, menos importância era dada ao coro. Assim, com o passar do tempo e com a decadência da sociedade ateniense, as tragédias foram se separando desse elemento primordial.

Já para Aristóteles, a presença do coro é tão necessária quanto a de qualquer outro personagem. Afinal, é dele a responsabilidade de acompanhar, junto com o espectador, a ação dos caracteres.

O coro também deve ser contado como uma das personagens, integrada no conjunto e participando da ação, não à maneira de Eurípides, mas à de

⁸² ROMILLY, Jacqueline de. *op. cit.* P. 30.

Sófocles. Na maioria dos poetas, as partes cantantes não pertencem à fábula mais do que a uma outra tragédia; por isso, o coro canta interlúdios, adotados a partir de Agatão⁸³.

Para Aristóteles, o coro aparece como uma força na unidade, como se uma única voz falasse através dos seus componentes e os cantos fossem os pedidos refletidos de um só personagem. No entanto, para Friedrich Schiller, a função do coro não é fazer parte da ação, pois esta deve falar por si mesma, ou seja, deve ter força além dos diálogos escritos pelo poeta.

Outros elementos, como a dança, a música e a presença forte do coro são essenciais para a composição de uma tragédia grega. A seguir, acompanhamos o início do texto *Sobre o uso do coro na tragédia*, de Schiller:

Uma obra poética tem de ser a sua própria justificação, e onde a ação não fala por si mesma, ali a palavra será de pouca ajuda. Por isso até mesmo ao coro seria possível permitir que falasse por si próprio, desde que ele mesmo se apresentasse da maneira devida na encenação. A obra poética trágica, no entanto, só se torna um todo mediante a representação teatral: o poeta fornece apenas as palavras e, para vivificá-las, é preciso acrescentar música e dança. Assim, enquanto lhe faltar esse poderoso acompanhamento sensível, o coro aparecerá na economia da tragédia como um elemento externo, como um corpo estranho, e como uma pausa que apenas interrompe o andamento da ação, que atrapalha a ilusão, que esfria o espectador. Para fazer justiça ao coro é preciso, portanto, se transportar de um palco real para um palco *possível*, mas isso é necessário onde quer que se queira chegar a algo mais alto. A arte tem de alcançar aquilo que ainda não possui. A falta circunstancial de meios não deve limitar a imaginação criadora do poeta. Ele se põe por meta aquilo que há de mais digno, ele aspira a um ideal, por mais que a execução artística tenha de se render às circunstâncias⁸⁴.

Schiller, assim como Aristóteles, defende a integração do coro com a ação. A transformação de seu palco real e verdadeiro em palco possível depende das armas do poeta. O autor alemão aventurou-se na construção de uma tragédia nos moldes gregos, chamada *A Noiva de Messina ou Os Irmãos Inimigos*. A história trata de dois irmãos que, após perderem o pai, entram em guerra pelo trono. Para agravar ainda mais a situação, os dois se apaixonam pela mesma donzela, chamada Beatriz. A moça é, na verdade, uma irmã dos dois oponentes que foi escondida por sua mãe, Isabel. A tragédia de Schiller não foi muito bem recebida em sua época, provavelmente porque Schiller colocou em cena dois coros ao invés de um, cada um

⁸³ ARISTÓTELES, *op. cit.* P. 39.

⁸⁴ SCHILLER apud SCHILLER, Johan Christoph Friedrich von. *A noiva de Messina ou os irmãos inimigos*. Tradução de Antônio Gonçalves Dias, com notas de Manuel Bandeira. Org. de Márcio Suzuki e Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2004. P. 185.

deles a favor de um irmão. Ou seja, ele acabou criando duas unidades ao invés de uma.

O coro, em *Contra a Parede*, se apoia na composição do coro grego, porém, ainda parece ser um elemento estranho na história. Na verdade, no filme há apenas uma voz aparente, a da cantora em destaque, mas observamos a presença do coro inteiro. É curioso que se tenha escolhido uma mulher como voz principal, porque, no teatro grego, elas eram proibidas de representar. Entretanto, no filme, a posição dessa mulher no coro é central e ela ainda veste um vestido vermelho, um figurino que destaca não apenas sua feminilidade, mas também sua sensualidade. As outras vozes são compostas por diferentes instrumentos. Adiante, analisaremos com mais detalhes o coro em *Contra a Parede*. Aqui, no entanto, já observamos concordâncias e dissonâncias em comparação ao coro grego.

Parece haver certa discordância quanto à presença de um coro na tragédia moderna. A origem da tragédia aconteceu através de um coro que possui uma conexão natural grande. É como se ele nascesse de uma reação natural da cidade em relação à natureza. No entanto, com o passar do tempo, o homem foi cortando essas ligações, transformando-se em urbano e perdendo as características poéticas dessa vida natural⁸⁵. Assim, para Schiller, o uso do coro na tragédia moderna retoma essa poeticidade perdida, e por mais que pareça algo fora de lugar, sua utilização poderia ser o início da retomada da busca de uma nova integração. Então, Schiller, declara:

Por isso, o coro presta ao trágico moderno serviços ainda mais essenciais que o poeta antigo, justamente porque transforma o mundo moderno comum em um mundo poético antigo, porque torna inutilizável para ele tudo que resiste à poesia, e o impele para o alto, para os motivos mais simples, mais originais e ingênuos⁸⁶.

O coro faz parte do “tecido lírico”, para o autor alemão, porém, ele não seria um indivíduo, mas sim um conceito universal que se estenderia em tempos de passado e futuro. E, através da fantasia, o coro oferece as “lições de sabedoria”. Dessa forma, Schiller afirma:

⁸⁵ “Para Hölderlin, fugindo da teoria dialética de Hegel, haveria, portanto, dois conceitos de trágico: um metafísico e outro mais pedagógico, que Virgínia Figueiredo e seu texto *A permanência do trágico* caracteriza como “mais prático e ético”. Nesse último, as recomendações da Poética deveriam ser seguidas à risca. Porém, Virgínia alerta para o contraponto de Szondi, que afirma que essas ideias seriam sim dialéticas. A primeira ligada a um eixo natureza-arte em uma dialética horizontal e uma dialética vertical na relação entre deuses e homens”.

FIGUEIREDO, Virgínia. *A permanência do trágico* apud ALVES JÚNIOR, Douglas Garcia (org.). Os destinos do trágico: arte, vida e pensamento. Belo Horizonte: Autêntica/ FUMEC, 2007. P.56, 57.

⁸⁶ SCHILLER, Johan Christoph Friedrich von. op. cit . P. 191.

O coro *purifica*, portanto, o poema trágico ao separar a reflexão da ação, e justamente por meio dessa separação ele mesmo se arma com força poética, assim como por um rico drapejamento o artista plástico dá encanto e beleza a um traje pobre⁸⁷.

Schiller, bem como Schelling, demarca as posições do coro e dos personagens, mas o segundo vai ainda mais longe quando diz:

O coro da tragédia grega inclui múltiplos efeitos, porém o mais excelente é o de suprimir o caráter fortuito dos circunstantes, já que naturalmente nenhuma ação pode ocorrer sem envolver, além dos coadjuvantes, outras pessoas que se comportam passivamente em relação à ação⁸⁸.

A principal proeza do coro, para Schelling, é justamente estar em um plano distante da ação e, mesmo assim, conseguir estar unido em reflexão. Para ele, o coro é composto de diversas pessoas que, unidas, formam uma “voz”, como se fossem uma única pessoa obrigada a falar com o público, além de ser também um personagem extremamente simbólico.

Retomando as ideias de Schiller acerca do caráter duplo do coro, este teria dois estados: um quando está mais tranquilo, reportando-se principalmente à plateia, e outro dominado pelas paixões da tragédia, obtendo, com isso, uma superioridade sobre os personagens dramáticos (*handelnde Personen*). Já para Márcio Suzuki, o coro apresenta uma função sensível e outra reflexiva, sendo seu papel incentivar os pensamentos e emoções, mas também ajudar a controlá-las. É ele o ponto de encontro entre a plateia e os personagens, é ele que absorve os impactos e que transmite emoções.

E ainda, para Friedrich Schiller:

Da mesma maneira que traz vida à linguagem, o coro traz tranquilidade à ação – mas bela e elevada tranquilidade que deve ser caráter de uma obra de arte nobre. Pois a mente do espectador deve preservar sua liberdade mesmo na paixão mais violenta, não deve ser presa das impressões, mas se separar sempre clara e alegremente das emoções que sofre⁸⁹.

Através do trecho de Schiller, poderíamos dizer que o coro tem uma função apaziguadora tanto na relação personagens-público quanto na relação tranquilidade-emoção do espectador. Ainda em torno das funções do coro, acompanhamos a seguir uma definição de Décio de Almeida Prado:

Mais tarde as personagens iriam crescer de número e se individualizar, sem que jamais o palco ateniense cortasse o cordão umbilical que o prendia às

⁸⁷ Ibidem, P. 193.

⁸⁸ Ibidem, P. 193.

⁸⁹ Ibidem, P. 218.

suas origens. Assim devemos compreender o coro da tragédia que, se por um lado era pura expressão lírica, por outro desempenhava funções sensivelmente semelhantes às do narrador do romance moderno: cabia a ele analisar e criticar as personagens, comentar a ação, ampliar, dar ressonância moral e religiosa a incidentes que por si não ultrapassariam a esfera do individual e do particular⁹⁰.

Para Décio de Almeida Prado, o coro é uma figura que poderia ser o início do que chamamos de narrador moderno. Talvez por isso, seu poder de argumentação nas tragédias seja tão forte. É como se o narrador moderno estivesse ainda mais concentrado em uma força natural, sendo essa potência denominada coro. A seguir, desenvolveremos alguns pontos aqui mencionados, refletidos no nosso objeto de estudo, o roteiro de *Contra a Parede*.

2.1.1 A presença do coro no roteiro de *Contra a Parede*

O coro aparece em cinco cenas do roteiro de *Contra a Parede*. Na sequência deste trabalho, apresentaremos cada uma delas, sua tradução e os comentários decorrentes de sua análise. Após este estudo das cenas, incluiremos as letras das respectivas músicas cantadas e tocadas pelo coro, que foram retiradas das legendas do DVD lançado no Brasil em 2004⁹¹. Há, ainda, algumas músicas apenas tocadas.

Retomando as cenas do coro, geralmente o que viria antes de seu primeiro canto seria o prólogo. Porém, a primeira cena do roteiro de *Contra a Parede* é o primeiro canto do coro. Acompanhamos a seguir a cena⁹²:

1. ISTANBUL/ DACH/ BLICK AUF BOSPORUS
AUSSEN / TAG S. 17

Wir befinden uns in Istanbul.

Auf einem Dach mit Blick auf das alte Istanbul, jenseits der Brücke vom goldenen Horn. Wir sehen das goldene Horn, den Bosporus und seine mächtige Brücke, das blaue Meer, das sich zwischen Asien und Europa windet ...

Stühle sind aufgebaut, auf denen SECHS MUSIKER in altmodischen, doch stilvollen Anzügen sitzen und ihre Instrumente aufnehmen.

1. ISTAMBUL/ TELHADO/ VISTA DO BÓSFORO/
EXTERNA / DIA P. 17

Estamos em Istambul.

Sobre um telhado com vista para a antiga Istambul, do outro lado da ponte do Corno de Ouro. Nós vemos o Corno de Ouro, o Bósforo e a sua ponte imponente, o mar azul, que serpenteia entre a Ásia e a Europa...

Há cadeiras ali, SEIS MÚSICOS em roupas antiquadas, contudo cheios de estilo, se sentam nas cadeiras e pegam os seus instrumentos. É o conjunto

⁹⁰ PRADO, Décio de Almeida Prado. A personagem no teatro. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011. P. 87.

⁹¹ *Contra a Parede*, Califórnia Filmes, 2004.

⁹² Cenas selecionadas do roteiro de Fatih Akin. Traduções minhas. AKIN, Fatih. *Gegen die Wand. Das Buch zum Film. Drehbuch/ Materialien/ Interviews*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2004.

Es ist das Ensemble von SELIM SESLER, der mit einer Klarinette in der Mitte thront. Eine SÄNGERIN, Mitte 30, tritt auf und beginnt mit traurigem Ausdruck und wunderschöner Stimme eine Ballade zu singen.

Das Stück heißt >>Saniye'em<<. Abblende.

de SELIM SESLER, que reina no meio do grupo, com o clarinete. Uma CANTORA, por volta dos trinta, aparece e começa a cantar uma balada com expressão triste e voz lindíssima.

A peça se chama "Saniye'em". Fade-out.

O cabeçalho da primeira cena de *Contra a Parede* nos indica que estamos em Istambul, capital da Turquia, em cima de um telhado com vista para o Bósforo, local muito representativo. O Bósforo é um estreito que separa o Mar Negro do Mar de Mármara, marcando a fronteira entre a Ásia e a Europa. Ou seja, dentro da mesma cidade encontram-se os dois continentes em questão: no filme, na Alemanha, na vida dos personagens e de seu diretor. Se observarmos o local pela lógica hegeliana – a mesma que Szondi usou para falar da tragédia –, poderíamos dizer que, verticalmente, o Bósforo é o ponto limite entre mares e, horizontalmente, entre os continentes.

Retomando o cabeçalho, estamos em uma "Externa/Dia". Em seguida, começa a descrição da cena: "Wir befinden uns in Istanbul" é uma declaração com tanta intensidade que aparece sozinha. As outras descrições aparecem já em um próximo parágrafo. O roteirista, na sequência, também fala sobre o Corno de Ouro, bacia natural que divide a parte europeia da cidade de Istambul em duas partes. Observamos também uma ponte, caracterizada como imponente. Todos esses espaços são pontos de transição. É como se já tivéssemos um aviso que essa história seria a passagem de um lugar a outro.

O mar é descrito como azul, normalmente tomado como um mar calmo. O verbo utilizado para descrever esse mar é *serpenteiar*, e a poeticidade de sua escolha reflete as curvas e histórias que podem ter se passado ali. O mar serpenteia entre os dois continentes, os mesmos que em breve separarão o amor dos dois protagonistas. Ali foram colocadas as cadeiras para os seis músicos que formam nosso coro, que vestem roupas fora de moda, mas estilosas. O líder do conjunto é Selim Sesler, cuja presença é declarada pela frase "*der mit einer Klarinette in der Mitte thront*", traduzida como "que reina no meio do grupo, com o clarinete". Porém, o verbo utilizado foi *thronen*, que significa estar sentado em um trono. Dessa forma, ele é apresentado com grandiosidade, nobreza, por sua cadeira ser descrita como um trono. Em seguida, aparece a cantora, que canta uma canção triste, em contraste com a sua maravilhosa voz. Os aspectos conflitantes parecem reinar em

Contra a Parede. O roteirista nomeia a música como “Saniye’em” e em seguida há um fade, ou seja, a imagem escurece.

As cenas na sequência acontecem na *Fabrik*, uma espécie de bar, em que Cahit, nosso protagonista, aparece pela primeira vez. Na cena 2, há uma descrição do personagem que comentaremos a seguir, no capítulo em que analisaremos os protagonistas. Nessas cenas, Cahit já demonstra seu descontentamento em relação à vida.

No filme, podemos ter diferentes visões do roteiro. Nele, observamos que, na verdade, os músicos estão à margem de um dos estreitos, não sabemos se exatamente no Bósforo ou no Corno de Ouro. A figura feminina vestida em seu traje emblemático vermelho está de pé no centro. Todos estão posicionados em semicírculo, como se estivessem em um palco, voltados para o espectador, para a câmera.

Letra da música da cena 1

“Um, dois, três...
 Perambulo ao longo do riacho
 Olhando os peixes nas águas conturbadas
 Perambulo por aí sem rumo
 Estou sofrendo por sua causa
 Minha amada Saniye
 Com os cabelos jogados ao vento
 Estou entristecido por seu olhar
 Que não retribui o meu amor
 Estou sofrendo por sua causa
 Minha amada Saniye
 Com os cabelos jogados ao vento
 Estou entristecido por seu olhar
 Que não retribui o meu amor”

A música cantada pelo coro nessa cena remete ao local em que eles se encontram, apesar de o eu-lírico da música falar em rio e o coro estar de frente para o mar. O eu-lírico passeia em um lugar bucólico enquanto pensa em sua amada. A amada Saniye, nesse caso, poderia representar a esposa falecida de Cahit, Katharina. Ela é um dos motivos, talvez o maior deles, que fazem com que Cahit decida se matar. A esposa não poderia retribuir o amor por estar morta, então, Akin está se utilizando da ironia em uma canção de amor romântica. O uso das músicas e do coro turco conferem aos coreutas uma aura de mistério e, ao mesmo tempo, algo de mítico.

17. ISTANBUL/ BOSPORUS/ UFER AUSSEN/
TAG S. 44

Wir sind wieder bei Selim Sesler und seinem Ensemble. Sie spielen einen neuen Titel. Ein fröhlicher, treibender, feierlicher Song: >>Penceresi Yola Karsi<<. Eigentlich ein Hochzeitslied. Mit einem Lächeln schmettert unsere schöne Sängerin das Lied an und macht uns neugierig, wie es mit Sibel und Cahit weitergeht

17. ISTAMBUL/BÓSFORO/ MARGEM EXTERNA /
DIA P. 44

Estamos novamente com Selim Sesler e seu conjunto. Eles tocam uma nova peça. Uma canção feliz, instigante, solene: “Penceresi Yola Karsi”. Na verdade, uma música de casamento. Com um sorriso, nossa linda cantora começa a cantar com vigor e ficamos curiosos para saber o que aconteceu com Sibel e Cahit.

Na segunda aparição do coro, eles estão posicionados do mesmo modo. No entanto, dessa vez estariam claramente em uma das margens do Bósforo. Os músicos tocam uma nova canção, mais alegre. O roteirista já indica que é uma canção de casamento, porém o espectador não tem essa informação. A cantora está sorrindo e nos instiga a saber o que acontecerá com os nossos dois personagens, porém, não sabemos o que virá.

A cena anterior se passa logo após a cena do ônibus, em que Sibel e Cahit discutem, pois este considera impensável casar-se com alguém que mal conhece. Nas cenas seguintes, o pensamento de Cahit vai se transformando. Na cena 20, de volta à *Fabrik*, Seref, amigo de Cahit, e o futuro noivo começam a considerar a hipótese do casamento.

Letra da música da cena 17

“A janela dela dá para a rua
A janela dela dá para a rua
Seus admiradores jogam pedrinhas no vidro
Seus admiradores jogam pedrinhas no vidro
Minha amada é quem tem as sobrancelhas mais bonitas
Minha amada é quem tem as sobrancelhas mais bonitas
Encontre você também um amor
E a torne sua mulher
Encontre você também um amor
E a torne sua mulher“

Novamente, a música tem um caráter extremamente romântico. Parece que o amor começa a se infiltrar no coração de Cahit. Aqui, a personagem feminina já não é mais a primeira esposa de Cahit, mas a sua futura mulher. O grande tema da canção é não perder a oportunidade do amor. Sibel é jovem e poderia ter outros homens, mas escolhe Cahit porque ele poderia conferir-lhe liberdade. Assim, ele ganha a oportunidade de transformar sua vida por meio do amor. A canção aconselha o herói em sua trajetória rumo ao casamento, e ele toma a decisão de

casar, apesar de, inicialmente, não haver um motivo romântico. Mas, no decorrer do roteiro, o amor anunciado na canção acaba acontecendo.

56. ISTANBUL/ DACH/ BLICK AUF BOSPORUS
AUSSEN/ TAG S. 97

Wir sind wieder bei Selim Sesler und einem Ensemble. Die anderen Musiker sitzen auf ihren Stühlen und halten ihre Instrumente im Schoß. Selim Sesler steht als einziger und spielt ein Klarinettesolo: >Roman oyun havasi<. Es ist, als wäre die Klarinette Cahits innere Stimme, die erzählt, wie er sich langsam aber sicher verliebt...

56. ISTAMBUL/ TELHADO/ VISTA DO
BÓSFORO EXTERNA / DIA P. 97

Estamos novamente com Selim Sesler e seu conjunto. Os outros músicos estão sentados em suas cadeiras e seguram seus instrumentos no colo. Selim Sesler é o único de pé e toca seu solo de clarinete: “Roman oyun havasi”. É como se o clarinete fosse a voz interior de Cahit, que conta como ele se apaixonava lenta, mas profundamente...

Na cena 56, o casamento já ocorreu e os dois moram juntos como companheiros em uma república. Na cena 55, Cahit está sozinho em casa, observando os rastros de presença (e ausência momentânea) de Sibel. A partir de pequenos gestos como cheirar o travesseiro em que ela dormiu, percebe-se que ele está apaixonado. Porém, a cena termina em um fade para o vermelho. Como observaremos na análise das cenas estruturais, os fades coloridos nesse roteiro possuem significação. A cena 85, em que Cahit mata Niko, confirmando a impossibilidade do amor dos protagonistas, é a mais importante com fade em vermelho. O coro, aqui, parece antecipar esse destino, e o clarinete de Selim Sesler é como se fosse a voz de Cahit declarando seu amor, mas, ao mesmo tempo, poderia representar o encantamento que Sibel provoca em Cahit.

Nas cenas 57 e 58, os protagonistas estão às voltas com o irmão de Sibel. Na 57, eles encontram um carro BMW vermelho com inscrições turcas de protesto. Trata-se do símbolo de uma conceituada companhia alemã que se vê confrontada por protestos dos *Gastarbeiter*⁹³. Na cena 58, percebemos que eles estão indo em direção à casa de Yilmaz, que preserva todas as características turcas em sua casa. Sly, por exemplo, é descrito como “um turco troncado com nariz aquilino”⁹⁴. É curioso notar como o nariz é um símbolo recorrente no roteiro de Akin, possivelmente como uma marca física distintiva do “ser turco”.

A cena 56, propriamente dita, é bastante poética, como se a música fosse a voz de Cahit, ou seja, sua vontade é revelada por meio da voz do coro. É como se

⁹³ Os *Gastarbeiter* foram trabalhadores convidados pelo governo alemão a atuar na reconstrução da Alemanha, por volta de 1960. Entre eles havia italianos, gregos, portugueses e iugoslavos, mas, para este trabalho, interessa especialmente os turcos, responsáveis pela formação do maior desses grupos.

⁹⁴ “[...] seine Frau HATICE, SLY, ein breiter Türke mit Hakennase [...]“ p. 99

os coreutas soubessem e declarassem que esta é a vontade íntima do herói. O coro, nesse momento, incentiva o herói a casar com Sibel, seguindo as regras da menina, ou seja, a abandonar as regras de um casamento turco tradicional representado pela presença de Yilmaz, favorecendo a vontade do protagonista e não o que naturalmente fariam se seguissem estritamente as tradições.

Não há o uso da voz feminina porque, nesse caso, o som do clarinete, representando a voz interior de Cahit, é predominante. Todos os integrantes do coro estão sentados, possivelmente para dar destaque ao clarinetista.

Letra da música da cena 90

“Minha linda de cabelos negros
 Por que chora?
 Minha linda de cabelos negros
 Por que chora?
 Tudo o que vier a passar
 Passará novamente um dia
 Não chore
 Mesmo se o seu lamento
 Alcançar o céu acima
 Tudo o que vier a passar
 Passará novamente um dia
 Não chore
 Tudo o que vier, passará
 Ao inverno seguirá a primavera
 Tudo o que vier a passar
 Passará novamente um dia
 Não chore
 Tudo o que vier, passará
 Ao inverno seguirá a primavera
 Tudo o que vier a passar
 Passará novamente um dia
 Não chore”

Incluimos aqui não uma música do coro, mas sim a canção entoada por Seref, quando ouve Sibel, que está escondida em sua casa, e tenta consolá-la através da música, a qual associa os ciclos da natureza aos ciclos dos sentimentos e sofrimentos humanos, tanto em sua estrutura em refrão como em conteúdo. Seref parece contar a Sibel que tudo passa e retorna, assim com as estações do ano, tema recorrente em canções tradicionais de diversas culturas. Assim como o tempo se transforma, as situações de nossa vida são feitas de momentos bons e ruins, e Seref tenta anunciar a brevidade desse momento de turbulência emocional. Mas, como veremos nas cenas relativas aos personagens, ele estava enganado, já que o período de sofrimento não foi tão breve assim.

117. ISTANBUL/ DACH/ BLICK AUF BOSPORUS
AUSSEN/ TAG S. 157

Wir sind wieder bei Selim Sesler. Wieder ein Solo. Diesmal ist es die >Du< oder die >Saz<. Es ist der Beginn des Stückes >Na Cu E Rushja<. Irgend etwas verrät uns, daß nun der letzte Teil der Ballade beginnt.

117. ISTAMBUL/ TELHADO/ VISTA DO
BÓSFORO EXTERNA DIA P. 157

Estamos novamente com Selim Sesler. Novamente um solo. Dessa vez é a “Du” ou a “Saz”. É o começo da peça Na Cu E Rushja”. Algo nos diz que agora começa a última parte da balada.

Na quarta cena do coro, estamos novamente à frente de nosso conjunto. Na descrição, Akin usa o termo *balada* para designar a história de Cahit. Evidencia-se, portanto, que, apesar de Sibel representar uma força poderosa, para o roteirista, o protagonista máximo é Cahit.

A cena anterior à 117 é uma das mais importantes do roteiro. Nela, Sibel acabou de ser violentada, encontra três rapazes na rua, inicia uma briga e parece purgar todos os seus erros da vida anterior àquele momento. A cena 116 termina com um *fade* para o branco. E aqui ele representa para o espectador a hipótese da morte de Sibel. Afinal, a morte seria um momento de redenção e este talvez seja o ponto catártico do filme. Estamos entre a cena da suposta morte de Sibel em sacrifício e a cena 118, seguinte ao coro, aquela em que Cahit finalmente é libertado da prisão.

A cena 118 não possui nenhum diálogo, porém é muito simbólica porque observamos as árvores com as primeiras folhas. No texto, Akin declara, logo na primeira sentença, que é primavera. O portão externo da prisão é aberto e ninguém está à espera de Cahit, que traz os fios de cabelos prateados pela passagem do tempo.

Retomando a cena do coro, estamos diante do último “ato” do filme. Segundo lemos no roteiro, aqui começa a última parte da balada de Cahit. Ressaltamos a forma como Akin descreve a história de nosso herói: a balada é uma música de caráter dramático, que teve como origem poemas medievais franceses de algumas vozes, passando pelo classicismo e por poesias folclóricas, hoje evocadas por casais apaixonados. Porém, no registro coloquial cotidiano, “balada” possui outro sentido. Nessa cena, o coro retorna em solo novamente, mantendo de pé apenas o clarinete, conferindo à música um caráter triste. É a cena mais triste do coro. E essa música aparece novamente em outras cenas, como um rastro do horror deixado por Cahit.

165. ISTANBUL/ DACH/ BLICK AUF BOSPORUS AUSSEN/ ABEND S. 97

Selim Sesler spielt zum letzten Mal. Es ist das Lied >>Su karsiki dagda bir fener yanar<<. Feierlich. Abschließend. Die Ballade von Cahit geht hier zu Ende.

Abblende. Abspann. Rolltitel. Song: >Life's what you make it< in einer Coverversion von Jan Plevka.

165. ISTAMBUL/ TELHADO/ VISTA DO BÓSFORO EXTERNA/ NOITE P. 97

Selim Sesler toca pela última vez. É a canção "Su karsiki dagda bir fener yanar". Solene. Concluindo. A balada de Cahit termina aqui.

Fade out. Fim. Sobem os créditos. Canção: "Life's what you make it", em uma versão cover de Jan Plevka.

A última cena do filme, e também a última do coro, acontece logo após a cena em que Cahit percebe que foi abandonado por Sibel. Após esperar horas na rodoviária, finalmente ele desiste e é levado pelo ônibus em direção à sua terra natal. Aqui, Cahit parece finalmente ter aceitado seu destino, e a canção do coro pode representar um novo começo. Há um fade novamente, dessa vez para o preto, indicando o final da história.

Em todas as outras cenas do coro, temos a indicação de dia como período, porém, nessa última, a indicação é de noite. É como se o coro fosse um mensageiro que nos conta a história em apenas um dia. Temos aqui uma das regras sugeridas por Aristóteles em sua *Poética*. No resultado final, que é o filme, o coro também parece estar em um único dia às margens do Bósforo ou do Corno de Ouro. No entanto, a luminosidade do sol muda nas cenas. A mais clara é a primeira, e, conforme os fatos acontecem, há uma gradação da luz que vai escurecendo as cenas. No entanto, tal indicação não é feita no roteiro.

Letra da música da cena 165

"Lá no alto
O farol está brilhando
Lá no alto
O farol está brilhando
Os falcões voam
Ao redor da luz cintilante
Será que todos que amaram
E perderam o seu amor
Perderam os sentidos como eu?
Estou infinitamente triste
Perderam os sentidos como eu?
Estou infinitamente triste
Que possam meus inimigos ficar cegos
Eu enlouqueci
Que possam as montanhas regozijar em meu lugar
Que possam meus inimigos ficar cegos
Eu enlouqueci
Que possam as montanhas regozijar
Em meu lugar"

Em uma estrutura circular, Cahit, no final do roteiro, parece retomar o tema do início. Ele novamente perdeu seu amor, por isso a música retrata a tristeza dessa perda. O eu-lírico da canção compara a sua situação de loucura à situação de cegueira dos inimigos. É relevante que o adjetivo *cego* tenha sido utilizado, primeiramente porque a perda da luz significa a perda da razão; e, além disso, porque o maior herói trágico, Édipo, ficou cego. O eu-lírico também perdeu a razão, culminando na loucura e, por fim, procura as montanhas como refúgio, assim como Cahit segue em direção a sua cidade natal, na região montanhosa da Turquia.

A escolha da música “Life’s what you make it”⁹⁵ para os créditos parece seguir a conduta que o doutor Schiller sugeriu a Cahit no começo do filme: “If you can’t change the world, change your world”⁹⁶. E assim, Cahit parece entender as recomendações do psiquiatra somente após a passagem breve e louca de Sibel por sua vida. Veremos no próximo capítulo como essa questão se configura a partir dos protagonistas.

2.2 Breve relato acerca do personagem dramático

“No teatro o homem é o centro do universo.”⁹⁷

Anatol Rosenfeld

O drama é, em grande parte, como já dito anteriormente, ação. Por mais que Aristóteles afirme que a ação seja a finalidade do drama, isto é, sua parte mais importante, há outros elementos⁹⁸ que o compõem, juntamente com ela. Gostaríamos de destacar o papel de um deles: os caracteres. Parafraseando Aristóteles, uma personagem não imita um caráter, mas o adquire graças à ação⁹⁹. É por meio dos personagens que se materializam as falas, os gestos e os costumes de uma época. Visualizando a ação por meio dos personagens, Sófocles consolidou seu uso ao iniciar a presença de três deles em suas peças. Este tragediógrafo é tido como modelo tanto para Aristóteles, em sua *Poética*, como para Nietzsche, em *O*

⁹⁵ “A vida é o que você faz dela” (tradução minha).

⁹⁶ “Se você não pode mudar o mundo, mude o seu mundo” (tradução minha).

⁹⁷ ROSENFELD, Anatol. op. cit. P. 32.

⁹⁸ Cf. ARISTÓTELES, op. cit. p. 25.

⁹⁹ Cf. ARISTÓTELES, op. cit. p. 25.

nascimento da tragédia. Então, teremos sempre por perto as definições que Sófocles utilizou para o desenho de seus personagens. Para começar, observamos um trecho de *O nascimento da tragédia*:

Tudo o que na parte apolínea da tragédia grega chega à superfície, no diálogo, parece simples, transparente, belo. Nesse sentido, o diálogo é a imagem e o reflexo dos helenos, cuja natureza se revela na dança, porque na dança a força máxima é apenas potencial, traindo-se porém na flexibilidade e na exuberância do movimento. Assim, a linguagem dos heróis sofocianos nos surpreende tanto por sua apolínea precisão e clareza, que temos a impressão de mirar o mais fundo mais íntimo de seu ser, com certo espanto pelo fato de ser tão curto o caminho até esse fundo. Se abstrairmos, todavia, do caráter do herói, tal como aparece à superfície e se torna visível – o qual no fundo nada mais é senão uma imagem luminosa lançada sobre uma parede escura, isto é, uma aparência de uma ponta a outra –, se penetrarmos mais no mito que se projeta nesses espelhamentos luminescentes, perceberemos então, de repente, um fenômeno que tem uma relação inversa com um conhecido fenômeno ótico¹⁰⁰.

Por esse trecho, podemos constatar como os textos de Sófocles são considerados altamente objetivos por Nietzsche. Os diálogos, em suas peças, teriam como inspiração Apolo¹⁰¹, o deus sol, e por isso são destacadas qualidades como a retidão, a transparência e a objetividade. A tragédia seria composta tanto pela arte não figurista, isto é, a música, quanto pela parte figurativa materializada pelos personagens. Então, a compreensão imediata da figuração viria através dos personagens, do que falam e pela maneira que conduzem a ação. O ponto mais significativo nesse trecho de *O nascimento da tragédia* é o modo como Sófocles constrói suas histórias com componentes claros e objetivos, e eles nos parecem tão rasos, que dói observar de tão perto as piores desgraças assolando a vida de homens e mulheres gregos. Nietzsche considera que o caminho até o fundo do personagem (seu íntimo) diante do espectador/leitor é muito curto e, por isso mesmo, tão assustador. Para Anatol Rosenfeld, as obras de ficção usam de orações objetivas, porém através de seres e de mundos intencionais¹⁰². Em outras palavras, os personagens possuem ações aparentemente objetivas, mas que são guiadas pelas intenções de um autor, buscando passar pelo caminho por ele traçado.

Na sequência do trecho acima apresentado, Nietzsche fala sobre um fenômeno luminoso. Para ele, a tragédia teria como efeito a mesma sensação que

¹⁰⁰ NIETSCHE, Friedrich Wilhelm. *op. cit.* P. 63.

¹⁰¹ “Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é, ao mesmo tempo, o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o “resplendente”, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia”. NIETSCHE, Friedrich Wilhelm. *op. cit.* P. 29

¹⁰² ROSENFELD, Anatol. *op. cit.* P. 17.

temos ao olharmos diretamente para o sol, quando, após fecharmos os olhos, imediatamente começamos a ver manchas escuras em nossa visão, mescladas aos resquícios daquela luz solar. Essas manchas, no entanto, são o início da cura, ou seja, ao vermos as imagens luminosas dos heróis, precisamos das manchas escuras (seus erros de conduta, suas desgraças) para trazer nossos olhos de volta à realidade. Assim, a tragédia é vista como um processo de cura, mesmo que de maneira dolorosa. Ainda em torno da luminosidade, veremos o que constata Blanchot a respeito:

[...] o homem do mundo vive nas nuances, nos graus, claro-escuro, o encantamento confuso ou a mediocridade indecisa: o meio (*milieu*). O homem trágico vive na tensão extrema entre os contrários, eleva-se do sim e não confusamente misturados ao sim e não claros e claramente mantidos na sua oposição (Blanchot, 1969, p. 141)¹⁰³.

Aqui, mais uma vez, nos deparamos com o contraste entre o claro e o escuro. A luminosidade e a falta dela parecem ser traduções tanto do efeito traumático quanto do efeito transformador na vida dos personagens trágicos. Mais adiante, compararemos os personagens Édipo e Cahit e poderemos observar alguns dos momentos de auge e de sofrimento na vida de ambos. Por ora, voltamos a citar Nietzsche, que reflete a triste história de Édipo:

A mais dolorosa figura do palco grego, o desventurado Édipo, foi concebida por Sófocles como a criatura nobre que, apesar de sua sabedoria, está destinada ao erro e à miséria, mas que, no fim, por seus tremendos sofrimentos, exerce à sua volta um poder mágico abençoado, que continua a atuar mesmo depois de sua morte. A criatura nobre não peca, é o que o poeta profundo nos quer dizer: por sua atuação pode ir abaixo toda e qualquer lei, toda e qualquer ordem natural e até o mundo moral, mas exatamente por essa atuação é traçado um círculo mágico superior de efeitos que fundam um novo mundo sobre as ruínas do velho mundo que foi derrubado¹⁰⁴.

O personagem de Sófocles é considerado por muitos teóricos (inclusive por Nietzsche) o expoente máximo da tragédia grega. Possivelmente por isso, ele tenha servido como inspiração a tantos outros personagens. A construção do personagem feita pelo tragediógrafo grego nos guia em direção à sua dor e à sua redenção. Assim como Édipo, Cahit consegue um amor e uma nova vida. Será esse amor, contudo, que o fará se tornar um enganador, um adúltero e um assassino.

Para Anatol Rosenfeld, é no teatro que a figura humana está mais em evidência e o lugar onde acontece a ação, o palco, nunca pode estar vazio. No

¹⁰³ apud FIGUEIREDO, Virginia. *op. cit.* P.61.

¹⁰⁴ NIETSCHE, Friedrich Wilhelm. *op. cit.* P. 64.

cinema, por exemplo, pode haver momentos em que o foco passa a ser a paisagem ou em que a câmera constrói o foco narrativo com diferentes posições e enquadramentos. Já a literatura também pode se utilizar de imagens para contar determinada história. O objeto de nossa análise, *Gegen die Wand*, de certo modo, ainda está mais próximo do teatro do que do cinema, uma vez que temos como foco o texto dramático, isto é, o roteiro e não o filme em si. Ainda segundo Rosenfeld¹⁰⁵, o leitor/espectador é convidado a viver as mais diversas possibilidades humanas, além de sua própria vida. Conclui o autor:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação¹⁰⁶.

Já para Antonio Candido, seria uma questão paradoxal o fato de a criação literária estar apoiada na verossimilhança¹⁰⁷, isto é, apesar de o personagem se constituir em um ser fictício, ele deve se apoiar em uma sensação de verdade para viver, para existir. Candido vê ainda uma diferença no fato de a vida ser fragmentária e de os personagens terem falas também fragmentárias. Essa fragmentação da vida é, para nós, uma condição imanente à nossa própria existência, ou seja, somos sujeitos a essa condição porque temos uma visão parcial da vida. Já em relação aos personagens, as suas falas e ações seriam fragmentárias por serem intencionais. Em outras palavras, o autor somente deixa transparecer ao leitor o que ele deseja em relação aos seus personagens. Sendo assim, Candido conclui que as personagens são mais lógicas do que os seres humanos, porém não mais simples¹⁰⁸. O trajeto de um personagem dentro de um roteiro, de uma peça teatral ou de um romance seria uma interpretação do autor acerca daquele personagem, logo, poderíamos ver apenas parte dessa vida. Os personagens são criados, segundo Candido, a partir de pessoas e das memórias e experiências de seu autor. Em *A personagem no teatro*, Décio de Almeida Prado comenta essa extensão do autor no personagem:

¹⁰⁵ ROSENFELD, Anatol. op. cit. P. 32

¹⁰⁶ Ibidem, P. 48.

¹⁰⁷ CANDIDO, Antonio. A personagem de ficção. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011. P. 58 e 59.

¹⁰⁸ Ibidem, P. 59.

A obra literária é um prolongamento do autor, uma objetivação do que ele sente possuir de mais íntimo e pessoal. A personagem constitui, portanto, um paradoxo, porque essa criatura nascida da imaginação do romancista ou do dramaturgo só começa a viver, só adquire existência artística, quando se liberta de qualquer tutela, quando toma em mãos as rédeas de seu próprio destino: o espantoso de toda ação dramática – em oposição à lírica – é que o autêntico criador não se reconhece na personagem a que deu origem¹⁰⁹.

Para Almeida Prado, o drama representa um prolongamento do autor, mas não diretamente, já que os personagens verbalizam as memórias e vivências do autor através das falas e ações, e a beleza da obra não estaria na composição das palavras, mas sim nas experiências humanas. Possivelmente por isso, o conceito de criador seja aqui mais forte.

Em sua *Poética*¹¹⁰, Aristóteles recomenda que os autores tenham quatro alvos como destino ao escrever tragédias: o primeiro é que os caracteres sejam bons, ou seja, os personagens devem realizar ações que destaquem os temperamentos bem intencionados, e dá como exemplo o fato de que as mulheres e escravos podem ser bons, pois, mesmo considerados inferiores, poderiam exercer bons caracteres. O segundo é que sejam adequados às histórias a que pertencem. Por exemplo, não caberia a uma mulher o caráter de virilidade, pois a delicadeza lhe ficaria melhor. O terceiro é a semelhança, isto é, eles devem ser adequados e bons de acordo com seus papéis; e o quarto é a constância. Para o autor grego, um personagem até poderia ser inconstante, porém tal característica deve ser imutável.

Retornando a Candido, vemos que classifica os personagens em planos e esféricos: os planos são aquelas que representam tipos ou caricaturas; e os esféricos, aqueles que têm maior complexidade e poder de nos surpreender¹¹¹. Interpretando Forster, o autor afirma que “a personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo”¹¹². Esse personagem vivo traz nas tragédias o peso do mito, da fábula. Assim, o personagem trágico atravessa seus piores medos. Jaspers apresenta-nos de que modo e em que momento surgem as tragédias:

As sagas dos heróis mostram a visão trágica de um mundo como algo natural. Ainda não ocorre nenhum conflito do pensamento, não há ímpeto de libertação. A desgraça pura, a morte e a ruína, o poder suportá-las e a glória são objetos.

¹⁰⁹ PRADO, Décio de Almeida Prado. op cit. P. 100 e 101.

¹¹⁰ ARISTÓTELES, *op. cit.* P. 34 a 36.

¹¹¹ CANDIDO, Antonio. op cit. P. 62 e 63.

¹¹² *Ibidem*, P. 64.

A grande tragédia surge na transição das eras (no período helênico e modernidade) como se fosse mesmo um processo de combustão – culminando finalmente em um fenômeno estético de ilustração¹¹³.

A ideia de que a tragédia surge como ilustração, nada mais seria do que a materialização das reações diante das desgraças pelas quais os homens precisam passar nesses determinados momentos. A materialização desse processo, porém, depende de uma série de sentimentos dos heróis (personagens):

[...] isso porque a felicidade trágica tem a ver com uma espécie de dialética entre luta e comunhão, de silêncio e gesto, de tristeza e alegria. Em outras palavras, a felicidade exige respeito, proximidade e distância do outro, do seu sofrimento. Todo conhecimento e toda a felicidade reais são trágicos, porque aceitam o limite entre o sujeito e objeto, universalidade e particularidade, razão e natureza¹¹⁴.

A tragédia aparece, então, como uma espécie de purgação de sentimentos contraditórios do mundo. Porém, nada acontece sem que os personagens vivenciem os fatos, pois é por meio deles que esses sentimentos são apresentados. Como afirma Nietzsche:

A tragédia absorve em seu íntimo o mais alto orgiasmo musical, de modo que é ela que, tanto entre os gregos quanto entre nós, leva diretamente a música à sua perfeição; mas, logo a seguir, coloca a seu lado o mito trágico e o herói trágico, o qual então, como um poderoso Titã, toma sobre o dorso o mundo dionisíaco inteiro e nos alivia dele: enquanto de outra parte, graças a esse mesmo mito trágico, sabe libertar-nos, na pessoa do herói trágico, da ávida impulsão para esta existência e, com mão admoestadora, nos lembra de um outro ser e de um outro prazer superior, para o qual o herói combatente, cheio de premonições, se prepara com sua derrota e não com suas vitórias¹¹⁵.

O trecho acima parece traduzir perfeitamente os caminhos de nossos heróis: Cahit e Sibel. Cahit só se permite ter uma nova vida depois que aceita a perda de Sibel. Ela, por sua vez, somente se vê mãe e esposa quando abdica do amor de seu amado. Para Jacqueline de Romilly, Sófocles, o expoente da tragédia grega, divide os personagens em dois tipos: o primeiro é formado por pessoas obstinadas, mas que acabam por proceder mal; o segundo seria o herói, aquele que se mantém fiel em seu objetivo, mas que, mesmo assim, comete uma falha. Seguindo essa conceituação, podemos afirmar que Sibel faz parte do primeiro tipo e Cahit do segundo. Sibel se mantém sempre na vontade de ser livre para amar, mas, quando

¹¹³ JASPERS, Karl. *op. cit.*, P. 27,

¹¹⁴ JUNIOR, Douglas Garcia Alves. *O trágico, a felicidade e a expressão*. In: ALVES JÚNIOR, Douglas Garcia (org.). *Os destinos do trágico: arte, vida e pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica/FUMEC, 2007. P. 123.

¹¹⁵ NIETSCHE, Friedrich Wilhelm. *op. cit.* P. 124, 125.

consegue o seu amado, transforma-o em assassino. Cahit, por mais que seja um herói não tradicional, passa por um longo período em que tem consciência do seu amor por Sibel e comete um crime grave. No entanto, Romilly destaca outra característica, mais forte, nos personagens trágicos de Sófocles: a solidão.

Assim como Antígona, Sibel também está solitária. Antígona quer o direito moral e religioso de enterrar seus irmãos, mortos pela marca trágica de seu pai/irmão. Creonte, seu tio, prefere podar esse seu direito perante a sociedade. Sibel também procura a solidão, porque não quer viver nas mesmas condições de “prisão” em que sua mãe viveu. Édipo fica sozinho ao ser exilado, pois Creonte tira dele as filhas que o acompanhavam. Cahit está só na tentativa de suicídio, está só na prisão após assassinar Niko, está só na rodoviária a caminho de Mersin. Porém, nessa última vez, ele vai sozinho e transformado rumo a uma nova vida. Essa solidão, as dores e a desgraça parecem ser joguetes do destino, pois quando os personagens se julgam bem, algo acontece. Romilly descreve o ritmo do teatro sofocliano como sendo:

O próprio ritmo do teatro de Sófocles, com os seus contrastes tão fortemente marcados, simboliza então uma certa ideia da fraqueza do homem e da ironia da sorte. É quando temos confiança que o desastre acontece. É quando queremos agir bem, que somos apanhados na armadilha e que provocamos um desastre. O homem nada sabe. E joga às cegas um jogo feito de surpresas, quase sempre más¹¹⁶.

Os deuses castigam os homens quando estes parecem estar mais confiantes em seus atos. É curioso notar que, no caso de Édipo, os personagens não se perguntam por que isso aconteceu a ele. Possivelmente, essa atitude de Sófocles se deva ao fato de que o homem não precisa compreender as atitudes dos deuses para segui-los.

2.2.1 Cahit

Assim como na citação anterior de Nietzsche, Cahit, nosso protagonista, é tal e qual um Titã a levar um mundo de solidão nas costas. Ele não é um personagem clássico da tragédia: nobre, superior. Pelo contrário, Cahit é um imigrante turco da nova classe trabalhadora na Alemanha. Porém, na trama de Akin, ele é o

¹¹⁶ ROMILLY, Jacqueline de. *op. cit.* P. 104.

personagem *outsider* de quem aprendemos a gostar. Partimos de seu lado negro e, junto com ele, acompanhamos o difícil caminho rumo a uma nova vida.

Cahit é um personagem misterioso que aparece logo na cena 2.

Einer dieser Springer ist CAHIT, der Held dieser Geschichte. Cahit ist ein vielleicht 40 jähriger, abgefückter Typ mit graubraunen Haaren, unrasiert und in dunklen Klamotten. Er hat viele Narben im Gesicht (und auch welche in der Seele) und traurige, kaputte Augen. Cahit hat einen ganz eigenen Stil: Er trägt eine schwarze Stoffhose, die vielleicht mal zu einem Anzug gehört hat, ein dazu passendes Jackett, darunter jedoch ein bedrucktes T-Shirt, und dazu schwarze Kampfstiefel.

Um desses *freelancers* é CAHIT, o herói dessa história. Cahit é um quarentão talvez, é um cara fodido com cabelos castanho-acinzentados, barba por fazer e roupas escuras. Ele tem muitas cicatrizes no rosto (e talvez também algumas na alma) e olhos tristes, partidos. Cahit tem um estilo muito próprio: ele veste uma calça de tecido preto, que possivelmente tenha pertencido a um terno, uma jaqueta combinando, por baixo uma camiseta estampada, e coturnos pretos¹¹⁷.

A primeira impressão do personagem é de uma pessoa sem muito sucesso na vida. Cahit trabalha em um bar chamado *Fabrik*, em Altona, bairro boêmio de Hamburgo, recolhendo as garrafas vazias dos beberões, como se pode observar na cena 2. Ele já não é tão jovem, seu cabelo é castanho-acinzentado e o rosto possui cicatrizes que indicam a possibilidade de sua vida pregressa não ter sido exatamente fácil. Assim, poderíamos concluir que o personagem não deve ser uma pessoa bonita, de acordo com os padrões estéticos pré-estabelecidos, além de diferir bastante do estereótipo do herói. Se tomarmos a frase do roteiro que descreve Cahit - “ele tem cicatrizes no rosto e talvez algumas na alma” – é possível perceber certa poeticidade, orientando o leitor a observá-lo com cuidado e a perguntar-se quais foram os sofrimentos experimentados pelo personagem. O diretor/roteirista aqui sugere ações pregressas, deixando-nos curiosos em relação a elas.

Em seguida, temos mais uma descrição carregada de poeticidade, Akin usa o termo “traurige, kaputte Augen”, que traduzimos como “olhos tristes, partidos”. Possivelmente esses adjetivos sirvam para auxiliar o ator na construção de seu personagem, pois alguém que possui tais olhos parece já pedir por nossa compaixão. Ao fazermos uma breve comparação com o filme, temos aqui uma diferença. Nessa cena, o Cahit interpretado por Birol Ünel ainda se apresenta muito duro, seco, aparentando ser um alcoólatra sem rumo. Então, passa a ser descrito através de seu figurino, vestindo-se de maneira rebelde e descoordenada. Ele usa a calça de um antigo terno cujo paletó provavelmente se perdeu. Há uma camiseta estampada por baixo de uma jaqueta. Ele calça coturnos. Em alemão, o termo é

¹¹⁷ AKIN, Fatih. *op. cit.* . P. 18.

“Kampfstiefel”, que literalmente significa botas de luta. Contra o que Cahit estaria fadado a lutar? Veremos a seguir.

Nas cenas 2 a 6, Cahit aparece com esse ar misterioso, talvez drogado, sem direção a seguir. Até que, inesperadamente, na cena 7, assistimos ao personagem dirigir seu carro diretamente contra um muro, deixando dúvida quanto a sua morte. Porém, em seguida, na cena 8, ele aguarda ser atendido em uma clínica de suicidas. E é nesse ponto que aparece Sibel. Entre as cenas 01 e 17, as duas primeiras do coro, o que se pode chamar de primeiro ato, Cahit está presente em todas. O ato é encerrado com a cena do ônibus, em que os protagonistas são convidados a se retirar pelo motorista.

Nesse primeiro ato, não sabemos ainda muito bem quem é o nosso herói, apenas que ele não se ajusta socialmente. Por isso, quando Cahit conhece Sibel, após a batida, percebe nela a chance de que seja um norte para sua vida sem rumo. Ter alguém junto de si poderia ser o início de uma solução, e ele se encaminha em direção a uma decisão: pede para Seref se passar por seu tio, corta o cabelo, compra bombons, vai até a casa de Sibel e a pede em casamento, realizando tanto o desejo da menina, de se casar, quanto o seu, de ter alguém por perto.

No segundo ato do filme, porém, o casamento começa a se mostrar diferente do que ele gostaria que fosse, pois, aos poucos, Cahit se vê apaixonado pela própria mulher, o que não fazia parte do combinado entre eles. Cahit, um homem adulto, se disponibilizou a casar com uma mulher mais nova para dar a ela um lar livre, mas não tinha projeto de como seria a convivência posterior à cerimônia de casamento. Esse sentimento de amor cresce cena a cena, e a terceira inserção do coro, que canta os amores de Cahit por uma esposa menina desejosa de usufruir sua liberdade e não exercer suas “obrigações” afetivas de esposa, é sua voz representada. São vários os momentos que acompanhamos, pela perspectiva de Cahit, o crescimento desse amor, como, por exemplo, quando ele está só em casa e chama por ela ou quando a defende diante de todos os amigos do seu irmão. Face a tantas negativas, ou mesmo à ignorância desse amor por parte de Sibel, Cahit, assim como outros heróis, parece ser tomado por um torpor que o cega.

Niko, que já havia aparecido na cena 6, expulsando o Cahit em crise do Zöe-Bar e que teve um caso com Sibel, não se conformando em ser abandonado, começa a falar mal de Sibel propositadamente para Cahit, provocando-o, assim como Laio insultou Édipo na estrada. No entanto, diferentemente de Édipo, Cahit

sabe quem está a matar e imediatamente é culpado por isso, sendo levado à prisão no auge de seu amor, separando-se dele.

Assim como o Édipo (“o de pés inchados”), o nome de Cahit tem um significado contextualizado. Em alemão, Cahit significa “strebsam, fleißig”, que seria ambicioso, aplicado, trabalhador. Pela história do personagem, podemos dizer que ele não é nenhum trabalhador exemplar, mas é aplicado na devoção de seu amor.

Entre a cena do assassinato (cena 85) e a próxima cena do coro (cena 117), Cahit aparece apenas na 92, na prisão, enquanto Sibel procura por ele, dizendo que o ama e que, por isso, esperará por ele. Cahit, então, é tomado por uma esperança de que a vida pode ter de volta uma razão, um rumo. Ele sai de cena e, após a cena do coro, passam-se anos. Ninguém o espera do lado de fora, ele ri de sua triste condição, porém, dessa vez, não ficará sem agir e visita os personagens que podem lhe dar pistas sobre o paradeiro de Sibel.

Maren está mais velha e continua a cortar cabelos em seu salão. Cahit a observa, sem coragem de se aproximar.

Yilmaz reconhece o cunhado e cumprimenta-o alegremente. No entanto, quando fala da irmã, parece mencionar uma morta. Pela via dos pensamentos tradicionais turcos, o assassino Cahit é honrado porque matou o motivo de sua vergonha, enquanto a adúltera Sibel, mesmo tendo combinado com Cahit uma relação aberta, merece ser vista como morta.

Seref é o próximo da lista. Ele aguarda Cahit em uma lanchonete, dá-lhe dinheiro e pede que o esqueça. É curioso notar que seu melhor amigo, seu confidente, faça um pedido desse tipo. Seref liberta Cahit de tudo que o prende na Alemanha, assim ele pode seguir seu caminho de volta às origens.

Retomando Édipo, este também tem uma procura rumo ao autoconhecimento: o rei tebano procura pistas sobre seu nascimento e sobre o assassinato do rei Laio, pois precisa vingar a morte do rei precedente para expurgar os males de sua cidade. Já Cahit necessita “apenas” encontrar o seu amor perdido.

O último encontro de Cahit acontece em solo turco. Selma provavelmente ascendeu no trabalho, ainda está no Marmara Hotel, porém com roupas diferentes. Os dois conversam sobre os trajetos que Sibel traçou. Aparentemente, Selma não quer fornecer meios para que Cahit encontre a mulher, mas, na cena seguinte, Sibel liga para ele. Selma poderia ser vista como a guardiã do limiar, aquela que tenta

barrar o herói de conseguir seus objetivos, tornando-se o último obstáculo pelo qual Cahit precisa passar. É um embate difícil, mas ele, por fim, vence.

Ao se encontrar com Sibel, Cahit ainda se encontra cego no objetivo de conseguir seu amor. Ela, porém, já passou por sua transformação. Sibel vivencia aquele pequeno período de união, mas prefere retornar à sua condição de mãe e de esposa. Cahit, então, se vê novamente só. No entanto, dessa vez, ele está mudado, parece ter se purificado em meio a essa história sangrenta. Logo, o que poderia se tornar um novo abismo de solidão transforma-se em uma ponte de volta à casa dos seus, representada aqui por Mersin.

Cahit, assim como Édipo, é um assassino. O primeiro, porém, não se viu amaldiçoado pelos deuses. Pelo contrário, poderíamos dizer que a presença da menina Sibel fez aflorar nele sentimentos que estavam adormecidos. Por meio das tentativas de morte de ambos, eles se uniram; pelo ato assassínio de Cahit, eles se separaram momentaneamente, e, pela nova vida de Pamuk, filha de Sibel, são separados definitivamente. No entanto, essa separação se dá de um modo diferente: cada um se purgou à sua maneira e deu início a um novo caminho.

Cahit, mais uma vez, passa a ser o protagonista no último ato, compreendido entre as duas últimas cenas do coro. Ele completa sua balada na busca por entre as ruas de Istambul, fechando-a no ônibus rumo a Mersin. Ao conversar com Selma, ele se dá conta do quanto Sibel agiu transformando sua vida e, possivelmente por isso, sorri no último momento em que o vemos.

2.2.2 Sibel

Há duas mulheres na vida de nosso herói. A primeira nunca está presente, Katharina, a esposa já falecida de Cahit. A segunda é um furacão que passa pela vida do protagonista, tirando-o do marasmo e concedendo-lhe uma nova vida. O nome Sibel viria de uma deusa frígia que representa tanto a mãe dos deuses como a natureza selvagem. Sibel, ao final de sua jornada, prefere ficar com sua filha e permanecer no papel de mãe.

Ela aparece pela primeira vez na cena 8, a primeira após o acidente. Observamos a moça, meio de relance, ouvindo a conversa do médico com um paciente, na cena 9. Ela também está internada na clínica, ou seja, também é uma

suicida frustrada. A seguir, acompanhamos o trecho da cena em que ela é descrita pela primeira vez:

Einer der Patienten ist Cahit, der lauter Wunden im Gesicht hat. Er trägt auch eine Halskrause. Er hat den Unfall überlebt und scheinbar nicht allzu schwere Verletzungen erlitten. Ihm gegenüber sitzt eines junges Mädchen von vielleicht 20 Jahren. Es ist SIBEL. Sie hat lange, schwarze Haare, einen hellen Teint und sehr dunkle, große Augen. Sibel sieht sehr, sehr attraktiv aus. Sie kaut gerade ein Kaugummi. Irritierend ist: Sie ist geschminkt. Die anderen drei sehen ziemlich fertig aus, nur sie nicht. Sibel trägt schwarze, enge Hosen, H&M-Style, ein weißgeripptes T-shirt mit einer Jeansweste darüber und hohe Absätze.

Auffällig sind die Bandagen, die sie um ihre Handgelenke trägt. Cahit fallen sie sofort auf. Er mustert das Mädchen neugierig. Und auch sie interessiert sich für seine seltsame Erscheinung.

Um dos pacientes é Cahit, que tem algumas feridas no rosto. Ele também está usando um colar cervical. Ele sobreviveu ao acidente e aparentemente não sofreu ferimentos muito graves. Em frente a ele está sentada uma moça de talvez 20 anos. É SIBEL. Ela tem cabelos compridos, negros, pele clara e olhos muito grandes e escuros. Sibel parece muito, muito atraente. Ela masca um chiclete. Irritante é: ela está maquiada. Os outros três parecem estar bastante acabados, apenas ela não. Sibel veste calças escuras e apertadas, de estilo H&M, uma camiseta branca canelada com um colete jeans por cima e saltos altos.

As ataduras que ela usa nos pulsos chamam a atenção. Cahit repara imediatamente nelas. Ele examina a moça, curioso. E ela também se interessa por sua aparência estranha¹¹⁸.

Nesse trecho da cena, descobrimos que Cahit está vivo, mas vemos que ele possui muitas feridas, tanto no rosto quanto na alma. Aqui, começaremos a desvendar nosso herói, no mesmo ponto em que encontramos Sibel pela primeira vez. Ela não tem falas na cena, mas é descrita em detalhes.

A apresentação começa por uma descrição física. Vale destacar que o adjetivo “sehr” é usado duplamente para ressaltar sua principal característica: atraente. Ela também tem algo de irritante, talvez por mascar chiclete ou por estar maquiada, e o curioso é o fato de ser o próprio roteirista quem a vê assim. Então, é apresentada uma frase um tanto cômica: “Os outros três parecem estar bastante acabados, apenas ela não”, ou seja, apenas Sibel consegue se destacar pela beleza nesse mundo dos suicidas frustrados. Em seguida, ela é descrita também através do figurino: usa calças escuras e apertadas que provavelmente fazem parte da atração sentida pelos outros. Porém, são calças H&M, o que significa moda jovem e barata,

¹¹⁸ Ibidem, P.24.

e está de saltos altos, algo bastante estranho para uma clínica psiquiátrica. Seu traje todo parece estar em contraste com o espaço, exceto pelas ataduras.

E são elas, as ataduras, justamente o elemento que salta aos olhos de Cahit. Ao examinar Sibel, é ali que ele se concentra. Mas não é o único curioso, ela também se interessa pelo homem mais velho e com características turcas. A presença de Sibel no primeiro ato é marcante, porém ele é praticamente todo dominado por Cahit. É a partir do segundo ato, isto é, no desenvolvimento do roteiro, que nos aproximamos de Sibel e, através dela, conseguimos enxergar Cahit. Taciturno, ele esconde sua história com a falecida esposa - aquela sobre quem Sibel insiste em fazer perguntas. Sibel, por outro lado, sem nem ao menos conhecê-lo, já lhe conta seu maior desejo: sair da casa dos pais.

Sibel diz que pretende se casar e juntar dinheiro e mostra seu nariz a Cahit. Como vimos anteriormente, o nariz parece ser um traço de identidade turca. Além disso, o nariz de Sibel foi quebrado pelo irmão quando a viu segurando a mão de um rapaz. No fim, Sibel vira uma mãe de família, de cabelos curtos, parecendo ser mais tímida e esconde o nariz atrás de óculos de grau. Porém, a atriz Sibel Kekilli, intérprete homônima da personagem, seguiu a vontade da protagonista turco-alemã e operou seu nariz, o que se assemelha à vontade da protagonista de se libertar da esfera castradora da casa dos pais. A cirurgia não deixa de ser um ato de violência. Ela apaga, à força, traços de uma carga genética. Afinal, Sibel gostaria de quebrar o vínculo que possuía com sua família turca.

Outro ponto em relação a Sibel é a caracterização feita para a personagem através de seu cabelo. Ela começa com eles naturalmente encaracolados; em seu casamento está com um coque bem estruturado; após o casamento com Cahit, passa a escovar a franja; e a cada dia seu cabelo vai se tornando mais liso. Ao ter uma profissão, tornando-se cabeleireira, o cabelo de Sibel passa a ter a mesma liberdade da dona e é marcado de luzes. Quando Cahit é preso, Sibel vai para a Turquia e corta os cabelos, aproximando-se do corte masculino. No final do filme, apesar de curto, o cabelo de Sibel parece voltar a crescer. É como se o corpo refletisse os sentimentos da personagem, além de o cabelo ser um significativo símbolo do feminino. Essa transformação fica mais evidente no filme. No roteiro, ela aparece apenas na primeira cena, com os cabelos compridos; na profissão de cabeleireira adotada por Sibel; e, ao final, ao cortar os cabelos curtos quando se muda para a Turquia.

Retomando a trama, Sibel finalmente consegue o que quer: deixar o lar dos pais. Assim, sua presença na casa de Cahit vai ganhando forma. Primeiramente, ela parece ser apenas a representação do desejo de nosso protagonista, mas depois observamos que a sua presença nas cenas vai se tornando cada vez maior. Quando Cahit mata Niko, ele sai de cena momentaneamente para cumprir sua pena, e Sibel definitivamente marca sua presença. Em outras palavras, na primeira fase, ela tenta convencer Cahit a se casar com ela. Na segunda, há o casamento e suas consequências de convivência, sendo também a fase em que Sibel mais pode desfrutar de sua tão sonhada liberdade. No entanto, quando ela, finalmente, reconhece seu amor, é obrigada a fugir, ficando abrigada por um período com o confidente de Cahit, Seref. Em seguida, vai em busca de sua própria confidente: Selma. Sibel, que tentou por tempos escapar da tradição turca, é obrigada a voltar à terra dos seus pais para se manter viva. Por lá, passa por diversas provações até finalmente ter consciência de que seu caminho não era ao lado de Cahit, mas sim de sua filha Pamuk.

Ao chegar a Istambul, Sibel pede um emprego a Selma. Ela vira camareira e passa a sentir-se presa em um trabalho cotidiano, enfadonho. Sibel se divide entre apenas corpo, aquele que vai até o trabalho, e apenas alma, nas cartas que escreve para o seu amado. Ao se cansar desse ritmo, entrega-se às drogas, passa a trabalhar em um bar onde é violada, chegando ao pior ponto a que uma mulher pode ser sujeitada. Em um desses dias em que está bêbada e drogada, aparecem três rapazes que a assediam. Sibel, ao invés de simplesmente não lhes dar ouvidos, incita os rapazes a espancá-la mais e mais, parecendo desejar descer aos infernos. A partir desse momento, ficamos algum tempo sem vê-la, e quando volta à cena, percebemos que aquele momento foi uma espécie de purgação de seu sofrimento. Ela oferece o corpo para que pudesse seguir adiante, ou seja, faz seu corpo ficar quase morto para reviver. Cem é seu salvador, aparecendo com seu táxi, colocando a desconhecida moribunda dentro do carro e partindo rumo ao hospital. O coro entra em cena, mais uma vez, para encerrar esse bloco do destino turco de Sibel.

Somente na cena 129, ela aparecerá novamente e, ainda assim, inicialmente, apenas em voz. Ela liga para Cahit, marca um encontro e fica dividida entre o mundo anterior do amor aventureiro e o presente da segurança do lar turco. Sibel acaba optando pela segunda alternativa. Comparando-a à heroína de Sófocles, poderíamos dizer que, como Antígona, Sibel mantém-se fiel aos seus princípios. Ela

quer se libertar das tradições de sua família, faz de tudo para conseguir essa meta, casa-se com Cahit e permite que seu marido tenha outras mulheres. No entanto, diferentemente de Antígona, ela não segue seus preceitos religiosos, mas sim os individuais. Talvez por isso seja punida, perdendo seu amor e sendo expulsa da terra onde deseja ficar. Quando retorna às raízes, pode-se ver mãe e esposa com um marido devotado, isto é, no final, somente com a retomada da ideia de comunidade e de família, Sibel pode reviver e ser feliz.

3 A ESTRUTURA DE *CONTRA A PAREDE*: BREVE ANÁLISE

“O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo.”

Antonio Candido¹¹⁹

Os personagens são a vida por atrás das ações, e a estrutura os orchestra junto com as ações, trama e drama através da partitura denominada texto dramático. Os personagens são também as notas que dançam pelo texto e o modo como o autor organiza esse texto, possibilitando ao leitor reconhecer as pausas, suspenses e encontros. E *Contra a Parede* nada mais é do que um encontro. Dois personagens, ao se aproximarem em um sanatório ou uma clínica de suicidas, partem para um novo começo em ambas as vidas. A seguir, analisaremos de que maneira Fatih Akin organizou seu roteiro para criar a história de Cahit e sua Sibel.

Mas, antes de seguir adiante, acompanhamos um trecho de Anatol Rosenfeld acerca da estruturação do texto de ficção:

Em geral, os textos apresentam-nos tais aspectos mediante os quais constitui o objeto. Contudo, a preparação especial de selecionados aspectos esquemáticos é de importância fundamental na obra ficcional – particularmente quando de certo nível estético – já que desta forma é solicitada a imaginação concretizadora do apreciador. Tais aspectos esquemáticos, ligados à seleção cuidadosa e precisa da palavra certa com suas conotações peculiares, podem referir-se à aparência física ou aos processos psíquicos de um objeto ou personagem (ou de ambiente ou pessoas históricas etc.), podem salientar momentos visuais, táteis, auditivos)¹²⁰.

Para Rosenfeld, é de grande importância a esquematização no texto de ficção porque ela possibilita a atividade do leitor na recepção da obra. Esse pensamento se encaixa ainda melhor com o texto dramático, pois ele possui um caráter lacunar em que encenadores, atores e diretores podem criar suas próprias interpretações. A seleção de palavras é um ponto chave em que a intenção do autor transparece através das falas dos personagens. E é por meio dessas falas que podemos acompanhar o desenvolvimento dos personagens.

Em *Contra a Parede*, o espectador tem a oportunidade de entrar em um

¹¹⁹ CANDIDO, Antonio. op. cit. P. 53.

¹²⁰ ROSENFELD, Anatol. op. cit P. 14.

mundo completamente diverso da realidade brasileira. A imigração turca na Alemanha é um caso de grande relevância e bastante peculiar. Apesar de no Brasil também haver imigração turca, ela não é tão massiva. Além disso, nossos protagonistas são duas pessoas com problemas psicológicos, com surtos violentos e que tentaram cometer suicídio. A originalidade em *Contra a Parede* consiste em tratar de temas universais como amor, família e morte, trazendo à tona o universo particular dos imigrantes turcos na Alemanha.

Nosso objeto de estudo possui dois protagonistas: um que começa passivo (Cahit ao aceitar casar-se com Sibel) e passa a ativo (assassina o amante da esposa e vai atrás dela na Turquia); e a outra que passa de ativa (propõe o casamento e começa a vida que sempre quis) a passiva (decide resignar-se, ficar casada e com a filha). O final da história é aberto para um dos protagonistas, já que não sabemos o que se passará com Cahit em sua cidade natal. Por outro lado, é fechado para Sibel, pois escolhe permanecer na vida em que se encontra.

O tempo do roteiro é linear, isto é, a ordem das sequências provoca as consequências. A nossa trama inicia-se como antitrama, por ser uma coincidência o fato de Cahit e Sibel serem enviados para a mesma clínica em um momento propício para que ela faça o pedido de casamento, mas logo retoma o design clássico das causalidades.

Tendo dois protagonistas, como determinar quem seria o protagonista máximo? Se tivéssemos como critério apenas a presença em cena, Sibel seria a vencedora. Ela aparece em 98 das 155 cenas do roteiro, e Cahit, apenas em 91. Porém, se pensarmos em quem opera a transformação maior, Cahit, com certeza, seria o escolhido, porque ele passa de um estado suicida a uma situação esperançosa. Sibel não queria, de fato, morrer, no começo do filme, e podemos até dizer que, no início, ela não é mais do que uma menina mimada. Ela parece ser uma espécie de mentora que faz a ação acontecer: pede Cahit em casamento, tem um caso extraconjugal que o leva a se tornar um assassino e se muda para a Turquia. No entanto, é Cahit quem passa pelas maiores provações. A considerarmos também o título do filme, *Contra a Parede*, pode-se dizer que Cahit é o protagonista, pois é quem decide chocar-se contra o muro.

Ainda estruturalmente, observamos que o *clímax* do roteiro poderia ser visto como um *falso final*, porque, aparentemente, tudo terminará bem (quando Cahit vai atrás de Sibel e, ainda mais, a encontra). No entanto, o roteiro não termina nesse

momento, quebrando a expectativa do leitor. Cahit, como nós, pensa que Sibel o abandonará, porém, ela prefere ficar em Istambul. Com esse exemplo, podemos observar que a alternância entre tensão e relaxamento é marcada, em *Contra a Parede*, por períodos mais longos de tensão com pequenos instantes de relaxamento, ou seja, imprime-se um ritmo vertiginoso ao roteiro. A composição constituída por essas cenas determina os atos do roteiro, e o segredo do bom roteirista seria oferecer ao espectador/leitor o que ele deseja ver/ler, mas de uma maneira inesperada. Justamente por se tratar de uma história tão surpreendente, *Contra a Parede* parece chocar tanto seu espectador/leitor.

A tragédia, segundo Aristóteles, é composta por três atos. Em *Contra a Parede*, a apresentação ocorreria entre as duas primeiras cenas do coro ou ainda com a cena 2, em que Cahit recolhe as garrafas na *Fabrik*, e com a cena 16, quando Cahit e Sibel são expulsos do ônibus porque estavam brigando. A confrontação, ou segundo ato, acontece entre a segunda e a quarta cena do coro, ou entre a cena 18, em que Cahit aparece comprando presentes para levar por ocasião do pedido de casamento, e a cena 116, na qual Sibel é agredida pelos rapazes em uma rua de Istambul. Por fim, a resolução aconteceria entre as duas últimas cenas do coro ou entre as cenas 118, quando Cahit sai da prisão, e a cena 154, aquela em que Cahit parte de ônibus rumo a Mersin. Sob a perspectiva de Robert Mckee, o roteiro deveria ter cinco atos delimitados pelo coro. É exatamente o que vemos no roteiro de *Contra a Parede*. Portanto, poderíamos dizer que Akin escreve um roteiro que permite dois modos de leitura, tanto o tradicional quanto o contemporâneo, ou seja, em três ou cinco atos.

Contra a Parede é uma trama de redenção, visto que a história de Cahit e Sibel os tira de uma situação extrema, em que eles encontram o amor e, por fim, os rumos que devem ser seguidos. Assim como em relação ao design da trama, podemos dizer que *Contra a Parede* não possui um único foco narrativo. A tragédia e a história de amor se fundem para provocar a redenção dos protagonistas. A estrutura da trama do roteiro parece se entrelaçar fortemente com a caracterização dos protagonistas, porque os acontecimentos parecem moldar os personagens. Akin conseguiu dominar um mundo, fixando-o em uma estrutura com uma mistura de tragédia com história de amor, através de dois personagens que formam a sua história. Segundo Robert Mckee, em seu livro *Story*, uma história é contada quando representa uma *experiência emocional significativa*. Em outras palavras, as

experiências produzidas pela arte possuem reações fortes porque elas acontecem simultaneamente na mente de quem frui. E, por isso, *Contra a Parede* exerce tamanho impacto em seu leitor. Os acontecimentos inesperados geram a tragédia, mas também a comoção em relação à história de amor dos protagonistas.

3.1 Análise das cenas selecionadas

Há nove cenas que julgamos principais para a estruturação do roteiro de *Contra a Parede*. São elas, as cenas 07, 09A, 85, 116 e 153, que foram selecionadas por representarem pontos de virada na história, sejam de maior ou menor intensidade. Se tivéssemos que fazer um resumo da história por seus pontos principais, poderíamos construí-lo a partir dessas cenas, que acompanharemos a seguir:

- Cena 07: Cahit, um homem torturado pelo passado, tenta o suicídio chocando seu carro contra uma parede.
- Cena 09 A: Sibel, uma moça turco-alemã, suicida frustrada, pede Cahit em casamento.
- Cena 85: Cahit mata um dos amantes de Sibel.
- Cena 116: Sibel tenta se sacrificar após a prisão de Cahit, sendo espancada nas ruas de Istambul.
- Cena 155: Cahit, após ser abandonado por Sibel, parte para Mersin.

Já as cenas 14, 15, 92 e 128 foram escolhidas por demonstrarem, primeiramente, a aproximação dos protagonistas (cenas 14 e 15), a sua separação física (cena 92) e o desafio de Selma em tentar separá-los definitivamente (cena 128). Através delas, podemos observar a caracterização mais intensa dos personagens.

Outro ponto que gostaríamos de destacar é a apropriação dos espaços públicos para que fosse contada essa história, na medida em que a maioria das cenas selecionadas acontece em espaços onde a vida dos protagonistas é exposta em um grau máximo. Possivelmente, a única exceção dessa seleção seja a cena 92, que se passa em uma cela de prisão com a presença de ambos os protagonistas. Porém, ela possui um único espectador: um oficial de justiça. É curioso notar que

essas cenas acontecem majoritariamente em espaços públicos, reforçando as ideias defendidas anteriormente por Romilly de que a tragédia foi desenvolvida em prol da comunidade. Observando sob essa perspectiva, após os eventos da história de *Contra a Parede*, tanto Cahit quanto Sibel são devolvidos à sociedade turca, ele como homem reestabelecido, ela como mãe e esposa.

A seguir, acompanharemos a análise das cenas em questão.

3.1.1 Cena 07 – A batida contra a parede

7 IN CAHITS AUTO/ STRASSE MIT MAUER
INNEN-AUSSEN/ NACHT S.23

Cahit fährt durch die Straßen der Stadt. Er hört dabei laute Musik. >I feel you< von DEPECHE MODE.

Die Musik ist voll aufgedreht. Cahit weint, wischt sich die Tränen Weg und fährt immer schneller.

Cahit schluchzt laut, voller Schmerzen. Irgendwas scheint diesen Mann sehr zu quälen.

Plötzlich, mit einem Ruck, fast aus einer Laune heraus, zieht er scharf nach rechts, kommt von der Straße ab und fährt mit voller Wucht gegen eine Wand.

7 NO CARRO DE CAHIT/ RUA COM MURO
INTERNA-EXTERNA/ NOITE P. 23

Cahit dirige pelas ruas da cidade. Ele ouve música alta. “I feel you” do DEPECHE MODE.

A música está no volume máximo. Cahit chora, limpa as lágrimas e dirige cada vez mais rápido.

Cahit soluça alto, cheio de dor. Algo parece torturar muito esse homem.

De repente, como num rompante, quase um capricho, ele faz um movimento brusco para a direita, sai da rua e bate com toda força contra uma parede.

No cabeçalho dessa cena, já observamos uma duplicidade e, por isso, uma estranheza: “No carro de Cahit/rua com muro”. A lógica que isso implica aqui e apresenta já no título do filme *Gegen die Wand* (Contra a Parede): o protagonista muda seu destino ao chocar-se contra o muro. É somente a partir dessa ação que Cahit vai para a clínica de tratamento de suicidas e conhece Sibel. Há também uma duplicidade nos espaços INNEN-AUSSEN (interior e exterior). O leitor pressupõe que a cena será vista de dentro e de fora do carro, porém, não sabemos se um deles será privilegiado ou se haverá uma alternância. A única certeza dada pelo autor do roteiro é o período, ou seja, a noite.

Passamos para a cena propriamente dita, em que Cahit está guiando um carro em alta velocidade. O primeiro verbo escolhido é *fahren/fährt* (dirigir/dirige), no tempo presente. O modo está descrito como incerto *durch die Straßen der Stadt* (pelas ruas da cidade). Sabe-se que ele está em uma grande cidade, mas seu caminho é indeterminado. O mais importante para o cenário seria um espaço neutro

favorável à cena do que um ponto marcante que identificasse a cidade em que se passa a ação.

Cahit ouve música. Akin, no próprio corpo da cena, já determina qual será a música (*I feel you*) e qual a versão a ser utilizada (*Depeche Mode*). Cahit chora e soluça. Akin usa dois quartos da cena para descrever atos e sentimentos do personagem e usa apenas um período para revelar que Cahit sai do seu caminho, decidindo chocar-se contra a parede.

Há, no entanto, uma frase em que o roteirista parece comentar a cena, indicando existir um passado anterior à história narrada: *Irgendwas scheint diesen Mann sehr zu quälen* (Algo parece torturar muito esse homem). Ela poderia servir apenas como uma indicação para o ator de como seu personagem está se sentindo, mas, de alguma maneira, sugere ao leitor que o protagonista tem mais camadas do que o aparente suicida de momento.

Essa é a primeira cena de grande importância no filme. A batida do carro seria uma primeira peripécia¹²¹ da história. No entanto, no roteiro, ela não passa de uma frase (*Cahit*) *fährt mit voller Wucht gegen eine Wand/ bate com toda a força contra uma parede*. Apesar de a declaração ser breve e aparentemente neutra, Akin revela o modo da batida “mit voller Wucht”, isto é, com toda a força. A escolha do artigo indefinido aqui, contra *uma* parede, contrasta com o artigo definido do título *Contra a Parede*.

O espaço em que a ação acontece é público. No meio da rua, Cahit vem com toda a fúria e bate no muro. Os pedestres, apesar da noite, podem acompanhar seu caminho rumo à morte. Assim, o primeiro grande evento do roteiro é aberto a todos que queiram observar a tragédia de Cahit que, embora trate de um acontecimento individual (Cahit, de quarenta e poucos anos, decide morrer) se dá na esfera do coletivo. O impensável ato do suicídio, ou de sua tentativa, abre caminho para a possibilidade de uma nova vida. É como se os deuses colocassem Sibel na vida de Cahit para guiá-lo em um novo caminho. Apaixonar-se por ela o faz cair em perdição, mas somente por meio dela é possível renascer. O roteirista conta-nos o começo da história de modo curto, porém impactante. As palavras são sucintas, mas trazem todo o peso do ato violento desse início.

¹²¹ Na nomenclatura de Robert McKee, para a estrutura de roteiro, seria o primeiro *plot-point* do roteiro.

Nessa cena, o único personagem é Cahit. O texto secundário revela o personagem através de seus sentimentos e não de suas falas, ou seja, estamos aqui em um momento de exposição indireta, em que o personagem se apresenta por suas ações impensadas. O arco dramático ainda está em seu início, porém, nesse ponto, tem uma subida vertiginosa.

3.1.2 Cena 09A – Sibel pede Cahit em casamento

09A. OCHSENZOLL/ WARTEZIMMER DER PSYCHIATRIE INNEN/TAG S. 30-31.

09A. OCHSENZOLL/ SALA DE ESPERA DA PSIQUIATRIA INTERNA/ DIA p. 30-31.

Die Tür des Sprechzimmers öffnet sich, und Cahit tritt heraus. Sibel steht ganz in der Nähe der Tür, sie scheint auf ihn gewartet zu haben.

A porta do consultório se abre e Cahit sai. Sibel está próxima à porta e parece ter esperado por ele.

SIBEL (türkisch)
Bist du Türke?

SIBEL (türkisch)
Você é turco?

Cahit antwortet nicht und will seiner Wege gehen. Sie dackelt neben ihm her.

Cahit não responde e quer seguir seu caminho. Ela não desgruda dele.

SIBEL (türkisch)
Würdest du mit mir heiraten?

SIBEL (türkisch)
Você se casaria comigo?

CAHIT
Was?

CAHIT
O quê?

SIBEL
Würdest du mich heiraten?

SIBEL
Você se casaria comigo?

CAHIT (türkisch)
Fick dich!

CAHIT (türkisch)
Vá se foder!

Cahit reißt sich los und läßt sie stehen. Sie schaut ihm hinterher.

Cahit se desvencilha dela e a deixa plantada ali. Ela o segue com o olhar.

SIBEL (türkisch)
 Nett dich kennengelernt zu haben, Cahit
 Tomruk.

SIBEL (türkisch)
 Bom ter te conhecido, Cahit Tomruk.

Sie dreht sich ab.

Ela se vira e vai embora.

SIBEL
 Cahit Tomruk ... Sibel Tomruk

SIBEL
 Cahit Tomruk ... Sibel Tomruk

Cena 09A – Sibel pede Cahit em casamento

A cena 09A parece ter o mesmo tom nonsense da cena 09, em que Cahit conversa com o doutor Schiller sobre a tentativa de suicídio. Cahit continua na psiquiatria, porém voltou à sala de espera, onde se dá o encontro entre ele e Sibel. Nesse trecho, ela parece não ser muito importante, é apenas uma moça fazendo uma pergunta absurda: se ele quer se casar com ela.

A porta, nessas primeiras cenas, representa um signo de passagem, demarcando os limites dos espaços. Na jornada do herói¹²², ela poderia dar lugar à passagem entre mundos. Cahit sai do consultório e Sibel parece tê-lo esperado. Então, ela, de repente, faz uma pergunta aparentemente sem sentido: “Você é turco?”. Cahit não lhe dá ouvidos e parece seguir seu caminho. Ela persiste com uma pergunta ainda mais estranha: “*Würdest du mit mir heiraten?*” (Você se casaria comigo?). Sibel faz o pedido em duas línguas. Ela reconhece Cahit como turco e, por isso, utiliza como primeira alternativa a língua turca. Isso é demarcado com o uso da preposição *mit* associada ao dativo *mir*, talvez seja assim em turco a forma correta. Já em alemão, o uso correto seria com o acusativo *mich* (*Würdest du mich heiraten?*), o qual ela utiliza na segunda pergunta, agora feita em língua alemã. Cahit delicadamente responde em turco com um palavrão, algo como: “Vá se foder!”, tentando, novamente, impedir que a conversa prossiga, e sai de cena.

Claramente, nesse início de filme, Cahit é o protagonista em torno de quem as cenas giram, o que fica evidente pelo fato de Sibel ficar parada no lugar, seguindo-o com o olhar. Já em outras cenas, parece ser ela a assumir o papel de protagonista.

¹²² Teoria proposta por Joseph Campbell em seu livro homônimo.

Finalizando a cena, Sibel fala como foi bom conhecê-lo e, ao final, vira-se e usa o nome completo de Cahit, combinando nome com sobrenome. Esse tipo de brincadeira, como o nosso “bem me quer, mal me quer”, é comum para meninas apaixonadas, o que certamente não era o caso de Sibel nesse momento.

O espaço é a sala de espera de um consultório, onde as pessoas mantêm uma neutra amabilidade, pois não são conhecidas, mas precisam ser educadas. Atuando como dois pacientes, Cahit e Sibel estão na mesma posição delicada, e ela, ao ouvir o nome dele como uma possibilidade, dá início à ação, com seu pedido aparentemente fora de contexto.

A partir dessa cena, podemos dizer que Sibel se torna a maior incentivadora e responsável pelo renascimento de Cahit, e é por meio dela que começamos a desvendar quem seria o nosso herói. Assim como Tirésias indica a Édipo qual caminho seguir, Sibel parece indicar os passos que Cahit deve dar. Porém, diferentemente do adivinho cego, Sibel não possui consciência de suas indicações. Ela não sabe, por exemplo, como a mulher de Cahit morreu e porque ele aparece tão deprimido nas primeiras cenas.

Construída de modo a surpreender o espectador, a cena é composta apenas por dois personagens, os protagonistas. Nela, Sibel faz o pedido de casamento, e Cahit responde com uma linguagem de baixo calão, ou seja, a pergunta não foi bem aceita. Porém, Sibel não se intimida, continuando em sua proposição. Ela gira a intenção do personagem masculino ao avesso, pois, ao invés de frustrá-la, percebe uma real possibilidade de transformar sua vida.

3.1.3 Cena 14 – Sibel e Cahit conversam no bar

14. HEFNER INNEN/NACHT S. 38-40

Das >Hefner< ist ein Club in Eimsbüttel. Eine gemütliche Lounge mit Bar und cooler Musik. Es ist nicht viel los, da es spät in der Woche ist. Ein paar STUDENTEN und WERBER schlürfen ihre Cocktails und chillen.

Cahit und Sibel sitzen auf niedrigen Lederhockern. Er trinkt Bier und wirkt etwas entspannter als die letzten Tage. Sie trinkt irgendeinen bunten Cocktail und kaut auf der Ananas.

14. HEFNER INTERNA/ NOITE S. 38-40

O “Hefner” é um clube em Eimsbüttel¹²³. Um lounge confortável com bar e boa música. Não acontece muita coisa, porque é tarde em um dia de semana. Um par de estudantes solteiros sorvem seus coquetéis e relaxam.

Cahit e Sibel estão sentados em banquinhos de couro. Ele bebe cerveja e parece mais relaxado do que nos últimos dias. Ela toma um coquetel colorido qualquer e masca o abacaxi da bebida.

SIBEL (türkisch)

Woher aus der Türkei kommt ihr?

CAHIT

Mersin.

SIBEL

Mersin? Das soll schön sein.

CAHIT

Ja, ich weiß. Ich bin dort geboren.

SIBEL

Wir kommen aus Zonguldak. Kennst du Zonguldak?

Cahit schüttelt den Kopf, schaut sie einen Moment lang neugierig an.

SIBEL (turco)

De que parte da Turquia vocês são?

CAHIT

Mersin.

SIBEL

Mersin? Deve ser bonito.

CAHIT

Sim, eu sei. Eu nasci lá.

SIBEL

Nós somos de Zonguldak. Você conhece Zonguldak?

Cahit balança a cabeça negando e, por um momento, olha para ela, curioso.

¹²³ Eimsbüttel é um dos sete distritos da cidade de Hamburgo.

CAHIT
Warum willst du sterben?

CAHIT
Por que você quer morrer?

Sie antwortet nicht.

Ela não responde.

CAHIT
Hey, ich hab dich was gefragt!

CAHIT
Hei, te fiz uma pergunta!

SIBEL
Findest du meine Nase schön?

SIBEL
Você acha meu nariz bonito?

Er betrachtet ihre Nase. Es ist eine große Nase. Fast schon zu groß.

Ele observa o nariz dela. É um nariz grande. Quase grande demais.

SIBEL
Faß sie mal an.

SIBEL
Pega nele.

Er berührt ihre Nase.

Ele toca o nariz dela

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

SIBEL
Meu irmão quebrou porque ele me pegou de mãos dadas! E agora pega nos meus peitos. Você já viu peitos tão gostosos?

Sie hebt ihre Brüste an und hält sie ihm unter die Nase.

Ela levanta os seios e os esfrega na cara dele.

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. Eu quero viver, quero dançar, quero transar! E não só com um cara. Sabe!?

CAHIT
Ich bin ja taub!

CAHIT
Sim, eu não sou surdo.

SIBEL
Ein Scheiß verstehst du!

SIBEL
Sabe merda nenhuma!

Einen Augenblick lang schweigen die beiden.

CAHIT (zum Barkeeper)
Mach's du mir noch eins!

Und schon kommt das nächste Bier.

SIBEL
Heiratest du mich jetzt, Cahit?

Er schaut sie an.

CAHIT
Vergiß es.

Sie schaut ihm in die Augen. Eine Sekunde, zwei Sekunden, drei Sekunden ... plötzlich packt sie seine Bierflasche, zerschlägt sie am Tresen und schneidet sich damit tief in die Pulsader. Senkrecht, wie er ihr es gesagt hat! Blut spritzt Cahit ins Gesicht. Eine Fontäne schießt Sibel aus dem Handgelenk. Geschrei bricht im Laden aus.

CAHIT (zur Bedienung)
Bring mir einen Lappen. SCHNELL!!

Lappen kommt. Sibel starrt Cahit an, das Handgelenk wie zum Gruß ausgestreckt, damit er das Blut sieht, wie es aus dem Körper schießt. Cahit will ihr den Lappen um die Wunde binden, doch sie zieht die Hand zurück. Schließlich ballert er ihr eine. Blitzschnell. Jetzt ist sie wirklich unter Schock. Und Cahit verbindet ihr fluchend und schwitzend den Arm. Alle schauen zu ihnen. Ein Typ übergibt sich, erbricht auf die Tanzfläche.

Por um momento, os dois se calam.

CAHIT (para o barman)
Traz mais uma!

E já vem a próxima cerveja.

SIBEL
Você se casa comigo agora, Cahit?

Ele olha para ela.

CAHIT
Esquece.

Ela o olha nos olhos. Um segundo, dois segundos, três segundos... De repente, ela agarra sua garrafa de cerveja, quebra-a no balcão e faz um corte profundo no pulso. Na vertical, como ele tinha dito a ela! O sangue espirra no rosto de Cahit. Uma fonte jorra do pulso de Sibel. Começa uma gritaria no clube.

CAHIT (para os atendentes)
Tragam um pano. RÁPIDO!!

O pano vem. Sibel encara Cahit, estende o pulso, como em saudação, para que ele veja o sangue saindo do corpo. Cahit quer enrolar o pano em torno da ferida, mas ela tira a mão. Finalmente ele lhe dá um tapa. Muito rápido. Agora ela está realmente em choque. E Cahit, xingando e suando, faz o curativo nela. Todos olham para eles. Um cara vomita, espalhando vômito na pista de dança.

Cena 14 – Sibel e Cahit conversam no bar

Após Sibel pedir Cahit em casamento, ela fica sempre por perto, mas só consegue convencê-lo a conversar quando fala em conseguir cerveja. Na clínica psiquiátrica, bebidas alcoólicas são proibidas e Cahit parece ser alcoólatra. Logo, a bebida se torna a isca perfeita.

Hefner é um clube em um dos bairros de Hamburgo, chamado Eimsbüttel. No cabeçalho da cena, há uma pequena descrição do lugar, incluindo uma explicação sobre o porquê de o bar não estar tão cheio – por ser um dia de semana. Cahit e Sibel não aparecem no caminho para o bar, eles já estão lá. Ela, com um drink colorido e ele com uma cerveja; as bebidas parecem refletir suas personalidades.

O diálogo começa com mais uma pergunta sobre Cahit: *Woher aus der Türkei kommt ihr?* (“De que parte da Turquia vocês são?”). Sibel diz que Mersin deve ser bonita, e Cahit responde que sim, que ele nasceu lá. Cahit, nesse começo, oferece somente respostas curtas e irônicas. Quando finalmente pergunta algo, ele quebra toda a curiosidade inventiva de Sibel acerca de lugares na Turquia. Essa vontade demonstrada por ela não deixa de ser um tanto sarcástica, porque veremos, ao longo do roteiro, que o desejo de Sibel é se livrar dos domínios da cultura turca. Possivelmente ela esteja nessa tentativa de elogio da terra dos pais, por não saber do contexto em que Cahit vive.

Retomando a pergunta de Cahit, quando questiona a razão da tentativa do suicídio de Sibel, tocando em sua ferida, dá a ela, então, a chance de não responder. Sibel tenta levar a conversa para outro rumo: *“Findest du meine Nase schön?”* (“Você acha meu nariz bonito?”). É curioso notar que Akin tenha escolhido o nariz como tema e, para descrevê-lo tenha usado a palavra grande (*groß*) duas vezes: *“Es ist eine große Nase. Fast schon zu groß”* (“É um nariz grande. Quase grande demais”). Em seguida, Sibel conta que seu irmão quebrou seu nariz, o que pode significar duas coisas: primeiro, a tentativa de dominar a identidade da irmã; segundo, um reflexo da vontade inconsciente de Sibel de se libertar de suas características físicas turcas.

Ela pede que Cahit toque seu nariz, depois seus seios e os adjetiva como *geile* (“gostosos”). Sibel parece esfregar o rosto de Cahit em seus seios. O roteirista utiliza-se aqui de uma expressão idiomática *“und hält sie ihm unter die Nase”*, que dá a ideia de algo tão evidente que fica em frente ao nariz. No caso, traduzimos para

“esfregar na cara”, que confere o mesmo sentido em português, perdendo, porém, o nariz como elemento principal da expressão.

Sibel demonstra, nessa cena, como fica presa entre a tradição de sua família e a vida nova que quer levar, inclusive em relação ao sexo. Então, ela fala abertamente utilizando repetidas vezes o verbo *will*. No infinitivo, *wollen*, é o verbo querer com muita intensidade, mais do que o verbo *möchten*.

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. Eu quero viver, quero dançar, quero transar! E não só com um cara. Sabe!?

Ele responde que entende, mas logo ambos se calam, aproximando-se o ponto alto da cena, quando Sibel, não suportando mais a languidez de Cahit, pergunta mais uma vez, de maneira incisiva, com o acréscimo do advérbio temporal *jetzt* (“agora”): “*Heiratest du mich jetzt, Cahit?* (“Você se casa comigo agora, Cahit?”). A frase também não possui mais o auxiliar *würdest*, o que transforma a pergunta condicional a uma pergunta mais direta. E ele, finalmente, responde com um verbo no imperativo “*Vergiß es*” (“Esqueça”). Abre-se caminho, então, para o trecho com mais emoção, no qual há apenas um diálogo, sendo a parte mais literária da cena.

Ela o olha nos olhos. Há uma contagem na cena “*Eine Sekunde, zwei Sekunden, drei Sekunden*” (“Um segundo, dois segundos, três segundos”). Em seguida, há a descrição completa de como Sibel quebra uma garrafa no balcão e a afunda em seu pulso, da maneira que Cahit havia recomendado - *Senkrecht* (“perpendicularmente”). Começa a gritaria no clube, e Cahit pede um pano. Mas Sibel parece querer que o sangue jorre para descontar, com seu derramamento, toda a raiva que sente de Cahit.

O espaço da cena é um bar onde Sibel pune Cahit porque ele não quer ajudar. É curioso que o roteirista faça essa cena se passar em um bar, onde normalmente as pessoas estão mais interessadas em manter as aparências. A tentativa de suicídio normalmente ocorre em locais íntimos, onde haja a privacidade que o momento exige. Inversamente, Akin procura um lugar onde testemunhas observem, abismadas, o ato de Sibel.

Um dos pontos mais lembrados nas tragédias é a efemeridade do homem. Portanto, aqui, Cahit é posto à prova e, ao não atender ao pedido de Sibel, a coloca em desespero. Ela não consegue mais suportar seu modo de viver. Então, ao cortar os pulsos na frente de Cahit, lembra tanto ao herói quanto ao leitor de que a chama da vida humana pode se apagar em alguns segundos. Além disso, como dito anteriormente, a capacidade de resistir ao sofrimento é outra característica do homem trágico. Cahit, nessa cena, tem sangue frio, tanto por tentar socorrer a vítima quanto por brigar com ela, em seguida, no ônibus.

A cena é essencialmente constituída por diálogos entre os dois, focalizando, portanto, o embate que vivem. As falas são diretas, evidenciando o confronto dos heróis trágicos. Estamos aqui ainda na parte expositiva do texto dramático, em que sentimos um prenúncio de tragédia. Há paratextos no início, com a descrição do já mencionado espaço público, e ao final da cena, quando são tomadas as providências em relação ao ato extremos de Sibel.

Observamos que as perguntas de Sibel dominam o ambiente. Ela quer saber tudo sobre seu possível marido. Já Cahit, por outro lado, interessa-se apenas pelo motivo mórbido do suicídio. A construção da cena, quase que inteiramente baseada nos diálogos, possibilita ao leitor ir descobrindo pequenos detalhes da vida de nosso herói. É notável, ainda, que somente após cortar os pulsos Sibel seja levada a sério por Cahit. Apesar de os protagonistas estarem em um bar, não há outros personagens que interajam diretamente, são apenas figurantes para que haja vida em torno dos heróis.

3.1.4 Cena 15 – Sibel e Cahit voltam no ônibus

15. NACHTBUS INNEN-AUSSEN/ NACHT S. 41-44

15. ÔNIBUS NOTURNO INTERNA-EXTERNA/ NOITE P. 41- 44

Cahit und Sibel sitzen im leeren Nachtbus auf dem Weg zurück nach Ochsenzoll. Sie sind die einzigen im Bus, sitzen ziemlich weit vorne, in der Nähe des BUSFAHRERS, einem Türken Ende 40.

Cahit e Sibel estão sentados em um ônibus vazio, de volta a Ochsenzoll. Eles são os únicos no ônibus, sentam-se bem na frente, próximo ao motorista, um turco, perto dos cinquenta anos.

Sibel weint leise in sich hinein. Cahit sichtlich überfordert und gereizt. Irgendwann hält er es nicht mehr aus.

Sibel chora baixinho para si mesma. Cahit está visivelmente sobrecarregado e irritado. Em determinado momento, ele não aguenta e explode.

CAHIT

Sag mal, wie stellst du dir das eigentlich vor, hä?
Heiraten? Mädchen, das ist doch kein
Kinderspiel!

CAHIT

Me diga, como você imagina que vai ser isso,
hã? Casar? Menina, isso não é brincadeira de
criança!

SIBEL

Wir tun doch nur so, als wären wir verheiratet,
verstehst du?

SIBEL

A gente só vai fazer de conta que é casado,
entendeu?

CAHIT

Nein, ich versteh nicht.

CAHIT

Não, eu não entendo.

SIBEL

Es ist doch nur ein Alibi für meine Eltern. Damit ich nicht zu Hause leben muß. Okay, wir wohnen zusammen, aber ich versprech dir, ich bin ne gute Mitbewohnerin. Ich räume ab, ich koche, ich geh einkaufen, ich putz das Klo ... du lebst dein Leben, ich leb mein Leben. Wir haben getrennte Zimmer, wir ficken nicht, wir ham überhaupt nix mieinander.

SIBEL

É só um álibi para os meus pais. Para que eu não precise morar com eles. Ok, nós vamos morar juntos, mas eu te prometo, sou uma boa companhia. Eu arrumo a casa, eu cozinho, faço as compras, limpo a privada... Você vive sua vida, eu vivo a minha. Nós dormimos em quartos separados, não transamos, não temos nada um com o outro.

CAHIT
Und deine Eltern?

CAHIT
E seus pais?

SIBEL
Das sind deine Schwiegereltern. So viel hast du
mit denen doch nicht zu tun!

SIBEL
São seus sogros. Mas você não vai conviver
muito com eles.

CAHIT
Was hätte ich denn mit denen zu tun?

CAHIT
Mas o que eu teria a ver com eles?

SIBEL
Na ja ... von Zeit zu Zeit kommen die zu uns, und
wir gehen zu denen. Höchstens einmal im Monat.
Cahit, das ist doch nicht die Welt!

SIBEL
Bem... De tempo em tempo, eles vêm a nossa
casa e nós vamos a deles. No máximo uma vez
por mês. Cahit, isso não é o fim do mundo!

CAHIT
Und dann tun wir so, als wären wir Mann und
Frau, oder wie hast du dir vorgestellt?

CAHIT
E então a gente faz como se fosse marido e
mulher, ou como você imaginou que seria?

Sie nickt schüchtern.

Ela afirma com a cabeça, timidamente.

CAHIT
Warum gerade ich?

CAHIT
Por que logo eu?

SIBEL
Weil meine Eltern dich akzeptieren würden. Du
bist Türke, Mann!

SIBEL
Porque meus pais te aceitariam. Você é turco,
cara!

Plötzlich der Bus stehen, obwohl weit und breit
keine Haltestelle in Sicht ist. Die Türen öffnen
sich zischend. Sibel und Cahit schauen sich an.

De repente o ônibus para, embora não haja
nenhuma parada à vista. As portas abrem
fazendo barulho. Sibel e Cahit se olham.

BUSFAHRER (türkisch)
Aussteigen!

MOTORISTA (em turco)
Saiam!

SIBEL
Was soll das?

SIBEL
O que é isso?

Stille.

Silêncio.

BUSFAHRER (türkisch)

Ihr sollt aussteigen!

MOTORISTA (em turco)

Vocês precisam sair!

SIBEL (türkisch)

Warum denn?!

SIBEL (em turco)

Por quê?!

Jetzt erhebt sich der Busfahrer von seinem Sitz und haut sich vor Sibel und Cahit auf. Er ist eigentlich ein kleiner, liebenswerter Mann, doch total sauer und aufgebracht. Cahit schaut dem Ganzen irritiert zu.

Agora o motorista do ônibus se levanta de seu lugar e para na frente de Sibel e Cahit. Ele é, na verdade, um homem baixo e afável, mas totalmente irritado e furioso. Cahit assiste a tudo, perturbado.

BUSFAHRER (türkisch)

Weil ich solche gottlosen Hunde wie euch nicht in meinem Bus haben will! Türken wollt ihr sein? Moslems wollt ihr sein? Schämt euch! Macht daß ihr rauskommt!

MOTORISTA (em turco)

Porque eu não quero cachorros ateus como vocês no meu ônibus! Vocês querem ser turcos? Vocês querem ser muçulmanos? Criem vergonha nessa cara! Saiam daqui!

Wortlos und mit gesenktem Kopf steigt Sibel aus dem Bus. Cahit schaut ihr hinterher, wendet sich dann zum Busfahrer.

Calada e com a cabeça baixa, Sibel desce do ônibus. Cahit a segue com o olhar e se vira para o motorista.

CAHIT

Das ist doch gar nicht dein Bus. Der gehört doch der Stadt!

CAHIT

Esse não é seu ônibus. Ele pertence à cidade!

BUSFAHRER (türkisch)

Verschwinde!

MOTORISTA (em turco)

Some daqui!

CAHIT (türkisch)

Is ja gut.

CAHIT (em turco)

Tá bom, tá bom.

Cahit steigt aus.

Cahit desce.

Cena 15 – Sibel e Cahit voltam no ônibus

Cahit e Sibel voltam do bar em um ônibus noturno. O espaço é interessante por ser interior e exterior, como o indicado no cabeçalho da cena, pois a luz natural da noite invade o ônibus. Nessa cena, a situação se inverte, agora é Cahit que não

suporta o choro de Sibel. Diferentemente da cena anterior, não há uma massa de pessoas, somente uma. Mas essa, com muita importância: o motorista do ônibus.

Cahit trata Sibel como criança: *“Heiraten? Mädchen, das ist doch kein Kinderspiel!”* (“Casar? Menina, isso não é brincadeira de criança!”). Ele não entende, até então, que o casamento seria falso, o que acontece apenas quando ela faz a proposta literalmente. A fala dela é bem coloquial, utilizando as abreviações “ne” (eine/ uma) e “nix” (nicht/ não) ou expressões “Ich putz das Klo” (“Eu limpo o banheiro”). Então, ela orienta Cahit sobre como proceder em relação aos pais, mas ele não entende porque foi o escolhido e utiliza *“gerade”* como indicativo dessa exatidão: *“Warum gerade ich?”* (“Por que justo eu?”). No entanto, para nós, leitores, já ficou claro que é a nacionalidade de Cahit o que importava a Sibel.

De repente, o ônibus para, mas não em um ponto. E, mais uma vez, as portas aparecem no roteiro. Elas abrem fazendo barulho (*“Die Türen öffnen sich zischend”*). O motorista, em turco, manda os dois descerem: *“Aussteigen!”* (“Desçam!”). Ele fala em turco, mas trabalha em uma empresa de transporte alemã. Ele diz que, se eles querem ser turcos, que saiam do ônibus, e ainda usa o xingamento *“gottolose Hunde”* / “cachorros ateus” (em alemão, os xingamentos com nomes de animais são bastante ofensivos). Então, Cahit diz que o ônibus é patrimônio da cidade, mas os dois acabam por obedecer às ordens do motorista.

Mais uma vez, o espaço em que se passa a ação é público. No entanto, nessa cena há apenas três pessoas: nossos dois protagonistas e um único espectador. O motorista do ônibus observa a cena e interfere apenas no momento em que a conversa poderia virar uma briga. É significativo que ele tenha escolhido um turco para esse papel, pois a conversa de Cahit e Sibel acontecem nas duas línguas turco e alemão. O motorista de ônibus turco defende os interesses turcos. Ao perceber que Cahit e Sibel pretendem fingir os valores que defende, o motorista de ônibus os expulsa por meio de sua suposta autoridade.

A cena no ônibus possui uma carga dramática forte. Sibel está ensanguentada e, nesse momento, os papéis parecem se inverter. O motorista exerce o papel da sociedade em que vivem. O impulso dionisíaco parece dominar a cena porque nenhum dos três personagens age pela razão: Sibel está sensibilizada pela dor física e moral; Cahit, assustado por conta da coragem e, ao mesmo tempo, inconsequência de Sibel; e o motorista que expulsa cidadãos de um ônibus que não é seu.

É interessante que essa cena seja colocada na sequência da anterior. Se, no bar, quem fazia todas as perguntas era Sibel, aqui vemos um Cahit, inconformado, representando o leitor em todas as nossas curiosidades. São apenas três personagens em cena, três turcos imersos na sociedade de Hamburgo. Assim, a triangulação turco-alemã mostra o dilema dramático dos personagens. Sibel deseja libertar-se das tradições, Cahit não leva mais nada em conta, e o motorista parece ter se adaptado à sociedade alemã, mas ainda defendendo valores turcos, ou seja, uma voz alemã que se expressa em turco: “Porque eu não quero cachorros ateus como vocês no meu ônibus! Vocês querem ser turcos? Vocês querem ser muçulmanos? Criem vergonha nessa cara! Saiam daqui!”. Podemos dizer que esse personagem é a última instância turca-alemã questionando Cahit. Ele é, em aparência, turco, mas de voz alemã.

A cena é composta essencialmente por falas com poucas rubricas que refletem o pensamento do roteirista. Nessa sequência de duas cenas, Cahit opta por fazer a vontade da moça turca desconhecida. Assim, o arco dramático começa a se desenhar rumo aos conflitos. Pode-se dizer que, ao aceitar o pedido de casamento de Sibel, Cahit aceita o chamado à aventura e percorre caminhos que serão de sofrimento exponencial, rumo ao seu autoconhecimento.

3.1.5 Cena 85 – Cahit mata Niko

85. ZÖE-BAR INNEN/ NACHT S. 131-134

Volles Haus in der Zöe-Bar.

An der Bar sitzen Niko und Maren und betrinken sich. Oder sind schon betrunken. Niko hat vor lauter Alk schon blaue Lippen.

Es läuft >After laughter come tears< von Wendy René. Cahit kommt in den Laden hineingetorkelt, fällt durch seinen eigenen Schwung fast zu Boden. Maren und Niko schauen synchron zur Tür. ANNETTE steht heute hinter der Bar. Cahit gesellt sich zu Niko und Maren.

CAHIT
Hallo, allerseits! Annette ... mach mir mal ein Bier!

MAREN
Hallo Cahit!

85. ZÖE BAR INTERNA / NOITE P. 131-134

Casa cheia no Zöe Bar.

No bar, Niko e Maren estão se embebedando. Ou já estão bêbados. Niko tem os lábios roxos de tanto beber.

Está tocando “After laughter come tears”, de Wendy René. Cahit entra cambaleante no bar e, com seu próprio movimento, quase cai no chão. Maren e Niko olham ao mesmo tempo para a porta. ANNETTE é quem está atendendo no balcão hoje. Cahit se junta a Niko e Maren.

CAHIT
Oi, todo mundo! Annette, me dá uma cerveja!

MAREN
Oi, Cahit!

CAHIT
Habt ihr Sibel gesehen?

Maren schüttelt den Kopf.

NIKO
Sag mal, was bist 'n du für'n komischer
Ehemann?

Cahit beachtet ihn nicht, doch Nikos
provokante Haltung erreicht ihre Wirkung.

NIKO
Deine kleine Ehefrau hurt sich durch die
Gegend, und dir ist das alles scheißegal,
oder was?

Maren ist etwas beunruhigt.

CAHIT
Halt die Klappe, Niko!

NIKO
Jetzt hab ich's! Du bist ihr Zuhälter, und sie
geht für dich anschaffen!

Cahit spannt seine Faust an, so daß das
Weiße an den Knöcheln hervortritt.

MAREN
Niko!

NIKO
Bringt ihre Fotze genug Geld ins Haus?

Cahit zittert, trinkt sein Bier.

CAHIT
Annette! Mach mir noch eins!

NIKO
Nein, Annette! Zuhälter ham hier
Hausverbot!

Maren greift behutsam nach Niko, doch der
schubst sie weg.

NIKO
Sag mal, was kostet es, wenn ich ihr in den
Arsch ficken will?!

Cahit dreht sich zu Niko.

CAHIT
Du quatschst zuviel, Niko.

NIKO (greift nach seiner Brieftasche)
Reichen 50 Euro für'n Arschfick. Im Jargon
heißt das doch griechisch! Haha, die Türkin

CAHIT
Vocês viram a Sibel?

Maren balança a cabeça, negando.

NIKO
Diz aí, que tipo de marido é você?

Cahit não presta atenção nele, mas a atitude
provocadora de Niko faz efeito.

NIKO
Sua mulher fica dando por aí, e você nem
aí? Que merda é essa?

Maren está um pouco inquieta.

CAHIT
Cala a boca, Niko!

NIKO
Agora matei a charada! Você é o cafetão, e
ela trabalha pra você!

Cahit cerra o punho, e dá pra ver o branco
dos ossinhos.

MAREN
Niko!

NIKO
Sua xoxota traz dinheiro suficiente para
casa?

Cahit treme, bebe sua cerveja.

CAHIT
Annette! Traz mais uma!

NIKO
Não, Annette! Cafetão é proibido de entrar!

Maren estende a mão em direção a Niko que
a empurra.

NIKO
Diga quanto custa se eu quiser comer o cu?!

Cahit se vira para Niko.

CAHIT
Você fala demais, Niko.

NIKO (pega a carteira)
50 euros bastam para uma comida de cu. Na
gíria se fala à moda grega! Hahaha, comer a

wird griechisch gefickt!

Blitzschnell packt sich Cahit einen Aschenbecher und zieht ihn Niko über den Kopf. Es gibt ein lautes, dumpfes Geräusch. Niko sackt zu Boden. Maren schreit Kurz auf. Dann ist es still. Niko liegt mit dem Gesicht auf dem Boden. Regungslos. Eine Blutlache läuft aus seinem Kopf. Cahit, etwas nüchterner, legt dem Aschenbecher zurück auf den Tresen. Niemand spricht. Niemand schreit. Nur der Song läuft weiter. Cahit schaut mit ungläubigen Augen auf Niko. Maren starrt auf Cahit.

Plötzlich geht die Tür auf, und Sibel kommt mit einem Lächeln herein. (Zeitlupe) Cahit starrt sie an. Er lächelt nicht. Sibel merkt, daß irgendwas nicht stimmt. Ihr Lächeln verschwindet. Cahit schaut sie an. Dann schließt er die Augen.

Abblende in Rot.

turca à grega!

Rapidamente, Cahit pega um cinzeiro e acerta Niko na cabeça. Ouve-se um som alto e abafado. Niko cai no chão. Maren grita. Depois, silêncio. Niko está com o rosto no chão. Imóvel. Uma poça de sangue escorre de sua cabeça. Cahit, um pouco mais sóbrio, coloca o cinzeiro de volta no balcão. Ninguém fala. Ninguém grita. Só a música continua a tocar. Cahit observa Niko com olhos incrédulos. Maren encara Cahit.

De repente, a porta se abre e Sibel entra com um sorriso. (Câmera lenta) Cahit olha para ela. Ele não sorri. Sibel nota que algo não está certo. Seu sorriso desaparece. Cahit olha para ela. Então, ele fecha os olhos.

Fade para o vermelho.

Cena 85 – Cahit mata Niko

O Zöe-bar está cheio. Lá, estão Niko e Maren, os dois personagens deixados por Sibel e Cahit respectivamente. Eles se embebedam. A expressão usada para Niko é *“Niko hat vor lauter Alk schon blaue Lippen“*. Algo como: “ele tem os lábios azuis de tanto beber”.

Mais uma vez, o diretor/roteirista já indica no roteiro qual música deverá ser usada no filme. A canção é *“After laughter come tears“*, de Wendy René, antecipando o desfecho da cena. Enquanto parece que Cahit e Sibel estão começando a se entender, o roteirista busca por uma quebra de expectativa. Cahit entra pela porta do bar, cambaleando. Maren e Niko o seguem com o olhar. Cahit pergunta por Sibel, assim Niko começa a falar.

Niko é o personagem dominante da cena. No roteiro, há muitas abreviações e expressões indicando a informalidade ou até mesmo a violência da situação. Niko vai gradativamente aumentando as ofensas. Cahit nada responde, porém age instintivamente: acerta Niko com um cinzeiro. Há claramente uma divisão nessa cena, entre o momento de provocação de Niko, com diálogos quase verborrágicos, e uma segunda parte, com uma ação pontual que gera algumas reações silenciosas.

Após a reação inesperada e instintiva de Cahit, Niko permanece imóvel no chão. Enquanto isso, Sibel entra e observa o cenário de desolação. Ela fecha os olhos, e a transição da cena é em vermelho. Há poucas cenas que possuem a

transição em cores, então, nesse momento, fica claro um ponto de virada para a tragédia.

Alguns signos parecem se repetir neste roteiro como, por exemplo, os táxis (na cena em que Sibel apanha, na chegada de Cahit na Turquia). Nesta cena, um bar é, novamente, o espaço da ação. É na frente de todos os frequentadores que Cahit assassina Niko. Não há como fugir, com tantas testemunhas, muito menos como fingir que ele não é o assassino. O bar, espaço notadamente conhecido como local de aparências, isto é, onde as pessoas vão arrumadas e buscam por um novo amor ou por diversão, aparece neste roteiro como lugar primeiro de um deprimido, depois de uma tentativa de suicídio, e, finalmente, como local de um assassinato.

A concepção dessa cena e sua posição na estrutura do texto parecem refletir sua relevância. No momento em que Sibel finalmente resolve se entregar à paixão que ambos sentiam, permitindo, assim, tornar-se realmente esposa de Cahit, garantindo a felicidade de ambos, o roteirista insere o momento de maior desgraça. Sibel tem a falsa ilusão de que será feliz, deixa um presente na cama de Cahit e é nesse mesmo instante que ele comete um dos maiores crimes, o assassinato. A vontade do casal é negada pelo destino que, mais uma vez, parece reservar-lhes outros acontecimentos. Lembremo-nos do que nos diz Jaspers: quando o homem trágico acha que conseguiu algo, o destino prega-lhe uma peça e destrói tudo a sua volta.

Os responsáveis, em parte, por essa destruição são os antagonistas - Maren e Niko. Eles são os amantes principais dos nossos protagonistas, contestando, o tempo todo, o casamento de Cahit e Sibel. Apesar de ser uma força apagada nessa cena, Maren aparece em mais momentos do que Niko. Ela destila o veneno de mulher abandonada, ao saber que Cahit casou-se com Sibel. Já Niko, por outro lado, aparece apenas em quatro cenas: quando expulsa Cahit do Zöe antes da cena da batida; quando consegue conquistar Sibel por alguns dias; ao ser dispensado; e, finalmente, na cena em questão, ao desafiar Cahit. Ele se utiliza de uma linguagem informal e um tanto desrespeitosa, provocando Cahit ao máximo. A cena é constituída a partir dos dois antagonistas frente ao herói do roteiro, isto é, há uma triangulação em que o protagonista se encontra nitidamente em desvantagem. Sabe-se que os heróis trágicos são punidos por atos impensados, e Cahit comprova sua relação com eles, ao cair na armadilha de Niko.

A entrada de Sibel pela porta concretiza sua conclusão de que algo trágico aconteceu. A cena parece dividida pela morte de Niko. A primeira parte contém diálogos, enquanto a segunda é constituída somente por ações, onde a presença ou ausência do sorriso demonstra a variação de humor da protagonista.

Em relação à estrutura dramática, podemos dizer que essa cena seria o clímax. Ela representa o ponto máximo do reconhecimento do amor por parte de Sibel, mas também o início de sua derrocada. A partir daqui, nossos heróis são punidos: Sibel, sendo obrigada a ir para a Turquia, e Cahit, sendo preso.

3.1.6 Cena 92 – a despedida

92. UNTERSUCHUNGSHAFT/ BESUCHER-
RAUM INNEN/ TAG S. 140

92. PRISÃO PREVENTIVA/ SALA DE VISITAS
INTERNA/ DIA P. 140

An einem kleinem Tisch in der Besucherzelle sitzen sich Sibel und Cahit gegenüber. Der JVA-Beamte befindet sich ebenfalls im Raum und beobachtet das Gespräch mit unbewegter Miene. Sibel und Cahit schauen sich stumm an. Dann schluchzt Sibel los. Irgendwann beruhigt sie sich wieder.

Em uma pequena mesa, na cabine de visitantes, estão sentados, frente a frente, Cahit e Sibel. O agente penitenciário também está na sala e observa a conversa com o rosto impassível. Cahit e Sibel se olham calados. Então, Sibel para de soluçar. De algum modo, ela se acalma.

SIBEL

Ich werde nach Istanbul gehen. Zu Selma. Neu anfangen, weiß du.

SIBEL

Irei para Istanbul. Para a casa da Selma. Começar de novo, você sabe.

Er hört ihr schweigend zu, schaut sie an. Dann atmet er tief durch.

Ele ouve calado, olha para ela. Então, ele respira profundamente.

SIBEL

Ich werde auf dich warte, Cahit.

SIBEL

Vou te esperar, Cahit.

CAHIT

Wieso willst du auf mich warten?

CAHIT

Por que você quer me esperar?

SIBEL

Weil ich dich liebe, Mann!

SIBEL

Porque eu te amo, cara!

Die beiden schauen sich an. Er kann gar nicht fassen, was er das gerade gehört hat.

Ambos se olham. Ele não consegue acreditar no que acabou de ouvir.

CAHIT

CAHIT

Das hat mir sehr langer Zeit niemand mehr gesagt.

Isso faz muito tempo que ninguém me fala.

Er nimmt ihre kleine Hand in die seine.

Ele coloca a pequena mão dela na sua.

Cena 92 – a despedida

Estão sentados, um de frente para o outro, Cahit e Sibel, enquanto são observados por um guarda. A cena começa de maneira inversa às anteriores, com um diálogo entre olhares silenciosos dos dois protagonistas. Finalmente Sibel consegue se acalmar e, então, diz que irá morar com Selma, a prima, na Turquia, mas que vai esperar por Cahit. Ele pergunta a razão, e ela diz que o ama. Então, ele responde:

CAHIT

Das hat mir sehr langer Zeit niemand mehr gesagt.

CAHIT

Isso faz muito tempo que ninguém me fala.

Ele pega a mão dela, descrita como pequena, e esse mínimo gesto demonstra, finalmente, o amor que une os dois, mas que, nesse momento, não poderá se concretizar. A pequena mão de Sibel poderia representar a fragilidade momentânea da personagem.

E, mais uma vez, estão eles, Cahit e Sibel, sendo observados por um personagem: um guarda. O oficial vigia a ambos, e, assim, a conversa, que deveria ser íntima, ganha um caráter coletivo dentro desse microcosmo prisional. Após essa cena, fica claro que a trajetória dos nossos protagonistas não será mais a mesma. Cahit fica preso não só fisicamente, mas também à promessa de amor de Sibel. Ela sofre, deixando o amado preso naquele pequeno espaço, e sai rumo a uma nova vida na terra dos pais.

A cena da despedida apresenta-se como um desvelamento do véu de Maya, como dito por Nietzsche. Os protagonistas, assim que se despedem, deixam claro o que sentem um pelo outro, ou seja, a realidade agora pode ser vista, porém os sentimentos não podem ser concretizados. A cena aqui é, mais uma vez,

constituída por diálogos nos quais falam apenas os protagonistas. Eles se declaram um para o outro e fazem promessas para o futuro. Ao mesmo tempo, essas declarações se dão em um espaço mínimo. E a própria promessa de que Sibel esperará por Cahit levanta a dúvida do seu cumprimento. Cria-se, portanto, um suspense em relação a um possível *happy-end* ou a uma nova reviravolta no destino dos personagens. Essa cena poderia ser uma estagnação na descida do arco dos protagonistas, isto é, poderia representar que Sibel esperaria por Cahit e ele cumpriria sua pena, encontrando-se depois. Porém, sabemos que não foi isso exatamente o que se passou.

3.1.7 Cena 116 – Sibel e os três homens

116. ISTANBUL/ STRASSE AUSSEN/ NACHT
S. 154-157

Wankend, mit ihrer Sporttasche über der Schulter, geht Sibel durch die einsamen Straßen. Es hat geregnet, die Straßen sind naß. Sibel kommt an einem Nachtclub vorbei, vor dem ein paar OSMANS herumlungern. Es sind drei breite Türken in schäbigen Anzügen und Schnauzbärten, betrunken.

116. ISTAMBUL/ RUA EXTERNA/ NOITE P. 154-157

Cambaleando com sua bolsa esportiva sobre o ombro, Sibel segue pelas ruas desertas. Choveu, as ruas estão molhadas. Sibel passa por um clube noturno, na frente dele, estão uns OSMANS vagabundeando. São três turcos grandes em ternos gastos e com bigode, bêbados.

1. OSMAN (türkisch)

Hey, Mädchen!

1º OSMAN¹²⁴ (em turco)

Ei, moça!

Sie beachtet die Männer nicht weiter, passiert sie nur.

Ela não presta atenção nos homens e somente passa por eles.

2. OSMAN (türkisch)

Hey, wir reden mit dir!

2º OSMAN (em turco)

Ei, nós estamos falando com você!

Sibels kleine Hand verformt sich zur Faust, und A pequena mão de Sibel se fecha, transformando-

¹²⁴ O termo Osmans causa estranheza mesmo no original alemão. Portanto, foi mantido na tradução. No dvd alemão do filme de Akin, encontramos nos extras uma *featurette* da esposa do diretor com o título “O que é um Osman?”. As respostas são jocosas e dos mais diferentes tipos sem chegar a uma conclusão. Pode-se dizer que Osman é um nome comum turco, associado a baderneiros turcos na Alemanha. Por serem personagens anônimos no roteiro, identificados apenas pela sua ação violenta, o roteirista optou por chama-los de 1º Osman, 2º Osman e 3º Osman.

das Weiße an den Knöcheln tritt hervor. Genau wie bei Cahit, immer bevor es Kloppe gab.

se num punho fechado e o branco dos ossos se evidencia. Assim como Cahit, sempre antes de uma pancadaria.

1. OSMAN (türkisch)
Jetzt warte doch mal!

1º OSMAN (em turco)
Espera!

Sie dreht sich um.

Ela se vira.

SIBEL (türkisch)
Warum geht ihr nicht nach Hause und fickt eure Mütter?!

SIBEL (em turco)
Por que vocês não vão para casa e comem suas mães?!

Die Osmans drehen durch.

Os rapazes enlouquecem.

1. OSMAN (türkisch)
Was hast du gerade gesagt?!

1º OSMAN (em turco)
O que você disse?!

Der 1. Osman kommt auf Sibel zu. Die läßt ihre Tasche fallen und geht ihm entgegen. Das Ganze geschieht auf einer steilen Straße. Sibel kommt von oben, hat dadurch Schwung. Sie rennt auf den Osman zu und ballert ihm eine Kopfnuß, wie es einst Cahit getan hat. Fluchend und blutend fällt der 1. Osman zu Boden. Die anderen beiden stürzen sich auf die Kleine und prügeln schwer auf sie ein. Der erste kommt langsam zu sich, steht auf. Sibel liegt regungslos am Boden, blutend. Der 1. Osman tritt ihr noch mal in den Unterleib. Die drei wenden sich ab und gehen die Straße runter. Doch Sibel erhebt sich blutend. Sie stützt sich den Kopf dreht sich zu den dreien.

O primeiro rapaz vem até Sibel. Ela deixa sua bolsa cair e vem ao seu encontro. A ação toda acontece em uma rua íngreme. Sibel vem de cima, por isso tem impulso. Ela corre em direção ao rapaz e o acerta na cabeça, como outrora vez Cahit. Xingando e sangrando, o 1º Osman cai no chão. Os outros correm em direção à pequena e batem nela com muita força. O primeiro lentamente recobra a consciência e se levanta. Sibel fica imóvel no chão, sangrando. O primeiro rapaz a chuta novamente no abdômen. Os três se viram e descem a rua. Então, Sibel levanta, sangrando. Ela apoia a cabeça e se vira em direção aos três.

SIBEL (türkisch)
Hey, ihr Hurensöhne! Habt ihr schon genug?

SIBEL (em turco)
Ei, seus filhos da puta! Vocês já estão satisfeitos?

Die drei drehen sich perplex um.

Os três se viram perplexos.

2. OSMAN (türkisch)

2º OSMAN (em turco)

Ich glaube, die ist verrückt!

Acho que ela é louca!

SIBEL (türkisch)
Kommt doch her!

SIBEL (em turco)
Então venha aqui!

Die Männer reagieren nicht. Sibel rennt auf sie zu und springt dem 1. Osman in den Bauch, so daß der zusammensackt. Die anderen beiden sind blitzschnell bei Sibel, werfen sie zu Boden und schlagen auf sie ein, das Zeug hält. Bis sie wieder regungslos daliegt.

Os homens não reagem. Sibel corre em direção a eles e pula no estômago do primeiro rapaz, que desaba. Os outros chegam, muito rápido, perto de Sibel, jogando-a ao chão e batem o quanto podem. Até que ela fica imóvel ali.

3. OSMAN (türkisch)
Hast du jetzt genug!

3º OSMAN (em turco)
Agora é o suficiente!

Sie wenden sich ab, doch Sibel steht erneut auf. Ihr Gesicht ist jetzt gar nicht mehr zu erkennen. Er ist ein blutiger Klumpen.

Eles se viram para ir embora, mas Sibel se levanta novamente. Seu rosto não é mais reconhecível. Ele é massa sangrenta.

SIBEL (türkisch)
Hey, ihr Schwuchteln!

SIBEL (em turco)
Ei, seus bichas!

Die drei drehen sich fassungslos um.

Os três se viram, incrédulos.

SIBEL (türkisch/ kreischt)
Ich fick eure Mütter, ich fick eure Väter, ich fick eure Kinder, ich fick eure Sippen!

SIBEL (em turco/ se esganiçando)
Eu fodo suas mães, eu fodo seus pais, eu fodo seus filhos, eu fodo suas famílias!

Die drei drehen vollende durch.

Eles enlouquecem.

1. OSMAN (türkisch)
Was sagst du da?!

1º OSMAN (em turco)
O que você disse?!

Er kommt auf Sibel zu. Diesmal hat er ein Messer bei sich, das aufschnappt. Die anderen rufen ihm zu, doch er reagiert nicht. Sibel ballert ihm eine mit der Faust, und dann hat sie das Messer im Bauch. Sie schreit auf.

Ele vem até Sibel. Dessa vez ele tem uma faca dobrável, que ele abre. Os outros o chamam, mas ele não reage. Ela o bate com o punho e recebe a facada na barriga. Ela grita.

1. OSMAN (türkisch)

1º OSMAN (em turco)

Hast du jetzt genug!?

Agora é o suficiente!?

Sibel sackt zusammen. Sie spuckt Blut. Der Osman weint, als er sieht, was er getan hat. Erschrocken rennt er davon, die anderen mit ihm. Sibel liegt in der nassen Gosse. Ihr Blut vermischt sich mit dem Regenwasser und läuft den Rinnstein hinunter. Sibel weint Blut und flüstert nur noch.

Sibel desmorona. Ela cospe sangue. O rapaz chora quando vê o que fez. Assustado, ele corre, os outros com ele. Sibel fica na sarjeta molhada. O sangue se mistura com a água da chuva e corre pela sarjeta. Sibel chora sangue e só consegue sussurrar.

SIBEL

Cahit ... Cahit ... hilft mir ...

SIBEL

Cahit... Cahit, me ajuda...

Verschwommen nimmt sie ein Taxi wahr, das scharf bremst. Ein junger, sympathischer Taxifahrer von vielleicht 28 Jahren, den wir später als CEM kennenlernen werden, steigt eilig aus seinem Wagen und reicht ihr die Hand.

Sibel greift danach.

Abblende auf Weiß.

Com a vista turva, ela distingue um táxi, que freia bruscamente. Um jovem e simpático motorista de táxi, de talvez 28 anos, que mais tarde conheceremos como CEM, desce apressado do carro e estende a mão a ela. Ela a pega.

Fade para o branco.

Cena 116 – Sibel e os três homens

Esta é uma das cenas fundamentais do roteiro de *Contra a Parede*, em que Sibel, violada, parece se oferecer em sacrifício. Três rapazes a provocam. Ela, já enfurecida, lança toda a sua ira para cima deles. Novamente, aqui, a sua mão é retratada como um reflexo de seus pensamentos.

Sibels kleine Hand verformt sich zur Faust, und das Weiße an den Knöcheln tritt hervor. Genau wie bei Cahit, immer bevor es Kloppe gab.

A pequena mão de Sibel se fecha, transformando-se num punho fechado e o branco dos ossos se evidencia. Assim como Cahit, sempre antes de uma pancadaria.

O punho fechado deixa à mostra os ossos, e ela vai para o ataque, ofendendo as mães dos rapazes, que começam a bater nela, que, quanto mais apanha, mais os provoca. Na sequência, ela ofende toda a família e geração de seus algozes, como em uma maldição. Um deles levanta uma faca contra ela. Sibel reage, tentando fechar o punho para enfrentá-lo, mas recebe a faca na barriga. Então, ela tomba. O rapaz, percebendo o que fez, começa a chorar. O sangue de Sibel mistura-se à água

da chuva. Sibel chora sangue e chama por Cahit. Nesse ponto, surge o personagem Cem, o taxista, que salva Sibel, assim como ela salvou Cahit. Ele, literalmente, desce do carro e lhe estende a mão.

O espaço dessa cena é uma rua, quase um beco de Istambul. Apesar de ser um lugar público, ele está sombrio e quase sem passantes. Sibel está em público, porém só, desprotegida do olhar das pessoas, e, portanto, cabe-lhe apenas o papel de mulher a ser assediada. Essa cena, assim como na cena do assassinato de Niko, acaba com um fade com cor, que, se antes era o vermelho do assassinato, agora é o branco, talvez para representar a redenção de nossa heroína.

O sofrimento é o elemento essencial na tragédia e, nessa cena, ele chega de modo avassalador para Sibel. Ela, como Antígona, se oferece em sacrifício porque, já que não terá Cahit como amor, pensa que talvez seja melhor morrer. Mas, como é indicado no roteiro, o fade colorido mostra um rumo inesperado. Mais uma vez, o arco dramático parece ser desafiado. Quando esperamos que um dos protagonistas tenha morrido, ele revive. Sibel recebe a redenção após o maior sofrimento físico.

A cena é constituída por diálogos entre os três Osmans e Sibel. Assim como Niko desafia Cahit, Sibel provoca os Osmans, por já não aguentar mais a vida sem Cahit. Essa cena parece ser um novo clímax violento. Se antes Cahit era o assassino, Sibel agora procura um novo suicídio.

3.1.8 Cena 128 – Selma e Cahit

128. ISTANBUL/ MARMARA HOTEL/ RESTAURANT INNEN/ TAG S. 164-167

23 Stockwerke über der Stadt befindet sich das berühmte >The Marmara Restaurant<. Es hat noch nicht geöffnet. Cahit kommt in den Saal und staunt zunächst nicht schlecht: Unter ihm liegt Istanbul, der Bosphorus und das offene Marmarameer.

Selma hat sich verändert. Sie sieht älter aus. Reifer. Aber auch reicher. Irgendwie hören die Leute auf sie.

Sie bespricht mit dem RESTAURANT-DIREKTOR und einem GRAPHIKER, wie die neue Speisekarte auszusehen hat. Ein Kellner tritt an den Tisch und spricht Selma an.

128. ISTAMBUL/ HOTEL MARMARA/ RESTAURANTE INTERNA/ DIA P. 164-167

23 andares acima da cidade se encontra o conhecido restaurante “The Marmara”. Ainda não abriu. Cahit entra no salão e fica bastante admirado: debaixo dele está Istambul, o Bósforo e o mar aberto de Marmara.

Selma mudou. Ela parece mais velha. Mais madura. Mas também mais rica. De alguma forma, as pessoas a ouvem.

Ela fala com o DIRETOR DO RESTAURANTE e com um DESIGNER, discutindo o formato do novo cardápio. Um garçom se aproxima da mesa e fala com Selma.

KELLNER (türkisch)

Da ist ein Herr, der Sie sprechen möchte.

GARÇOM (em turco)

Há um senhor aqui que quer falar com a senhora.

SELMA (türkisch)

Geht in Ordnung.

SELMA (em turco)

Está bem.

Cahit kommt herein. Selma erkennt ihn sofort und ist aus dem Konzept gebracht. Den anderen beiden fällt auf, daß etwas nicht stimmt. Sie schauen auf Cahit, dann wieder zu Selma.

Cahit entra. Selma o reconhece imediatamente, o que a faz perder a concentração. Os outros dois percebem que há algo errado. Eles olham para Cahit e então novamente para Selma.

SELMA (türkisch)

Können wir dieses Gespräch vielleicht etwas später fortsetzen?

SELMA (em turco)

Podemos continuar essa conversa mais tarde?

DIREKTOR (türkisch)

Natürlich.

DIRETOR (em turco)

É claro.

Die beiden verabschieden sich und gehen. Selma und Cahit sind jetzt allein im Restaurant, außer ein paar KELLNERN, die die Tische eindecken.

Os dois se despedem e vão embora. Selma e Cahit agora estão sozinhos no restaurante, além de alguns garçons que arrumam as mesas.

SELMA (türkisch)

Willkommen. Möge es schnell vorübergehen. Wie geht es dir?

SELMA (em turco)

Bem-vindo. Que essa conversa acabe logo. Como vai?

CAHIT (türkisch)

Danke. Wie geht es dir?

CAHIT (em turco)

Obrigado. Como vai você?

SELMA (türkisch)

Wie du siehst: Mir geht es gut. Ich bin immer noch ledig ...

SELMA (em turco)

Como você vê, vou bem. Continuo solteira...

CAHIT (türkisch)

Kann ich ein Glas Wasser haben?

CAHIT (em turco)

Gostaria de um copo de água.

SELMA (türkisch)

Oh, verzeih mir. Natürlich. Cihan, bring uns ein Wasser und einen Roten. Setzt dich.

SELMA (em turco)

Oh, me perdoe. Claro. Cihan, traga água e um vinho. Sente-se.

Er setzt sich und reicht ihr ein Geschenk.

Ele se senta e lhe oferece um presente.

SELMA (türkisch)

SELMA (em turco)

Oh, ist das für mich? Wäre nicht nötig gewesen,
aber danke ...

Oh, é para mim? Não precisava, mas obrigada...

Sie öffnet das Päckchen. Es sind Mozartkugeln
vom Duty-Free.

Ela abre o pacotinho. São bombons¹²⁵ do Duty-
Free.

CAHIT (türkisch)

CAHIT (em turco)

Wo ist Sibel?

Onde está Sibel?

SELMA (türkisch)

SELMA (em turco)

Sie ist hier. In Istanbul.

Ela está aqui. Em Istambul.

CAHIT (türkisch)

CAHIT (em turco)

Bring mich zu ihr.

Me leva até ela.

SELMA (türkisch)

SELMA (em turco)

Nein.

Não.

Der Kellner CIHAN kommt und serviert einen
Rotwein und kleine Flasche Wasser.

O garçom CIHAN vem e serve vinho tinto e uma
garrafa pequena de água.

CAHIT (türkisch)

CAHIT (em turco)

Warum nicht?

Por que não?

SELMA (türkisch)

SELMA (em turco)

Weil sie glücklich ist. Sie hat hier ein neues
Leben begonnen und braucht dich nicht mehr.

Porque ela está feliz. Ela começou uma vida
nova aqui e não precisa mais de você.

Cahit trinkt einen Schluck Wasser. Er zittert und
zündet sich eine Zigarette an. Sie schaut ihn an,
mit einer Mischung aus Mitleid und Härte. Er
kämpft mit den Tränen, schaut auf die Stadt, auf
das Meer. Er schaut überall hin, aber nicht in
Selmas Augen. Dann drückt er seine Zigarette

Cahit bebe um gole de água. Ele fica trêmulo e
acende um cigarro. Ela o olha com um misto de
compaixão e dureza. Ele luta com as lágrimas,
olha a cidade, o mar. Ele olha tudo em volta, mas
não nos olhos de Selma. Então, ele apaga o
cigarro e bebe mais um grande gole de água,

¹²⁵ Mozartkugeln – são bombons de chocolate em formato de esferas. Ao pé da letra “esferas, bolinhas de Mozart”.

aus und trinkt noch einen tiefen Schluck Wasser, als würde er die Bitterkeit runterspülen. Dann endlich schaut er sie an. como se engolissem a amargura. Então, ele a olha.

CAHIT

Peki ... (Ja, also ...) (Er fällt ins Englische) How do you know that? When I met Sibel I was dead. I was even dead long before I met her. Then she came and gave me life. Power! My love for her gave me my life back. Anladinmi? (Hast du das verstanden?) Do you understand that? Do you?! How big are you, Selma? Are you big enough to stand between me and her? Are you that strong?

CAHIT

Peki... (É, então...) (Ele vai para o inglês) Como você sabe disso? Quando eu conheci Sibel, eu estava morto. Eu estava morto muito antes de conhecê-la. Então, ela veio e me deu vida. Força! Meu amor por ela me deu minha vida de volta. Anladinmi? (Entendeu isso?) Você entende isso? Entende?! Quão grande é você, Selma? Você é grande o suficiente para ficar entre mim e ela? Você é forte assim?

SELMA

And you are strong enough to destroy her life?

SELMA (em inglês)¹²⁶

E você é forte o suficiente para destruir a vida dela?

Cahit seufzt. Er gibt auf, sieht ein, daß sie vielleicht Recht hat.

Cahit suspira. Ele desiste, percebe que talvez ela tenha razão.

CAHIT (türkisch)

Nein. Ich bin es nicht.

CAHIT (em turco)

Não. Eu não sou.

Cahit steht auf und geht hinaus. Selma schaut ihm nach.

Cahit se levanta e sai. Selma o segue com os olhos.

Cena 128 – Selma e Cahit

O cabeçalho da cena 128 é bem literário, por introduzir o leitor ao cenário de Istambul, numa descrição que não aparece no filme. Assim, essa descrição parece ser um agrado aos alemães trabalhadores do filme:

23 Stockwerke über der Stadt befindet sich das berühmte >The Marmara Restaurant<. Es hat noch nicht geöffnet. Cahit kommt in den Saal und staunt zunächst nicht schlecht: Unter ihm liegt Istanbul, der Bosphorus und das offene Marmarameer.

23 andares acima da cidade se encontra o conhecido “The Marmara Restaurante”. Ainda não está aberto. Cahit entra no salão e fica bastante admirado: debaixo dele está Istambul, o Bósforo e o mar aberto de Marmara.

¹²⁶ Nota minha.

É nessa cidade, nesse hotel, que se encontra a amadurecida Selma. Ela está em uma reunião com o diretor do restaurante e um designer gráfico. Ao ver Cahit, dispensa os companheiros de trabalho e começam a falar em turco, quando ela pede para que seja rápido. Finalmente, Cahit é direto e pergunta onde está Sibel. Selma, por outro lado, é reticente, dizendo que ela está em Istambul. Então, Cahit usa o imperativo para requerer a presença da amada:

CAHIT (türkisch)
Bring mich zu ihr.
SELMA (türkisch)
Nein.
CAHIT (em turco)
Me leva até ela.
SELMA (em turco)
Não.

E ela agora é quem responde, direta e seca, com uma grande negativa. Selma justifica dizendo que, na Turquia, Sibel teve um novo começo e que não precisa mais de Cahit. Então, novamente, a cena volta a ser silenciosa:

Cahit trinkt einen Schluck Wasser. Er zittiert und zündet sich eine Zigarette an. Sie schaut ihn an, mit einer Mischung aus Mitleid und Härte. Er kämpft mit den Tränen, schaut auf die Stadt, auf das Meer. Er schaut überall hin, aber nicht in Selmas Augen. Dann drückt er seine Zigarette aus und trinkt noch einen tiefen Schluck Wasser, als würde er die Bitterkeit runterspülen. Dann endlich schaut er sie an.
Cahit bebe um gole de água. Ele fica trêmulo e acende um cigarro. Ela o olha com um misto de compaixão e dureza. Ele luta com as lágrimas, olha a cidade, o mar. Ele olha tudo em volta, mas não nos olhos de Selma. Então, ele apaga o cigarro e bebe mais um grande gole de água, como se engolissem a amargura. Então, ele a olha.

Então, surpreendentemente, Cahit responde em inglês. Possivelmente por ser uma língua neutra, nem o alemão, nem o turco, ou por ser uma língua de fácil identificação para todos os tipos de espectadores possíveis para o filme. E essa fala de Cahit é provavelmente a mais importante de todo o roteiro:

CAHIT
Peki ... (Ja, also ...) (Er fällt ins Englische) How do you know that? When I met Sibel I was dead. I was even dead long before I met her. Then she came and gave me life. Power! My love for her gave me my life back. Anladinmi? (Hast du da verstanden?) Do you understand that? Do you?! How big are you, Selma? Are you big enough to stand between me and her? Are you that strong?
CAHIT
Peki... (É, então...) (Ele vai para o inglês) Como você sabe disso? Quando eu conheci Sibel, eu estava morto. Eu estava morto muito antes de conhecê-la. Então, ela veio e me deu vida. Força! Meu amor por ela me deu minha vida de volta. Anladinmi? (Entendeu isso?) Você entende isso?

Entende?! Quão grande é você, Selma? Você é grande o suficiente para ficar entre mim e ela? Você é forte assim?

O leitor é induzido a pensar que Selma não terá uma resposta à altura de Cahit. Mas ela rebate, perguntando se ele seria capaz de destruir a vida de Sibel. Ele, rendido, responde, em turco, que não é forte o suficiente para isso e, então, retoma aquele ato de sair de cena quando não tem mais como responder. Selma observa Cahit deixando a sala.

O espaço novamente é público: um hotel. Selma deixou ali sua juventude. A prima e protetora de Sibel, aquela que tentou lhe oferecer um emprego decente, aos olhos do espectador é um obstáculo na trajetória de nosso herói. Às vistas de seus chefes, ela tenta impedi-lo de recuperar Sibel. Porém, por estarem no local de trabalho de Selma, tudo precisa ser de modo discreto. Selma e Cahit parecem meio engessados por conta da situação, mas não negam a troca de farpas. Selma tenta barrá-lo, e Cahit não se deixa abater, afinal, quem decidirá seu novo destino é sua esposa.

Selma parece ser o maior e último desafio de Cahit. Assim como o mistério da história de Édipo só se desfaz quando une as informações do mensageiro e do pastor, Cahit percebe, pela primeira vez, que talvez não seja o que Sibel deseja, quando Selma lhe dá essa informação. Selma parece ser o último obstáculo do arco dramático. No entanto, observamos a seguir que Sibel e Cahit ainda se encontram posteriormente. Os diálogos entre os dois personagens, Selma e Cahit, retomam toda a trama anterior de *Contra a Parede*. Assim, Cahit, apesar de desafiado por Selma, ganha força na luta por Sibel. Os personagens falam em diversas línguas nos diálogos, dando ideia não só de uma história globalizada, mas também de uma luta imensa do protagonista.

3.1.9. Cena 155 – A partida

153. ISTANBUL/ BUS INNEN-AUSSEN/ ABEND
S. 188

Cahit sitzt in einem Bus und schaut aus dem Fenster. Er lächelt leise vor sich hin. Ein hoffnungsvolles Lächeln. Langsam setzt sich der Bus in Bewegung, und Cahit verschwindet aus

153. ISTAMBUL/ ÔNIBUS INTERNA-EXTERNA /
NOITE P. 188

Cahit está sentado em um ônibus e olha pela janela. Ele sorri em silêncio para si mesmo. Um sorriso cheio de esperança. Lentamente, o ônibus se põe em movimento, e Cahit desaparece do

dem Bild.

quadro.

Cena 155 – A partida

Cahit consegue encontrar Sibel e propõe que ela fuja com ele, levando a filha. Na última cena do roteiro, observamos, através da ausência de Sibel, que ela acabou optando por ficar com a família em Istambul.

Cahit está sentado junto à janela do ônibus, novamente em um meio de transporte, mas, dessa vez, não é ele quem dirige. Ao contrário, ele se deixa levar para um novo destino, com um pequeno sorriso silencioso que indica que a fase de sofrimento necessária já passou. A redenção já abriu caminho para uma nova vida e é com esse sorriso, descrito como “*hoffnungsvolles*/cheio de esperança”, que ele parte. Lentamente, o ônibus entra em movimento e, dessa vez, Cahit é levado para fora de quadro, para um novo começo.

Assim como na cena 07, não há diálogos. Observamos nosso herói na decepção de ser abandonado, mas recobrando a esperança e partindo, apenas através de ações vistas pela descrição do paratexto. Pode-se dizer que os arcos de Sibel e Cahit não são completamente fechados, mas ambos ganharam uma nova oportunidade ao atravessar a tragédia em *Contra a Parede*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A arte não nos carrega, mas sim descarrega nossa emotividade. E este tipo de emoção que a arte provoca não nos prejudica, mas sim nos cura.”¹²⁷

Antônio Álvares Soares Zuin

Esta dissertação procurou apontar possibilidades na leitura dos roteiros, textos anteriormente vistos como mera etapa de produção e hoje com grande destaque editorial; identificar de que maneira a tragédia influenciou, e ainda vem influenciando, não só a literatura, mas o pensamento ocidental; e destacar quais seriam esses traços trágicos presentes no roteiro *Gegen die Wand/Contra a Parede*, de Fatih Akin, utilizando como corpus as cinco cenas do coro e nove outras cenas selecionadas pela estrutura ou pela caracterização dos protagonistas. Para isso, tivemos como aporte teórico principal as propostas de Romilly, Jaspers, Esslin e a teoria do filósofo alemão Friedrich Nietzsche. Toda a parcela teórica contribui para a análise das cenas, ajudando a identificar as semelhanças e diferenças em relação às tragédias. Concluímos que grande parte desse roteiro foi desenhada para gerar determinadas emoções em seu leitor.

A análise do roteiro, dividida em duas partes, favoreceu o exame de dois elementos essenciais para a tragédia: o coro e os protagonistas. Assim, pudemos esclarecer como Akin personificou um coro turco baseado em coros trágicos gregos, cantando a história de Cahit e Sibel em um lugar muito peculiar de Istambul, o Corno de Ouro. Já em relação aos personagens principais, foram estabelecidos como ponto de comparação dois grandes personagens gregos: Édipo e Antígona. Assim, podemos dizer que, como Édipo, que passou por diversas peripécias para chegar ao autoconhecimento, Cahit atravessa diversos desafios para voltar a reviver; e, como Antígona manteve-se fiel aos seus princípios, Sibel se manteve na postura de conquistar a liberdade e, posteriormente, de tentar viver um amor.

Tendo ainda verificada a teoria da narração proposta por David Bordwell, podemos observar que a narração aparece no roteiro como história, isto é, há a representação de pontos centrais de uma história, organizados de tal modo que

¹²⁷ ZUIN, Antônio Álvares Soares. op. cit. P.25.

permite ao leitor a construção de um fio condutor narrativo. Em outras palavras, o roteiro indica ao leitor momentos vividos pelos personagens em um texto lacunar, cabendo a ele preencher com suas interpretações. Assim, o roteiro pode ser um guia no processo de produção de um filme, mas também possui características dramáticas, como diálogos, rubricas e indicações, entre outros.

A seleção das cenas analisadas foi feita tendo como base três aspectos. Primeiro, foram selecionadas as cinco cenas do coro; em segundo lugar, separamos cenas que tivessem grande aporte estrutural, isto é, que representassem pontos de virada na história; e, em terceiro, as que tivessem algum tipo de caracterização dos personagens. Para a realização da análise, selecionamos as cenas, traduzimo-las do alemão para o português (lembrando que não se trata do alemão padrão, o chamado *Hochdeutsch*) e as comparamos com os conceitos teóricos sobre a tragédia vistos anteriormente. Foram utilizadas, ainda, nas cenas do coro, as letras das músicas, retiradas do DVD brasileiro. Para a localização de nosso leitor, fizemos ainda uma tabela com a descrição breve de todas as cenas, disposta no anexo.

Examinamos que há no roteiro de Akin a presença não só de alguns elementos essenciais nas tragédias, tais como peripécias, reconhecimento e fábula, mas também de sentimentos humanos presentes nessas obras como sofrimento, perenidade da vida e provações. Ficou claro para nós que Akin utilizou a estrutura clássica da tragédia grega, tanto para a construção estrutural como também em relação ao conteúdo da história de Cahit e Sibel. O roteiro é dividido em cenas com um coro, mas também possuímos figuras fortes representando um herói e uma heroína. No entanto, há também diferenças em relação à tragédia grega. Não tratamos aqui de homens nobres, mas sim de duas pessoas comuns. A nossa identificação com os personagens é gerada por meio das cenas em que se passam fatos da vida cotidiana, porém pintadas em tintas de violência. A disposição das cenas no roteiro é em ordem cronológica, não havendo, em momento algum, *flashbacks*, reforçando a ideia de que o coro nos conta a história em apenas um dia. Esse mesmo coro nos auxilia a dividir a história em cinco atos, com suas aparições, mas, por se tratar de um roteiro moderno, concluímos que ele se aproxima mais do modelo proposto por Robert McKee, onde o autor americano sugere roteiros com originalidade e mais pontos de virada. Na tabela sinóptica, disposta no anexo, podemos observar a distribuição estratégica das cenas. No primeiro ato, Cahit domina as cenas; no segundo, Sibel vai entrando em cena e dominando, até que no

terceiro ato, após a prisão de Cahit, se torna dominante; no quarto, eles voltam a dividir; e, no último ato, o nosso herói volta ao seu papel de protagonista máximo.

O espaço representa um elemento fundamental no texto dramático, e em *Contra a Parede* não seria diferente. Nas cenas do coro, o Bósforo aparece como uma zona de transição entre dois mundos. Afinal, o roteiro se inicia na Alemanha e termina na Turquia. Os espaços públicos são maioria nas cenas selecionadas, e possivelmente isso se deva ao fato de que a tragédia está sempre em prol do coletivo. Apesar disso, a distribuição dos personagens em cena mostrou poucos deles, mas sempre em diálogos eloquentes, especialmente em relação aos protagonistas.

Propusemos aqui uma leitura acerca do roteiro como uma peça dramática, contendo, assim, elementos literários. Possivelmente, em breve, esse tipo estudo se desenvolva ainda mais, mas sabemos o quanto é difícil ainda terminar o roteiro como objeto estético, visto que sua primeira função é a leitura apenas dos técnicos cinematográficos. A complexidade desse tema provavelmente ainda será discutida em muitos trabalhos futuros. No entanto, sabe-se que muitas das técnicas desenvolvidas para literatura e para o teatro foram adaptadas para o cinema. Há algum tempo podemos observar o processo inverso, em que o cinema é ponto de partida.

Tivemos a oportunidade, neste trabalho, de retomar a tragédia, grande arte humana defendida por Aristóteles e Nietzsche, como teoria aplicada em um filme alemão contemporâneo. Em uma Alemanha modificada pelo pós-guerra, surge um diretor resgatando um modelo clássico, de tempos de crises, e subvertendo-o. O roteiro adquire, assim, um caráter vertiginoso, violento e romântico.

Para finalizar, podemos dizer que *Contra a Parede* não é uma tragédia clássica, mas um roteiro que possui traços trágicos. Sibel e Cahit passam por diversos sofrimentos, alcançam uma redenção, são poupados da morte e ganham um novo começo. Dessa maneira, este trabalho, procurou estudar um roteiro com esse potencial trágico, não buscando certezas definitivas, mas sim abrir caminhos para questões acerca do roteiro, da tragédia, do cinema e da literatura através de um texto dramático cinematográfico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKIN, Fatih. **Gegen die Wand**. Das Buch zum Film mit Dokumenten, Materialien, Interviews. Köln 2004.

ALBERSMEIER, Franz-J. **André Malraux und der Film zur Rezeption des Films Frankreich**. Helbert Lang Bern, 1973.

ALVES JÚNIOR, Douglas Garcia (org.). **Os destinos do trágico: arte, vida e pensamento**. Belo Horizonte: Autêntica/FUMEC, 2007.

ARISTÓTELES, **A poética clássica. Aristóteles, Horácio, Longino**; Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

_____. Da arte Poética. In: **Crítica e teoria literária na Antiguidade**. Prefácio de Assis Brasil. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Ed. Papirus, São Paulo, Brasil, 1993.

_____. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2008.

BAZIN, André. **O cinema**. SP, Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo, Brasiliense/Edusp, 1994.

_____. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BOGATYREV, Piotr. Os signos do teatro. In: GUINSBURG, Jacó (Org.); TEIXEIRA COELHO (Org.); CARDOSO, Reni Chaves (Org.) **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

BORDWELL, D. **Narration in the fiction film**. London: Methuen & Co, 1985.

BRITO, João Batista de. Literatura, Cinema, Adaptação. in: **Literatura no Cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

CANDIDO, Antonio (Org.). A personagem do romance. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DAVINO, Gláucia. **Roteiro, elemento oculto no filme. Filme, a cristalização do roteiro**. Orientação: Prof.^a Dr.^a Mary Enice Ramalho de Mendonça. Tese de doutoramento ECA-USP. São Paulo, 2000.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

_____. **O sentido do filme.** Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama.** Tradução: Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro. Os fundamentos do texto cinematográfico.** Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

_____. **Roteiro. Os fundamentos do roteirismo.** Tradução de Alice Leal. Arte & Letra. Curitiba, 2009

_____. **Das Handbuch zum Drehbuch. Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch.** Frankfurt am Main 1992.

FRANCO, Ana Lúcia da Rocha. **Roteiro cinematográfico: criação e reflexão.** Orientação: Prof.^a Renata Pallotini. Tese de doutoramento ECA-USP. São Paulo, 1992.

GUINSBURG, Jacó (Org.); TEIXEIRA COELHO (Org.); CARDOSO, Reni Chaves (Org.) **Semiologia do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1988.

HITCHCOCK; TRUFFAUT. **Entrevistas.** SP, Brasiliense, 1986.

HOWARD, David. MABLEY, Edward. **Teoria e prática do roteiro. Análise de 16 filmes famosos.** Tradução de Beth Viera. São Paulo: Globo, 1999.

JASPERS, Karl. **O trágico.** Tradução de Ronel Alberti da Rosa. Desterro: Edições Nefelibata, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** Coleção Cinema, Teatro e Modernidade. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEONE, Eduard; MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e Montagem.** Coleção Princípios. São Paulo: Ática, 1987.

LUKÁCS, George. **A teoria do romance.** Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades. Editora 34, 2000.

MACHADO, Arlindo. Cinema e Virtualidade. In: **O Cinema no Século.** Org. Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MACHADO, Roberto. (Org). **Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

MAMET, David. **Sobre direção de cinema.** Tradução de Paulo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MANGEL, Alberto. **A cidade das palavras. As histórias que contamos para saber quem fomos.** Tradução: Samuel Tital Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura e estilo e os princípios da escrita de roteiros**. Tradução de Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- MERCADO, Gustavo. **O olhar do cineasta: aprenda (e quebre) as regras da composição cinematográfica**. Tradução: Edson Furmankiewicz. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. Tradução: Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. **O significante imaginário. Psicanálise e cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- MONACO, James. **Film Verstehen**. Hamburgo: Rowohlt, 2007.
- NEUHAUS, Stefan. **Grundriss der Literaturwissenschaft**. Tübingen/Basel: Francke, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PEÑA-ARDID, Carmen. **Literatura y cine – una aproximación comparativa**. Madrid: Catedra, 1992.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. Coleção Estudos. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- RABIGER, Michael. **Direção de cinema. Técnicas e estética**. Tradução de Sabrina Ricci Netto. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.
- ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Tradução de Leonor Santa Bárbara. Coimbra: Edições 70, 2013.
- SADOUL, Georges. **História do cinema mundial**. SP, Martins, 1963.
- SALLES GOMES, P.E. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- SARTRE, Jean-Paul. **O que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- SCHERER, Stefan. **Einführung in die Dramen-Analysen**. Darmstadt: WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), 2010.
- SCHILLER, Johan Christoph Friedrich von. **A noiva de Messina ou os irmãos inimigos**. Tradução de Antônio Gonçalves Dias, com notas de Manuel Bandeira. Org. de Márcio Suzuki e Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SCHÜTTE, Oliver. **Die Kunst des Drehbuchlesens**. Bergisch Gladbach, 1999.

SCORSESE, Martin; WILSON, Michael Henry. **Uma viagem pessoal pelo cinema americano**. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SCOTT, Kevin Conroy (org.). **Lições de roteiristas**. Tradução: Beatriz Penna Vogel e Angélica Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. P. 373.

STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. **A companion to literature and film**. Malden: Blackwell Publishing, 2004.

STEIN, Sol: **Über das Schreiben**. Frankfurt am Main 1998.

SZONDI, Peter. „Episches Theater“. In: **Theorie des modernen Dramas (1880-1950)**. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978.

VELTRUSKI, Jiri. O texto dramático como componente do teatro. In: GUINSBURG, Jacó (Org.); TEIXEIRA COELHO (Org.); CARDOSO, Reni Chaves (Org.) **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail **O Discurso Cinematográfico – a Opacidade e a Transparência**. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

ANEXOS

Anexo A - Lista de cenas

Cena	Espaço	Descrição	Perso- nagem				
1	Estreito	Coro canta a primeira música	Coro				
2	Fabrik	Cahit recolhe as garrafas	Cahit				
3	Fabrik	Seref tenta impedir Cahit de beber	Cahit	Seref			
4	Rua do Zöe Bar	Cahit na rua, no inverno	Cahit				
5	Zöe Bar	Cahit insulta Maren	Cahit	Maren			
6	Rua do Zöe Bar	Niko expulsa Cahit do bar	Cahit	Niko			
7	Carro de Cahit	Cahit bate contra a parede	Cahit				
8	Ochsenzoll	Cahit espera pra ser atendido	Cahit	Schiller	Sibel		
9	Ochsenzoll	A conversa com Dr. Schiller	Cahit	Schiller			
9A	Ochsenzoll	Cahit e Sibel se encontram	Cahit	Sibel			
10	Ochsenzoll	Cahit tenta comprar cerveja. A família visita Sibel	Cahit	Sibel	Yilmaz	Yunus	Birsen
11	Ochsenzoll	Sibel pede Cahit em casamento	Cahit	Sibel			
12	Ochsenzoll	Cahit pensa no pedido de Sibel	Cahit				
13	Ochsenzoll	Cahit pede uma cerveja a Sibel	Cahit	Sibel			
14	Hefner – bar	Cahit não responde ao pedido e Sibel corta os pulsos	Cahit	Sibel			
15	Ônibus noturno	Sibel e Cahit discutem no ônibus. O motorista os expulsa	Cahit	Sibel	Motorista		
16	Rua	Eles descem do ônibus	Cahit	Sibel			
17	Estreito	Segunda canção	Coro				
18	Rua em frente à casa de Cahit	Algumas semanas depois, Cahit com compras na mão	Cahit				
19	Casa de Cahit	Descrição da casa de Cahit. Ele parece melhor	Cahit				
20	Fabrik	Cahit e Seref conversam sobre a possibilidade do casamento	Cahit	Seref			

21	Apto de Sibel	Sibel conversa com os pais	Sibel	Yunus	Birsen			
22	Barbearia	Cahit e Seref conversam sobre a cidade natal de Cahit	Cahit	Seref				
23	Conjunto de prédios	Cahit carrega flores. Seref pergunta se o bombom que ele traz tem álcool.	Cahit	Seref				
24	Apto de Sibel	Yunus entrevista Cahit	Cahit	Seref	Sibel	Yilmaz	Yunus	Birser
25	Apto de Sibel	Sibel e a mãe conversa na cozinha	Sibel	Birsen				
26	Apto de Sibel	Seref pede a mão de Sibel para Cahit	Cahit	Seref	Sibel	Yilmaz	Yunus	Birser
27	Casa de Cahit	Sibel descobre como é a casa de Cahit	Cahit	Sibel				
28	Aeroporto de Hamburgo	Um boeing pousa						
29	Aeroporto de Hamburgo	Selma pergunta sobre o noivo	Sibel	Selma				
30	Aeroporto de Hamburgo	Selma pergunta como Sibel conheceu Cahit	Sibel	Selma				
31	Rua em frente à casa de Cahit	Cahit vai de smoking antigo ao seu casamento	Cahit					
32	Registro Civil de Altona	Cahit encontra Selma na recepção	Cahit	Selma				
33	Registro Civil de Altona	Cahit e Sibel se casam no civil	Cahit	Sibel				
34	Registro Civil de Altona	Sibel pergunta a Cahit como a esposa dele morreu	Cahit	Sibel				
35	Salão de casamento	Sibel pede a Cahit que dance com ela	Cahit	Sibel	família	convidados		
36	Quarto do casamento	Yilmaz leva os noivos para o quarto	Cahit	Sibel	Yilmaz			
37	Salão de casamento	Seref diz que está apaixonado pela prima	Cahit	Seref				
38	Casa de Cahit	Sibel insiste em saber como a esposa de Cahit morreu. Ele a expulsa de casa	Cahit	Sibel				
39	Casa azul - bar	Sibel conversa com o barman	Sibel	Lukas				
40	Casa de Lukas	Sibel vai dormir na casa de Lukas e passa a noite com ele	Sibel	Lukas				

41	Rua em frente à casa de Cahit	Sibel volta para a casa de Cahit	Sibel		
42	Casa de Cahit	Sibel pergunta se pode entrar	Cahit	Sibel	
43	Casa de Cahit	Sibel fuma um cigarro	Sibel		
43A	Em frente ao hotel de Selma	Sibel busca Selma no hotel com o carro de seu pai	Sibel	Selma	
43B	Carro do pai de Sibel	Selma pergunta a Sibel porque ela se casou	Sibel	Selma	
44	Aeroporto	Sibel vê o avião partir	Sibel		
45	Casa de Cahit	Cahit pergunta a Sibel como ela irá pagar o aluguel	Cahit	Sibel	
46	Rua do Zöe Bar	Cahit olha para o bar	Cahit		
47	Zöe Bar	Maren e Cahit conversam	Cahit	Maren	
48	Casa de Maren	Maren e Cahit cheiram Cocaína	Cahit	Maren	
49	Casa de Maren	Maren e Cahit estão na cama. Ela pergunta a ele quem cortou seu cabelo. Cahit diz que foi sua roommate e Maren oferece um emprego a ela	Cahit	Maren	
50	Rua	Sibel passa pela rua e observa Maren	Sibel	Maren	
51	Salão	Sibel e Maren conversam. Sibel começa a trabalhar	Sibel	Maren	
52	Casa de Cahit	Sibel mostra o piercing e a tattoo que fez e diz que conseguiu um emprego	Cahit	Sibel	
53	Bernstein - danceteria	Sibel avisa que vai transar com outro rapaz	Cahit	Sibel	
54	Casa de Cahit	Cahit está sentado na mesa com uma garrafa de bebida	Cahit		
55	Casa de Cahit	Cahit está deitado em um sofá. Ele pergunta por Sibel	Cahit		
56	Estreito	Coro como voz de Cahit	Coro		
57	Rua Kieler	Cahit e Sibel conversam	Cahit	Sibel	
58	Casa de Yilmaz	Um dia livre na casa do irmão	Cahit	Sibel	Yilmaz convidados

59	Casa de Yilmaz	Os homens conversam sobre mulheres. Brigam com Cahit	Cahit	Yilmaz	Homens
60	Casa de Yilmaz	As mulheres conversam sobre homens. Sibel elogia Cahit	Sibel	mulheres	
61	Estacionamento	Yilmaz diz a Cahit que ele não é o chefe na Fabrik	Cahit	Yilmaz	
62	Rua	Cahit e Sibel voltam para casa	Cahit	Sibel	
63	Zöe Bar	Niko percebe Sibel	Cahit	Sibel	Niko
64	Casa de Maren	Maren diz que Cahit agora transa melhor	Cahit	Maren	
65	Rua em frente ao supermercado turco	Sibel entra no supermercado	Sibel		
66	Supermercado turco	Sibel escolhe o que vai comprar	Sibel		
67	Casa de Cahit	Sibel cozinha e Cahit observa. Eles comem	Cahit	Sibel	
68	Zöe Bar	Maren pergunta a Cahit porque ele e Sibel não transam se são marido e mulher	Cahit	Sibel	Maren
69	Rua do Zöe Bar	Cahit sai do bar	Cahit		
70	Balada "Matadouro"	Cahit tenta entrar, só consegue com a ajuda de Sibel	Cahit	Sibel	
71	Balada "Matadouro"	Cahit fala que está apaixonado por Sibel. Um turco se aproxima de Sibel	Cahit	Sibel	turco
72	Balada "Matadouro"	Sibel pede ajuda a Cahit. Cahit a tira da balada. Ele luta com o rapaz	Cahit	Sibel	turco
73	Rua	Sibel e Cahit fogem. Cahit sangra	Cahit	Sibel	
74	Consultório médico	A ferida de Cahit é costurada	Cahit		
75	Casa de Cahit	Cahit observa Sibel. Ela entra no quarto e ele a segue	Cahit	Sibel	
76	Casa de Cahit	Os dois estão na cama. Sibel diz não poder virar a mulher de Cahit. Ele entende.	Cahit	Sibel	

77	Fabrik	Cahit conta a Seref que ama Sibel	Cahit	Seref		
78	Casa de Cahit	anulada				
79	Salão	Sibel e Maren conversam sobre a esposa de Cahit. Maren fala que transa com Cahit	Sibel	Maren		
80	Rua do salão	Niko procura Sibel. Ela diz que é mulher casada	Sibel	Niko		
81	Salão	Niko fala que saía com Sibel, mas agora ela diz que é uma mulher casada. Maren diz que ela é casada com Cahit.	Maren	Niko		
82	Catedral	Sibel diz que ama Cahit. Ela compra um coração	Sibel			
83	Casa de Cahit	Sibel procura Cahit. Ele não está. Ela deixa o coração no travesseiro	Sibel			
84	Fabrik	Sibel procura Cahit. Ele está de folga. Uma banda chamada Suicidas toca	Sibel			
85	Zöe Bar	Cahit pergunta a Maren onde está Sibel. Niko provoca Cahit. Cahit mata Niko. Sibel entra.	Cahit	Sibel	Maren	Niko
86	Casa de Cahit	Sibel se olha no espelho, está de pulsos cortados	Sibel			
87	Hospital	Os pulsos de Sibel são suturados	Sibel			
87A	Oficina	Yilmaz lê o jornal: Drama de vingança em St. Pauli	Yilmaz			
88	Apto de Sibel	Yilmaz traduz a reportagem para os pais (em turco)	Yilmaz	Yunus	Birsen	
88A	Rua em frente à casa de Cahit	Sibel vem caminhando pela rua. Yilmaz corre atrás dela. Ela foge.	Sibel	Yilmaz		
89	Casa de Maren	cancelada				
90	Quarto de Seref	Sibel vai para a casa de Seref. Ele diz que o melhor é ela fugir.	Sibel			
90A	Apto de Sibel	No corredor, Birsen abraça Sibel	Sibel	Birsen		
91	Metrô	cancelada				

91A	Prisão preventiva	O oficial fala a Sibel o que não fazer.	Sibel	Oficial
92	Prisão preventiva	Sibel fala para Cahit que vai para Istambul, que vai esperá-lo e que o ama	Cahit	Sibel
93	Avião	Um avião voa		
94	Aeroporto de Istambul	Selma vai buscar Sibel. Ela tem os cabelos cortados como Joana D'arc.	Sibel	Selma
95	Carro de Selma	Sibel pede um emprego a Selma	Sibel	Selma
96	Marmara Hotel	Sibel está vestida de arrumadeira. Selma diz que é por pouco tempo	Sibel	Selma
97	Marmara Hotel	Elas conversam no bar. Selma pergunta a Sibel se ela sente falta de Cahit	Sibel	Selma
98	Istambul	Sibel anda pelas ruas do bairro de Cihangir	Sibel	
99	Casa de Selma	Selma assiste às notícias	Selma	
100	Casa de Selma	O despertador toca. Sibel acorda	Sibel	
101	Marmara Hotel	Sibel limpa um quarto	Sibel	
102	Carro de Selma	Sibel chora na cama	Sibel	
103	Marmara Hotel	Sibel sai do hotel. Ela fuma e vai em outra direção	Sibel	
104	Istambul	Ela anda pelas ruas. Pela primeira vez ela sorri	Sibel	
105	Buffet	Ela conversa com três rapazes	Sibel	
106	Casa de Selma	Selma pergunta onde Sibel esteve	Sibel	Selma
107	Casa de Selma	Sibel escreve uma carta a Cahit. Ela fala em off	Sibel	
108	Marmara Hotel	Continuação do off da carta	Sibel	
109	Bar em Istambul	Ela continua falar o off. Fala que não sabe se acredita mais em Deus	Sibel	
110	Rua em Beyoglu	Ela fala de seu duro cotidiano	Sibel	

111	Sise-Bar	Ela diz a Hüseyin que procura droga	Sibel	Hüseyin	
111A	Rua em Beyoglu	Sibel caminha com Hüseyin	Sibel	Hüseyin	
112	Casa de Hüseyin	Eles fumam ópio e Hüseyin oferece emprego a Sibel	Sibel	Hüseyin	
113	Casa de Selma	Sibel empacota suas coisas apressadamente. Selma pergunta onde ela vai e Sibel responde que não quer ser como ela.	Sibel	Selma	
114	Sise-Bar	Sibel está muito drogada. Ela dança até ficar desacordada no chão. Hüseyin a estupra. Depois ele pede que ela saia de lá.	Sibel	Hüseyin	
115	Casa de Hüseyin	cancelada			
116	Rua em Istambul	Três rapazes mexem com Sibel. Ela, revoltada os provoca. Ela acaba por apanhar muito, chama por Cahit. Cem, um taxista a salva.	Sibel	Cem	três rapazes
117	Estreito	O coro toca e canta mais uma vez. A última parte da balada se anuncia	Coro		
118	Frente da prisão	Anos depois. Primavera. Cahit sai da prisão e não há ninguém para buscá-lo	Cahit		
119	Salão	Cahit observa Maren, que também está mais velha. Ela corta um cabelo. Ele, depois de olhar, segue adiante seu caminho.	Cahit	Maren	
120	Oficina	Yilmaz reconhece Cahit. Ele abraça e beija Cahit	Cahit	Yilmaz	
121	Oficina - escritório	Cahit pergunta onde está Sibel e Yilmaz diz que não tem mais irmã	Cahit	Yilmaz	
121A	Rua	Cahit entra em uma lanchonete	Cahit		
122	Lanchonete	Cahit e Seref conversam. Cahit pergunta por que Seref nunca foi visita-lo. Seref dá dinheiro a Cahit	Cahit	Seref	

		e pede para esquecê-lo		
123	Táxi em Istambul	Cahit conversa em turco com o taxista. Ele pede que o taxista indique um hotel	Cahit	taxista
124	Hotel Büyük Londra	Cahit se hospeda nesse hotel antigo onde Agatha Christie se hospedou. A vista dá para o corno de ouro.	Cahit	
125	Hotel Büyük Londra	Ele entra no quarto, dá a gorjeta ao carregador, abre a cortina e vê o corno de ouro	Cahit	
126	Istambul	Cahit passa por um lugar onde já vimos Sibel	Cahit	
127	Marmara Hotel	Cahit procura algo e parece ter encontrado	Cahit	
128	Marmara Hotel	Cahit e Selma conversam sobre Sibel. Selma pede para ele se afastar porque Sibel está bem e tem uma família	Cahit	Selma
129	Hotel Büyük Londra	Cahit atende ao telefone. É Sibel. Eles marcam um encontro	Cahit	Sibel
130	Akmerkez	Sibel indica o caminho do centro de compras	Cahit	Sibel
131	Akmerkez	Ela continua a falar. Vemos a subjetiva de Cahit	Cahit	Sibel
132	Pizza Hut	Cahit e Sibel conversam. Parecem um pouco distantes	Cahit	Sibel
133	Hotel Büyük Londra	A recepcionista avisa a Cahit que Sibel ligou duas vezes cancelada	Cahit	Recepcionista
134	Istambul			
135	Casa nova de Selma	Sibel e Selma conversam. Sibel arruma as malas, e Selma pergunta se ela vai voltar	Sibel	Selma Pamuk
136	Rua do Hotel Büyük Londra	Sibel entra na escuridão da rua, respira fundo	Sibel	
137	Hotel Büyük Londra	A recepcionista autoriza a entrada de Sibel	Sibel	Recepcionista

138	Hotel Büyük Londra	Cahit e Sibel estão nus na cama. Cena poética mostrando as partes dos corpos	Cahit	Sibel
139	Hotel Büyük Londra	Sibel pergunta sobre as cicatrizes. Cahit conta sua história com Catharina. Sibel fala sobre o marido	Cahit	Sibel
140	Restaurante em Istambul	Cahit diz a Sibel que não bebe mais	Cahit	Sibel
141	Bar em Istambul	Cahit fala em ter filhos com Sibel. Ela diz que não é possível e ele pergunta por quê	Cahit	Sibel
142	Hotel Büyük Londra	Eles dormem juntos	Cahit	Sibel
143	Istambul	O sol se levanta sobre o corno de ouro		
144	Hotel Büyük Londra	Cahit convida Sibel para morarem em Mersin	Cahit	Sibel
145	Hotel Büyük Londra	Ela pergunta quando e ele fala que quando ela quiser	Cahit	Sibel
146	Istambul	Sibel sobe a rua com sua filha	Sibel	Pamuk
147	Casa de Sibel	Sibel tem uma conversa cotidiana com Cem	Sibel	Cem
148	Rodoviária	Cahit espera Sibel com suas malas	Cahit	
149	Rodoviária	Cahit pede 2 passagens para Mersin	Cahit	
150	Rodoviária	Passagem de tempo na rodoviária		
151	Rodoviária	Um funcionário avisa que o ônibus para Mersin vai sair. Cahit decide esperar o próximo	Cahit	
152	Rodoviária	Algum tempo depois, Cahit chora. Anoitece	Cahit	
153	Ônibus	Cahit, sentado no ônibus, parte. Ele sorri	Cahit	
154	Estrada	cancelada		
155	Estreito	Coro canta. A balada de Cahit chega ao fim.	Coro	

